



Fachhochschule Osnabrück
University of Applied Sciences

Fachhochschule Osnabrück – Campus Lingen
Department für Kommunikation und Gesellschaft
Bachelorarbeit
am Institut für Theaterpädagogik Lingen/Ems

Das Theater René Polleschs
-
**Versuch über Arbeitsweisen im postmodernen
Theater und in der Theaterpädagogik**

Erstprüfer: Prof. Dr. Marianne Streisand
Zweitprüfer: Andreas Poppe

Ausgabedatum: 12.05.2010
Abgabedatum: 03.09.2010

Thomas Bartling
Wolbeckerstraße 103
48155 Münster

Matrikel-Nr.: 366924

I Inhalt

1. Einleitung.....	4
2. Zur Person René Pollesch.....	5
3. Polleschs Einflüsse.....	7
4. Zentrale Themen.....	14
4.1. <i>Das Subjekt und die Gesellschaft.....</i>	14
4.2. <i>Die Interpassivität.....</i>	19
4.3. <i>Der Kapitalismus.....</i>	25
5. Form und Stil.....	28
5.1. <i>Einordnung in den theatergeschichtlichen Kontext.....</i>	30
5.2. <i>Das Zitat.....</i>	31
5.3. <i>Die Sprache und das Sprechen.....</i>	32
5.4. <i>Figuren.....</i>	33
5.5. <i>Chorarbeit.....</i>	34
5.6. <i>Monolog.....</i>	40
5.7. <i>Komik.....</i>	45
5.8. <i>Politische Dimension.....</i>	48
6. Arbeitsweisen von Pollesch.....	51
6.1. <i>Methoden.....</i>	52
6.2. <i>Der soziale Aspekt.....</i>	54
7. Bezug zur Theaterpädagogik.....	57
7.1. <i>Für die eigene künstlerische Arbeitsform.....</i>	57
7.2. <i>Für den Theaterpädagogen als Kunstvermittler.....</i>	60
7.3. <i>Von der Qualität von nicht-professionellen Schauspielern.....</i>	62
7.4. <i>Die Methoden Polleschs angewandt auf die Theaterpädagogik.....</i>	64
8. Ausblick: Ende der Postdramatik?.....	67
9. Fazit.....	70

II Literaturverzeichnis

III Anhang

M1 Workshop zur Vorbereitung: Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung

M2 Uni und Marktregime

M3 Liste von Polleschs bisherigen Arbeiten

M4 Interview mit René Pollesch

Erklärung

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, die Arbeitsweisen des Postmodernen Theaters am Beispiel des Theaters von René Pollesch aufzuzeigen. Arbeitsweise meint dabei sowohl praktisch-methodische Konzepte als auch ideologische Theorien und ästhetische Formen des Theaters. Die zentralen Merkmale des Theaters von René Pollesch sollen herausgestellt und in einen gesellschaftlichen und theatergeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden. Wenn dabei von dem Polleschtheater die Rede ist, so meint dies die Gesamtheit des Theaters von René Pollesch. Darunter fallen seine Philosophie, die Inhalte, Texte, Inszenierungen und die ihm spezifische Arbeitsform. Im Laufe der Untersuchung des Theaters von René Pollesch sollen mit kleinen Vergleichen zur theaterpädagogischen Arbeit Querverweise hergestellt werden. Des Weiteren soll überprüft werden, welcher Zusammenhang zwischen dem Theater des René Pollesch und der Theaterpädagogik besteht. Die Frage, in wie weit diese beiden Theaterformen Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen, soll geklärt werden. Da eine ungefähre Zeitnähe zwischen dem Auftreten erster postmoderner Theaterformen, denen Pollesch zugeordnet werden kann, und der Theaterpädagogik besteht, liegt die Vermutung nahe, dass ein Zusammenhang besteht. Diese Arbeit bezieht sich jedoch nicht auf geschichtliche Entwicklungen, sondern geht von der aktuellen Theaterwelt aus.

Der Begriff der Theaterpädagogik ist zu komplex, um ihn im Rahmen dieser Arbeit in Gänze aufzuschlüsseln. Wichtig für diese Arbeit ist die Form von Theaterpädagogik wie sie aktuell in Deutschland in Erscheinung tritt. Diese Arbeit unterscheidet dabei zwei Typen von theaterpädagogischer Arbeit. Zum einen die eigene künstlerische Arbeit und auf der anderen Seite die Vermittlung von spezifischer, künstlerischer Ästhetik. Dass diese Definition Teile der Theaterpädagogik nicht abdeckt, vor allem solche, die im sozialen Bereich oder im Bereich der kulturellen Bildung zu verorten sind, wird im Sinne der Fragestellung akzeptiert. Da diese Bereiche der Theaterpädagogik das Theater als Mittel eines (höheren) Zweckes nutzen, scheinen sie hier irrelevant. Für den Zweck dieser Arbeit reicht es, dass die Definition den Kern des Arbeitsfeldes der aktuellen Theaterpädagogik einzufangen versucht.

Nach einer kurzen Vorstellung der Person René Pollesch versucht diese Arbeit einen

Überblick über das durch Postdramatik und Postkonstruktivismus geprägte Theaterverständnis von Pollesch zu geben. In diesem Zusammenhang sollen die ideologischen, politischen und sozialen Dimensionen seines Theaters ausgelotet werden. Dort sollen Hintergründe reflektiert und interpretiert werden. Nach dieser allgemeinen Analyse beschreibt die Arbeit die thematischen Schwerpunkte seines Theaters. Dabei werden die Diskurse Polleschs Arbeit wiedergegeben und erste Einblicke auf die Umsetzung für die Bühne gezeigt, um den Bezug zwischen aktuellem Diskurs und Theater zu ermöglichen. Im Anschluss folgt ein expliziter Blick auf die Form des Theaters von Pollesch. Hier werden zentrale stilistische Mittel des Polleschtheaters benannt und in einen theatergeschichtlichen Kontext gesetzt. Der inhaltlichen Begründung der Mittel folgt ein Teil, der sich mit der praktischen Arbeit von Polleschs Theater beschäftigt. Mit der Analyse der Methoden geht ein Ausblick auf den sozialen Aspekt einher. Das meint eine Auseinandersetzung mit den Arbeitsverhältnissen, die Pollesch in seinem Tun schafft, im Gegensatz zu konventionellen Arbeitsverhältnissen an deutschen Theatern. Das durch eine Ideologie des Kollektivs geprägte Theater Polleschs scheint grundlegend andere Strukturen aufzuweisen, die denen einer theaterpädagogischen Produktion nicht all zu fremd zu sein scheinen. Diese These gilt es zu überprüfen. Der Versuch zwischen Pollesch und der Theaterpädagogik Verbindungen aufzuzeigen, führt unweigerlich dazu, Techniken und Verhältnisse gegenüber zu stellen, um dann mögliche Qualitäten für die Theaterpädagogik umzuformulieren. Zuletzt wird versucht, dem Theater und der Theaterpädagogik einen zukunftsweisenden Ausblick zu geben. Dies ist weniger als Prognose, sondern mehr als Vorschlag zu deuten.

2. Zur Person René Pollesch

René Pollesch wird 1962 in Dornheim/Friedberg in Hessen geboren und wächst auch dort auf. Nach dem Abitur studiert er von 1983 bis 1989 bei Andrzej Wirth und Hans-Thies Lehmann Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen.¹ Bereits während des Studiums beginnt er, seine Arbeit mit szenischen Projekten unter anderem bei

¹ Vgl. Pollesch, R., 2003, S. 349

Gastdozenten wie Heiner Müller, George Tabori und John Jesurun. Unter anderem entstehen eigene Stücke wie *Ich schneide schneller 1* und die *Daheimbs – Eine Familienserie* auf der Probebühne Gießen.² Der Einfluss von John Jesurun wird zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit thematisiert. Zu dem beginnt er, während der Studienzeit Texte fürs Theater zu schreiben. Ab 1990 entstehen erste Auftragsarbeiten am Theater am Turm (TAT) in Frankfurt/Main. In den nächsten drei Jahren entstehen einige erfolgreiche Theaterproduktionen.³ Nach diesen ersten Erfolgen folgen einige Jahre ohne Engagement. 1996 erhält er ein Arbeitsstipendium am Royal Court Theatre London mit Seminaren bei Harold Pinter und Caryl Churchill. Im darauf folgenden Jahr erhält er ein Stipendium der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart.⁴

Die Zeit ohne Theaterengagement ist eine sehr prägende für seine folgenden Arbeiten, da er in Folge dieser Zeit sein Erleben der eigenen Arbeitsrealität zum Thema seines Theaters macht. Seit dieser Zeit macht Pollesch sein zum Teil umstrittenes Theater sehr erfolgreich im gesamten deutschsprachigen Raum. Unter anderem wurden seine Stücke bisher am Theater Luzern, dem Jungen Theater Göttingen, am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Staatsschauspiel Stuttgart, im Burgtheater Wien, im Schauspiel Hannover und an den Münchner Kammerspielen aufgeführt.⁵ In der Spielzeit 1999/2000 ist Pollesch Hausautor und Regisseur am Luzerner Theater. Danach wird er von Tom Stromberg, den er bereits aus den Zeiten am TAT in Frankfurt/Main kennt, an das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg geholt.⁶ Große Erfolge beschert ihm das Stück *Heidi Hoh*, welches seine eigene Erfahrung mit der Arbeitsrealität thematisiert und im Jahr 1999 im Podewil in Berlin uraufgeführt wird. Aus diesem Stück ist seine erste Trilogie entstanden. Die beiden darauf folgenden Teile *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (2000) und *Heidi Hoh - die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat* (2001) wurden ebenfalls im Podewil in Berlin uraufgeführt.⁷ In der Folge davon entstehen mehrere Theaterserien unter Polleschs Regie: *24 Stunden sind kein Tag*, *world wide web-slums*, *Prater-Sage*, *Heidi Hoh*, *Zeltsaga*, *Ruhrtrilogie*.⁸ Seit der *Prater-Saga* ist Pollesch der einzige Regisseur, der seine Texte inszenieren darf,

² Vgl. Ebd.

³ Vgl. Wirth, A., 2003, S. 126

⁴ Vgl. <http://www.muenchner-kammerspiele.de/stab/regie/rene-pollesch/> am 10.08.2010

⁵ Vgl. Wirth, A., 2003, S. 126f

⁶ Vgl. Heine, M., 2000

⁷ Vgl. Pollesch, 2003, S. 350

⁸ Vgl. Ebd., S.351

da seine Texte einen anderen Gebrauch fordern als die Texte des Literaturtheaters.⁹ Von 2001 bis 2007 leitet er den Prater, die kleine Spielstätte an der Volksbühne in Berlin.¹⁰

Pollesch erhält 2001 zum ersten Mal den Mühlheimer Dramatikerpreis für *wolrd wide web-slums*. 2002 wird er in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theaterheute* für die *Prater-Trilogie* zum besten deutschen Dramatiker gewählt. 2006 erhält er für *Cappuccetto Rosso* sowohl erneut den Mühlheimer Dramatikerpreis als auch den Publikumspreis. Für sein Stück *Das purpurne Muttermal* wird ihm 2007 den Nestroy-Theaterpreis/Autorenpreis für das beste Stück, der von der Stadt Wien verliehen.¹¹

René Pollesch arbeitet als Regisseur, Autor und Dramatiker.

Im Anhang befindet sich eine Liste seiner bisherigen Arbeiten.

3. Polleschs Einflüsse

Polleschs Theater basiert auf einer eigenen Lebens- und Theaterphilosophie. Sie entsteht aus seiner eigenen Wahrnehmung von Wirklichkeit. In dieser bezieht er sich auf verschiedene Philosophen und Soziologen, die seine Erfahrung von Welt unterstützen oder erklären. In Folge soll ein grober Überblick über die prägenden Einflüsse auf Polleschs Weltanschauung gegeben werden. Diese Übersicht erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr versucht sie exemplarisch die zentralen Einwirkungen auf sein Theater zusammenzutragen.

Das Hauptthema in Polleschs Theater ist der Körper. Er erkennt die Einteilung von Körper und Mensch als Konstruktion. Für Pollesch ist alles Alltägliche ein Konstrukt, welches scheinbar frei festgesetzt dazu dient den Überfluss an Gegebenheiten zu ordnen. Insbesondere der Körper des Subjekts in der heutigen, individualisierten, kapitalistischen Gesellschaft und sein Ausdruck im Schauspiel auf dem Theater ist Thema seiner Arbeiten. Damit ist sein Denken dem Poststrukturalismus zuzuordnen. Die Texte, die er als Ausgangspunkt seines Theaters verwendet, stammen häufig von Autoren, die dem Poststrukturalismus zugeordnet werden, wie Judith Butler. Diese bezeichnet beispielsweise die Einteilung der Geschlechter als willkürliche Festsetzung,

⁹ Vgl. Pollesch, 2009, S. 313

¹⁰ Vgl. <http://www.staatstheater.stuttgart.de/schauspiel/ensemble/> am 10.08.2010

¹¹ Vgl. Pollesch, 2009, S. 371

da Mann nicht gleich Mann ist und im Grunde jeder Mensch seine eigene Gattung sei. Die Aufteilung in vordiskursive Geschlechtsidentitäten beschreibt Butler als Strategien der Ausschließung und Hierarchie. Die allgemeine Akzeptanz der Geschlechtsidentitäten führe somit zu Diskriminierungen.¹² Das Wissen darüber bildet für Butler die Stärke des widerständigen Subjekts.¹³ Das Infragestellen festgesetzter Geschlechtsidentitäten bringt Pollesch durch ständigen Rollentausch zum Ausdruck. In seinem Theater kann keiner Figur ein konkretes Geschlecht, geschweige denn Geschlechtsidentität oder Sexualität zugewiesen werden.

Große Sympathien hegt Pollesch auch für Donna Haraway. Haraway ist dem Postfeminismus zuzuordnen. Sie kritisiert die starren Kriterien zur Beurteilung von Mann/Frau, Mensch/Maschine und Physischem/Metaphysischem und spricht von Veränderungen von Klasse, Rasse und Gender in unserer Gesellschaft. Haraway fordert statt vermeintlich objektiver Standpunkte ein Konzept des situierten Wissens, welches die Verantwortung für eigene Positionen übernehmen soll, anstelle von nur scheinbar herrschaftsfreien, objektiven Wissenschaftsformen. Um es mit Haraway zu sagen, „Wissenschaft war immer eine Suche nach Übersetzung, Verwandlung und Beweglichkeit von Bedingungen und nach Universalität – die ich Reduktionismus nenne, wenn eine Sprache (wessen wohl) als Maßstab für alle Übersetzungen und Verwandlungen aufgezwungen werden muss.“¹⁴ Die vorliegende Sprache gilt es, laut Haraway zu überwinden. „Es reicht nicht aus, auf die grundlegende historische Kontingenz zu verweisen und zu zeigen, wie alles konstruiert ist“¹⁵ Sie fordert, dass sich eine völlig andere Form der Theoriebildung und der Konversation ergeben soll, die in aller Konsequenz auch für das Theater gilt. In dem Essay *Dialektisches Theater now!* zitiert Pollesch Haraway wie folgt: „Der Mensch kann doch nicht das Maß aller Dinge sein! ... Die meisten Hunde haben einen längeren Stammbaum als ich.“ Damit wird die allgemeine Sprache kritisiert, die zwar für jeden lesbar ist, aber eben keine universelle Sprache für jeden ist. Die Sprache des Theaters hält sich für universell und glaubt für jeden sprechen zu können, verlässt dabei aber meist nicht den „weißen heterosexuellen männlichen Jargon“. Pollesch nimmt weiter Bezug auf Haraway, wenn er fordert: „Wir

¹² Vgl. Butler, J., S. 217

¹³ Vgl. Schinkel, S., 2005, S. 124

¹⁴ Haraway, D., 1995, S. 79

¹⁵ Ebd., S.78

müssen mit jemanden reden und nicht für jemanden!“¹⁶ Die geforderte Änderung der Kommunikation des Theaters ist dabei grundlegender Natur und findet höchstens in der Lehrstücktheorie von Brecht traditionelle Gemeinsamkeiten.

Ein großer Einfluss ist auch dem New Yorker Regisseur John Jesurun zuzuschreiben. Vor allem in der Ästhetik von Polleschs Theater ist der Einfluss Jesuruns spürbar zu erkennen. Die Anfänge dieser Gemeinsamkeit reichen weit in die Vergangenheit zurück. Bereits während seines Studiums der Angewandten Theaterwissenschaften in Gießen inszenierte er auf der Studiobühne des Instituts. Innerhalb des Studiums fand kein Schauspielunterricht statt. Dadurch konnten die Ideen der Studierenden nicht optimal umgesetzt werden. Die daraus entstandene Not der Studenten äußerte sich in einer Suche nach einem Theater, das keine ausgebildeten Schauspieler braucht. Durch die Begegnung mit John Jesurun, fand Pollesch eine Möglichkeit für unausgebildete Spieler Theater zu spielen. Wie prägend die Begegnung mit Jesurun für Pollesch war, wird deutlich, wenn man einen kurzen Blick auf das kinematographische Theater von Jesurun wirft. Lehmann beschreibt es wie folgt:

„Der Bühnenraum kommt hier meist ohne Kulissen aus, da er mit Lichtflächen raffiniert strukturiert wird, zwischen denen die einzelnen Sequenzen blitzschnell hin und her springen. Von Sequenzen kann man sprechen, denn dieses Theater erkundet die Beziehungen zwischen Theater und Film. Filmdialoge werden, leicht modifiziert, ins Theater eingebracht, das Prinzip des Schnitts radikalisiert. Kaum kann man dem Faden einer Handlung folgen, obwohl fortwährend Ansätze und Fragmente einer Story aufblitzen. Eine quasi-maschinelle, rasend schnelle Sprechweise läßt die dramatischen Konzepte von Individualität, Charakter, Fabel nicht auftauchen. Es entsteht ein Kaleidoskop von visuellen und verbalen Aspekten einer nur sehr teilweise bekannten Geschichte.“¹⁷

¹⁶ Pollesch, R., 2009, S. 302

¹⁷ Lehmann, H.-T., 1999, S. 206

Jesurun machte eine Ausbildung als Bildhauer, bevor er über das Fernsehen ans Theater kam, wodurch seine besondere Beziehung zur Gestaltung des Bühnenraums begründet ist. Im Zentrum seiner Arbeit steht das Verhältnis des Theaters zu neuen Medien, wie Film oder Internet. Daraus ergibt sich, wie bei Pollesch, eine neue Form des Theaters, die auf narrative Dramaturgie verzichtet. Bei Beiden findet man eine Gemeinsamkeit darin, dass sie die tägliche Fernsehserie als Stilmittel ihrer Arbeit benutzen. Nicht nur die Ästhetik einer solchen Serie wird von beiden mehr oder weniger genutzt, sondern auch die Stücke treten zum Teil seriell auf. Polleschs *Ruhrtriologie* und seine *Prater-Saga* sind Theaterstücke in Serie. Dies ist auch ein typisches Merkmal für Jesurun, der mit seiner Serie *Chang in the void of moon* bereits seit 1982 immer neue Folgen für das Theater produziert.

Das so genannte Auf-Anschluss-Sprechen im intermedialen Theater von Jesurun ermöglichte auch den unausgebildeten Spielern in den szenischen Projekten der Studienzeit eine trainierbare Darstellungsform. Pollesch erklärt sinngemäß dazu, dass alles galt der Suche nach einem Theater, was nicht den ausgebildeten Schauspieler braucht. Die durch den Medieneinsatz bei Jesurun oftmals gehinderte Kommunikation führt zu einer neuen psychischen Verbindung zwischen den Schauspielern, die nicht durch Blickkontakt auszumachen ist. Das Hauptinteresse scheint dabei zu sein, wie die Medien auf ganz tatsächliche Weise Reflexion unseres Geistes werden.¹⁸ Nicht nur die Kommunikation oder Rezeption eines Kunstwerks wird durch die neuen Massenmedien beeinflusst und verändert, sondern auch das Denken an sich.

Zudem ist eine Verschiebung zwischen Inhalt und Form wahrzunehmen, die in anderer Weise auch bei Pollesch zu erkennen ist. „John Jesurun legt großen Wert auf die lautliche Qualität der Sprache, zugunsten derer die Wortbedeutung gelegentlich zurückstehen muss. Durch häufige Wiederholungen und ein enorm gesteigertes Tempo, das eine logikgebundene Rezeption oftmals unterbindet, wird diese Seite des Textes betont.“¹⁹ Jesurun sagt selbst zu der Sprechtechnik seiner Schauspieler: „Manchmal ist das körperliche und mentale Durchhaltevermögen der Schauspieler für diese Art des Sprechens ein wichtiger Teil der Performance. Denn es legt den Fokus auf die als „Menschen“ und nicht als Schauspieler.“²⁰ Ein hohes Tempo der Sprache ist auch bei

¹⁸ Vgl. Schreiber, D., 2003, S. 39

¹⁹ Walkenhorst, B., 2005, S. 79

²⁰ Schreiber, D., 2003, S. 40

Pollesch zentrales Stilmittel. Ein beinahe unmenschliches Tempo müssen die Schauspieler leisten, bis sie letztlich Hilfe bei der Souffleuse suchen. Der Gedanke des „unvollkommenen“ Schauspielers, der den Menschen hinter der Rolle erkennen lässt, ist typisch für das postdramatische Theater Polleschs. So ergab sich aus der ursprünglichen Not des fehlenden Schauspielunterrichts heraus eine Qualität, die sich durch die gesamte Arbeit von René Pollesch durchzieht. In den ersten Arbeiten war diese Technik durch lautes Schreien und scheinbare Unkontrolliertheit gekennzeichnet. Hinter dem vermeintlichem Chaos steckt jedoch ein System, welches sich auf das kinematografische Theater beruft. Der Begriff des kinematografischen Theaters ist unweigerlich mit Jesurun verbunden und definiert sich hauptsächlich durch den Gebrauch typischer Schnitttechniken und Dramaturgien des Film und Fernsehens.²¹

Jesurun spricht von seiner Dramaturgie als von einer Dramaturgie der Realität. „Denn Menschen denken doch sehr diffus. Realität ist nicht so konstruiert wie in populären Filmen oder Literatur.“²² Jesurun konstruiert oft nur einzelne Szenen. Eine nach der anderen, die nicht Bestandteil eines ganzen Dramas sind. Es wird nichts psychologisches erklärt, deshalb muss der Zuschauer die Interpretation für die Szenen selbst liefern.²³ Dies scheint der Dramaturgie von Pollesch ähnlich zu sein. Beide schwören im besten Brecht'schen Sinne dem Drama ab. Beide kritisieren die Erzählperspektive des konventionellen, dramatischen Theaters. Das konventionelle Theater erzählt, laut Pollesch, nach einem formal-logischem Denkmuster Geschichten über Gefühle, die den Anspruch erheben, allgemeingültig in einer universellen Sprache geschrieben zu sein. Laut Pollesch soll das Theater aber nicht repräsentieren, sondern durch verschiedene Perspektiven des Denkens zu einer neuen Ganzheit führen. Dabei stellt er dem Begriff der Universalität, welches das Theater für sich beansprucht, dem erwähnten Begriff der Ganzheit gegenüber. „René Pollesch hat in seinem rollenabstinent rasenden Diskurstheater immer die These vertreten, unsere Welt komme man mit ein paar scheinidentischen und halbauthentischen Daseinsvertretern fürs Bühnenallgemeine nicht mehr bei.“²⁴ Dies sei nur durch paradoxe Logik zu erreichen, da das Denken nach Hegel erst durch wechselhafte Sprünge zum Denken wird.²⁵ Dabei

²¹ Vgl. Lehmann, H.-T., 1999, S. 208

²² Peters, N., 2005, S. 52

²³ Vgl. Ebd.

²⁴ Vgl. Wille, F., 2006, S. 17

²⁵ Vgl. Lehr, A., 2000, S. 86

versucht die Ganzheit alles zu erfassen und zu vereinnahmen, wohin die Universalität hingegen versucht für alle zu sprechen und somit eine auf Grund der heterogenen Welt nicht vorhandene Allgemeingültigkeit herzustellen.²⁶ Die Allgemeingültigkeit kann nicht entstehen, wenn die Sprache ihren allgegenwärtigen „weißen-männlichen-heterosexuellen Jargon“ bei dem Blick auf Dinge beibehält. Pollesch besteht auf diese Radikalität. Er kritisiert das Neutralisieren von Problemen durch eine Sprache des Allgemeinen. Er zieht daraus den Schluss, dass Gedanken, Gefühle und Handlungen nicht so stabil sind, wie das ein klassisches Drama oder ein Hollywood-Drehbuch behauptet. Hier wird die dramatische Erzählform, die auf Identifikation des Zuschauers abzielt, als wirtschaftliche Strategie enttarnt. Der amerikanische Traum wird aber nicht Realität, nur weil es von Julia Roberts so gespielt wird. Realität wird erstmal nur der (kapitalistische) Ehrgeiz des Individuums, das sich mit der „du kannst alles schaffen, wenn du dich nur genug anstrengst“-Message identifiziert. Daher wechselt er die Perspektive, um von einer widersprüchlichen Gesellschaft zu erzählen, in der die Leute paradox denken oder Gedanken wechseln.²⁷ Was klingt wie ein Plädoyer für absurdes Theater ist vielmehr eine Annäherung an eine Welt, die nicht mehr durch festgelegte dramatische Formen beschreibbar ist. In *Liebe ist kälter als das Kapital* wird die Wirklichkeit wie folgt wahrgenommen:

„K: Die Wirklichkeit kommt mir plötzlich nicht mehr wirklich vor. Ich steh doch hier nicht etwa für eine Welt, die nichts mehr glauben kann, die so sehr den Boden unter sich beseitigt hat, dass sie nur noch den Verdacht kennt, und die Paranoia!?“

C: Dieser Verdacht ist so gut. So eine gute Idee. So denkt man immer, dass es etwas hinter dieser Oberfläche gibt, irgendwas geheimnisvolles. Irgendeine diffuse Blase von Versprechen: Mensch zu sein, zu leben, geliebt zu werden, zu der sich alle zugehörig fühlen. Hinter dieser Oberfläche gibt es entweder eine diffuse Blase von Humanität oder den Polizeistaat.“²⁸

²⁶ Vgl. Raddatz, F., 2008, S. 13

²⁷ Ebd., S. 14

²⁸ Pollesch, R., 2009, S. 177

Pollesch subtrahiert der Welt und dem Menschen den Mythos. Er erkennt dem Sein des Menschen den grundlegend angenommenen Sinn und Zweck ab. Von melodramatischer Emotionalität, die unweigerlich zum Pessimismus führen würde, ist jedoch abzusehen. Diese Erkenntnis Polleschs ist rein rational. Durch diesen Pragmatismus schafft er eine historische Verbindung zur Aufklärung, in welcher der allgemeine Sinn durch Gott abgeschafft wurde. Er zweifelt an festgesetzten, nicht messbaren Normen und Verhaltensmustern. Ein Mann auf der Bühne bedeutet für ihn nur ein Körper, nicht gleich Mensch (mit Seele) oder gar die Menschheit an sich. Pollesch hinterfragt grundlegende Gegebenheiten, deren Bedeutungen ihm nicht begründet erscheinen. Der vermeintliche Sinn, der durch historisch verankerte Normen gegeben wird, diene dabei einzig der Kontrolle. „Kann man überhaupt noch einen dramatischen Gedanken auf dem Theater äußern, der nicht nach kapitalistischen Verfahren beurteilt wird?“²⁹, fragt Pollesch rhetorisch. Es ist schwer in diesem Streit ein personalisiertes Feindbild auszumachen. Zu vage erscheinen dabei gesellschaftliche Strukturen oder kapitalistische Denkformen zu sein. Möglicherweise ist die Welt heutzutage wirklich zu komplex, um einen Anfang der „falschen“ Werte zu verorten. Jedoch mit Bezug auf Judith Butler ist die Theorie von einem personalisierten Täter sowieso abzusehen. Sie spricht davon, dass der Täter erst durch die Tat zum Täter wird.³⁰ Sprich, die gesellschaftlichen Umstände treiben das Individuum zu einer wie auch immer gearteten Tat. Somit ist die Suche nach einem Schuldigen hinfällig.

Im Grunde geht es also im Polleschtheater um nichts anderes, als um René Pollesch selbst. Er tritt, mit Hilfe von ihm uneigenen Texten und Theorien und der Wirklichkeitserfahrung seines Teams, in eine Auseinandersetzung mit sich und der ihn umgebenden Welt. Das dies zu keiner vom Voyeurismus der Zuschauer geprägten Therapiestunde wird, liegt einzig daran, dass der viel belesene René Pollesch ein intellektueller Rationalist ist, der sein Leben lieber kühl beschreibt, als es emotional zu veröffentlichen. Zusammenfassend ist die Weltanschauung von Pollesch kritisch, hinterfragend und etwas pessimistisch zu beschreiben.

²⁹ Günter, M., 2010, S. 14

³⁰ Vgl. Butler, J., 1990, S.49 f.

4. Zentrale Themen

In dem Theater von René Pollesch wird, wie bereits erwähnt, thematisch gearbeitet. In diesem Kapitel sollen hier exemplarisch drei der wichtigsten Themenkomplexe vorgestellt werden. Als erstes soll es um die Selbstverwirklichung des Individuums gehen. Dabei wird von den Ursprüngen der Subjektwerdung aus, ein Blick auf die gesellschaftliche Entwicklung der Individualisierung geworfen. Dem zweiten Teil soll dann der Interpassivität als mögliche Lösungsstrategie gewidmet sein, um dann im letzten Teil auf die kapitalistischen Einflüsse in der Gesellschaft zu sprechen zu kommen. Das Alles soll durch Beispiele aus dem Theater von René Pollesch belegt werden.

4.1. Das Subjekt und die Gesellschaft

Ein essentielles Thema in Polleschs Arbeit bildet auch der Einzelne in der Gesellschaft. Hierbei wird der Einzelne in Zusammenhänge der Individualisierung betrachtet. Der einzelne Mensch ist nicht von Natur aus ein eigenständig handelndes Subjekt. Peter V. Zima meint: „In archaischen Gesellschaften ging und geht der Einzelne im kollektiv praktizierten Mythos, in der von Durkheim beschriebenen *mechanischen Solidarität* auf, die von der Ähnlichkeit der Stammesmitglieder lebt.“³¹ Laut John Dewey beginnt der Individualisierungsprozess, sobald die etablierten Autoritäten einer Gesellschaft zum ersten Mal in Frage gestellt werden. Selbst wenn die Parolen einer solchen Emanzipierung positiv zu sein scheinen, besitzen sie einen negativen Sinn. Die Freiheit stellt sich somit erstmal als Selbstzweck dar. Das Christentum bzw. die christlich geprägte Gesellschaftsstruktur scheint durch innere Kriterien wie Absicht als Wertesystem dies zu begünstigen. Den Individuen scheint nach christlicher Ansicht eine unveräußerliche heilige Autorität inne zu wohnen, deren Werte höher einzuordnen seien als weltlich etablierte Autoritäten. „So wurde der Individualismus geboren, eine Theorie, welche einzelne Personen, isoliert von allen Assoziationen außer denen, die sie bewusst [sic] für ihre eigenen Zwecke bildeten, mit angeborenen oder natürlichen

³¹ Zima, Peter V., 2000, S. 4

Rechten ausstattete.³² Somit wird deutlich, dass das individuelle Subjekt eine gesellschaftliche Konstruktion ist, die von heutigen systemimmanenten Strukturen erforderlich zu sein scheint. „Der Begriff des Individuums ist selbst ein moderner Begriff.“³³

Selbstverwirklichung und Individualisierung sind als Zeichen der Freiheit erstmal positiv zu bewerten, jedoch können sie Ausmaße annehmen, die an Zwang erinnern, wenn der Wunsch nach Individualisierung so verinnerlicht ist, dass sein Erreichen für das Individuum existentielle Ausmaße annimmt.

Verschärft wird der Konflikt dadurch, dass der Individualisierungsprozess soweit vorangeschritten zu sein scheint, dass kaum noch kollektive Erfahrungen machbar wirken. Dabei bezieht sich Pollesch auf die These, dass keine kollektiven Erfahrungen mehr zu machen sind. Er beruft sich dabei auf einen Text von Dietrich Dietrichsen, der besagt, dass die durch den Bologna-Prozess ausgelösten Studentenproteste die letzte Möglichkeit sei, gemeinsame, politische Erfahrungen zu machen, da danach die einzige Existenz in der Berufswelt als Selbstverwirklicher biete. In dieser Individualkonkurrenz ist kein Massenschicksal mehr möglich.³⁴ Dietrichsen deutet den Wert der studentischen Proteste gesellschaftlich weit höher als allgemeine politische Partizipation. So formuliert er diesbezüglich: „Neu ist allerdings vor allem, dass die studentischen Proteste, eine erste Gelegenheit nach vielen Jahren von nur noch punktuell und themenorientiert verlaufenen Politisierungen, wieder vielen die Gelegenheit gab, das eigene Schicksal nicht mehr als individuelles, sondern als ein gesellschaftliches, ja wenn man so will: klassenmäßiges zu erfahren – nicht als retroaktive Selbsttäuschung, sondern als realistische politische Erfahrung.“³⁵ Dabei scheint der Moment des studentischen Protestes ein Monopol inne zu haben.

Wenn also der Wunsch nach Individualisierung nicht von Natur aus gegeben ist, warum hat er sich in dieser Gesellschaft dann so weit verbreitet, dass er beinahe zwanghafte Ausmaße annimmt? Die Werbung für Mode und Parfum propagiert fast ausschließlich den Ausdruck der individuellen Persönlichkeit und der Konsument nimmt die einzigartige Identität dankend an (z. B. hat Hugo Boss mit dem Befehl *Don't imitate, innovate!* für ein Parfum geworben). Auch wenn Werbemaßnahmen das Bedürfnis nach

³² Dewey, J., 1996, S. 82

³³ Bruder, K.-J., 1993, S. 38

³⁴ Vgl. Dietrichsen, D., 2009, S. 31

³⁵ Ebd.

Innovation steigern, ist davon auszugehen, dass die Werbung nur die Reaktion auf den Wunsch nach Individualität bildet und nicht dessen Ursprung ist. Um den Grund für das Bedürfnis nach Individualisierung näher zu kommen, muss die Frage gestellt werden: Wem nutzt die Selbstverwirklichung des Einzelnen? Vielleicht hilft dabei der Blick auf eine Person, die in ihrer Selbstverwirklichung weit vorgeschritten zu sein scheint.

Der Künstler gilt als typischer Selbstverwirklicher. Unter aktuellen Bedingungen erhält der Künstler nur durch enorme Eigeninitiative einen Erfolg. Die Selbstverwirklichung entsteht nur durch Selbstaufgabe. Der Kunstschaffende, der durch seine Arbeit sich selbst definiert, nimmt dafür oftmals ökonomische Einschränkungen in Kauf. Pollesch entlarvt das Klischee des sich selbst ausbeutenden Künstlers als neoliberale Erfolgsgeschichte.³⁶ Der erfolgreiche Künstler schafft es allein durch sein Engagement wirtschaftlichen Gewinn zu erzielen, wodurch automatisch auch die bestehenden Verhältnisse, die dies ermöglicht haben, ein Lob erhalten. In dieser Erfolgsgeschichte werden allerdings die zahlreichen anderen Künstler, die auf der Strecke bleiben, ignoriert. Diese Arbeitsbedingungen kommen jedoch nicht nur in der Kunst-, Kreativ- und Kulturwirtschaft vor, zunehmend sind solche Verhältnisse auch in den neuen Medien und in der Dienstleistungsgesellschaft vorzufinden, betreffen somit einen immer größer werdenden Anteil der arbeitenden Bevölkerung. Könnten also kapitalistische Strukturen ein möglicher Grund für die Individualisierung sein? Und was bringen diese Auswirkungen für Konsequenzen für den Einzelnen mit sich?

Die Alternative für einen kreativen Beruf, der Selbstverwirklichung verspricht, wäre ein Beruf, der den Menschen von seiner Arbeit entfremdet.³⁷ Pollesch bezieht sich auf Dietrichsen, wenn er vermutet, dass derjenige, der eine Entfremdung durch seine Arbeit erfährt, daraus möglicherweise einen emotionalen Gewinn ziehen kann, „da er sich gar nicht mit Selbstverwirklichung beschäftigt, sondern sein ganzes Dasein auf eine affirmative Bewertung von Entfremdung stellt.“³⁸ Daraus ergibt sich die Frage, ob nicht vielleicht Selbstverwirklichung die eigentlich größere Verfremdung bilde, denn die Geschichten, die wir über uns selbst erzählen, entfremden uns von unserem realen Leben. Eine Schauspielerin, die kellnert, erzählt sich, dass sie eigentlich einen Beruf innehat indem sie sich selbstverwirklichen kann. Ihre tatsächliche Arbeit ist

³⁶ Vgl. Niedermeier, C., 2002, S.325

³⁷ Vgl. Kurz, R., 2000, S. 138 f.

³⁸ Raddatz, F.; 2008, S. 12

allerdings das Kellnern. „Paradoxerweise führt die Selbstverwirklichungsidee dazu, dass die Leute von ihren wirklichen Leben getrennt werden.“³⁹

Die Arbeitsrealität stimmt nicht mit dem Klischee überein. Die romantische Vorstellung des zurückgezogenen Künstlers hat nichts mit der Wirklichkeit zu tun. In der *Heidi Hoh*-Triologie setzt sich Pollesch mit der Arbeitsrealität im Kreativ- und Kulturbetrieb auseinander. In dieser Branche ist es üblich den Mitarbeitern einen möglichst großen Freiraum zu bieten. Das angenehme Umfeld, die projektbezogene Arbeit, die die Arbeitszeiten frei einteilen lässt und die Beziehungen zu den Kollegen, die Privatheit vermitteln, lässt eine emotionale Bindung zu der Arbeit entstehen. Diese Bindung ist bewusst inszeniert und soll die Effizienz der Arbeiter steigern. Parodiert werden diese Umstände von Pollesch dann so:

„Anja: Dieser Betrieb setzt auf Emotionen und das macht dich effektiver und jetzt HALTS MAUL! Ich dagegen kann gegen diese ganzen Emotionen, die in mir brodeln und rumoren und stattfinden, gar nicht mehr ankommen. Ich löse mich völlig auf unter diesen ganzen Emotionen. Ich empfinde so viel Liebe für jemanden, der als Nutte arbeitet und ein Betrieb ist, und was soll ich da machen, ich bin zu emotional, um effektiv zu sein, ich kann ÜBERHAUPT NICHTS MEHR MACHEN. NICHT MEHR DENKEN UND NICHT MEHR ARBEITEN UND KEINE BEZAHLTE ARBEIT MIT NACH HAUSE NEHMEN!“⁴⁰

Die Überzeichnung der Verhältnisse zeigt, dass die Steigerung des Wohlfühls bei der Arbeit unausweichlich eine Verschiebung des Verhältnisses von Arbeit und Privatleben mit sich bringt. Die Inszenierung des Selbst, was den intimen Moment beschreibt, wird in den öffentlichen Raum verlegt.

Niemand möchte Praktikant sein. Man geht diese Assistenz nur ein, weil es das Versprechen gibt, einmal an der Stelle zu sein, wo jetzt der sitzt, dem man zur Hand geht. Tausende Castingshow-Teilnehmer nehmen die erniedrigende Beurteilung im Kauf, da sie innerlich sich mehr als Popstar fühlen als Friseurin. Sie haben die

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Pollesch, R., 2003, S. 74

neoliberale Parole „Du kannst es schaffen, wenn du nur willst“ verinnerlicht und nehmen die Kritik dankend an, um beim nächsten Mal härter an sich zu arbeiten. Das von Josef Beuys propagierte erweiterte Kunstverständnis der Sozialen Plastik, wird missverstanden zur Diktatur. Boris Groys und Christoph Schlingensiefel stellen im ZDF-Nachtstudio vom 22.08.2010 fest, dass Beuys Utopie längst Realität geworden ist. Darin Schlingensiefel „Ich glaube eben auch, dass die Forderung nach dem erweiterte Kunstbegriff von Beuys Realität geworden ist, aber eben nicht durch das Verständnis der Bevölkerung, die jetzt sagt, stimmt wir sind jetzt alle irgendwie Künstler, sondern weil es sich fließend so ergeben hat.“ Wir alle sind längst Künstler, indem wir unser Selbst inszenieren durch Mode, Lifestyle und unseren Lebenslauf. Die Selbstverwirklichung wird zur Selbstdarstellung, die sowohl wirtschaftliche als auch selbstverwirklichende Erfolge beinhaltet.

In allen Fällen sind die Individuen von ihrem tatsächlichen Leben getrennt, da das Innere der Richtwert ist, nach dem sie sich beurteilen. Konkrete augenscheinliche Werte wie beispielsweise das Geld haben im Grunde keinen Wert. Das innere Selbstverständnis beruhigt das Individuum, was augenscheinlich in einem ungerechtem System undankbare Arbeit für kleines Geld leistet. So erkennt Pollesch in *Die Liebe ist kälter als das Kapital* Folgendes: „Wir wollen Geld, aber der Kapitalismus weiß, was besser für uns ist: Die Liebe! Und dann denke ich: Liebe muss kälter sein als das Kapital!“⁴¹ Er schlägt im Gegensatz dazu vor, das Geld allen zugänglich zu machen und die Liebe nur für einige bereit zu halten: „Liebe gilt als der Bereich, in dem jeder die gleichen Chancen hat: Liebe kann jeder haben. Ich würde sagen: Okay, das ist eine gute Konstruktion, aber machen wir das doch zur Abwechslung mal mit dem Geld! Ich denke nicht, dass die Liebe jeder haben kann.“⁴² Das Individuum scheint in einer ausgeweglosen Situation zu sein.

Kann der Gleichschritt, der beispielsweise in *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* propagiert wird, als ernst gemeinte Alternative angesehen werden? Für die Individualisierung wird jedenfalls die Qualität der Gemeinschaft aufgeopfert. In erster Linie soll dieser Vorschlag sicherlich das Paradoxon aufzeigen, das sich aus einem streng normierten Studium und einer individualisierten Arbeitswelt ergibt. Ob Uniformierung und Anpassung wirklich ein größeres Glück versprechen, lässt sich auf

⁴¹ Ebd., S. 184

⁴² Pollesch, R., 2009, S. 364

Grund der gegebenen Verhältnisse nicht gemeingütig beantworten, ist jedoch zu bezweifeln. Vielmehr scheint es um ein Hinterfragen von Vorstellungen und Versprechen von Freiheit, Glück und Zufriedenheit zu gehen. Vielleicht steckt hinter der Idee des Gleichschritts jedoch eine Strategie, die praktisch eine wirkliche Lösung zu bieten vermag.

4.2. Die Interpassivität

Gesellschaftliche Themen sind in Polleschs Werk zentral. Diese beschreibt er oftmals mit Hilfe von philosophischen oder soziologischen Texten. In dem Stück *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* wird sich mit der Kunstform des interaktiven Theaters auseinander gesetzt. Dies passiert in der für Pollesch üblichen deklarerenden Weise. Auf Grund der vermeintlich vorgetäuschten Gemeinschaft zwischen Darstellern und Zuschauern wird diese Theaterform kritisiert. Ferner wird die vermutete Gemeinschaft, die allgemein im Theater angenommen wird, in Frage gestellt und mit ihr die gesamte Kommunikation im Theater. In dem allein von Fabian Hinrichs interpretierten Text heißt es, „denn [...] das Auditorium jedes Theaters [stellt] eine schreckliche Form der Gemeinschaft dar, die glaubt einen Sinn zu teilen und die Gemeinschaft als eine Sinngemeinschaft zu verstehen...“⁴³ Da, wie bereits gezeigt wurde, durch die Individualisierung in aller Regel die gemeinsamen Erfahrungen spärlich gesät wurden, gibt Hinrichs in der Art des alleinunterhaltenden Entertainers zumindest für den vorliegenden Theaterabend einen Vorschlag der besseren Kommunikation, indem er für den Theaterraum eine unkonventionelle Art von Kommunikation vorschlägt, nämlich eine, die nicht auf Gemeinsamkeiten beruht. Also eine Gemeinschaft der Ungemeinschaftlichen.⁴⁴ Diese wird als eigentliche allgegenwärtige Realität schon angenommen und hier zum ersten Mal auch so benannt. Dabei bezieht sich Pollesch auf die Interpassivitätstheorie nach Robert Pfaller. Die Theorie der Interpassivität beschreibt ein gesellschaftliches Phänomen. Sie ist in den 1990er Jahren als Gegengröße zur Interaktivität entstanden. Die Interpassivität ist eine Medien- und Kulturtheorie, die jedoch auch psychologische und gesellschaftliche

⁴³ Pollesch, R. 2010, S. 51

⁴⁴ Ebd.

Ausmaße beinhaltet. Interpassivität ist die Praxis eigene Handlungen und Emotionen, insbesondere die der Lust, an etwas oder jemanden Drittes zu delegieren. Deshalb spricht man bei der Interpassivität von einem Vorgang des delegierten Genusses. Durch die Auslagerung der Lust entsteht für den interpassiven Konsumenten ein Genussgewinn.⁴⁵ Folgende Beispiele für Interpassivität bzw. interpassives Verhalten können hier angeführt werden:

- Das Dosengelächter (canned laughter), welches in amerikanischen Sitcoms anstelle für uns lacht.
- Der Lachsack nimmt uns das Lachen ab.
- Das Aufnehmen eines Films, den wir uns nie mehr ansehen werden, per Videorecorder.
- Die Pornografie, in der andere anstelle von uns Sex haben.
- Sport- und Kochsendungen ersetzen den eigenen Genuss an der jeweiligen Handlung.
- Der Kopierer, der an Stelle von uns wissenschaftliche Artikel „liest“.
- Bücher, CDs, etc., die zwar gekauft, aber nie gelesen bzw. gehört werden.
- Kulturkapitalistische Waren wie der Turnschuh, der an unserer Stelle sportlich ist.
- Ebenso der Bio-Apfel, der von gesundheitliches Leben und ökologischen Protest zeugt.
- Klageweiber, die für uns trauern.

⁴⁵ Vgl. Pfaller, R., 2000, S. 32

- Tibetanische Gebetsmühlen nehmen uns das Beten ab.
- Der „einfache Mann von der Straße“ ist von Dingen überzeugt, an die wir nicht mehr glauben.
- Kuratoren ersetzen die eigene Auseinandersetzung von Kunst.⁴⁶

Diese Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Beispiele mögen für jeden Einzelnen mehr oder weniger zutreffend sein. Deutlich wird dabei jedoch, dass viele Riten der Religionen eine interpassive Funktion haben. So ist dieses Phänomen eine tief in der Gesellschaft verwurzelte Handlungsweise. Zusammenfassend für diese Beispiele ist zu sagen: „Als Interpassivität lässt sich jede Bewegung begreifen, welche die Konsumtion eines Produkts von den Konsumenten zu einer stellvertretenden Konsumtions-Instanz verlagert.“⁴⁷

Aber wie können wir sicher sein, dass wenn jemand anderes den Lustgewinn erfährt, dass er uns gilt und nicht an jemand Anderes adressiert ist? Die Möglichkeit besteht, dass der Genussakt zwar ausgeführt, aber nicht uns gewidmet ist. „Nur wer die Darstellung des Genussaktes veranlasste, konnte sich vertreten fühlen.“⁴⁸ Wir müssen also der Regisseur des Genussaktes sein, um ihn an uns zu adressieren. Die Inszenierung des Genusses funktioniert nur durch die Annahme einer psychischen Instanz und zwar die des naiven Beobachters. Der naive Beobachter ist jemand oder etwas in uns, der dem Vorgang Glauben schenkt. Nach der Theorie zur Subjektwerdung ist diese fiktive Instanz grundlegender Bestandteil jeder ideologischen Identifikation.⁴⁹ Der naive Beobachter glaubt an die Handlungen, an die wir selbst nicht mehr glauben können, die uns aber identifizieren. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist die, warum wollen wir, dass andere für uns lachen, kochen, Filme ansehen, Bücher lesen, Kunst

⁴⁶ Vgl. Pfaller, R., 2000, und Pfaller, R., 2009

⁴⁷ Pfaller, R., 2009, S. 293

⁴⁸ Ebd., S. 13

⁴⁹ Wenn die amerikanische Künstlerin Lady Gaga sagt, sie würde sich durch ihre Musik ausdrücken, dann benötigt sie eine innere Instanz, die ihr glaubt. Da die öffentliche Kunstfigur Lady Gaga, die von der Privatperson Stefani Germanotta erschaffen wurde, eine artifizielle Objektivierung ihrer selbst ist, kann diese Selbstdarstellung erst durch den Glauben einer naiven Instanz zur Identifikation werden. Genauso identifizieren wir uns.

betrachten oder Sex haben? Und wie kann daraus für uns ein Lustgewinn entstehen? Die Interpassivität ist begründet auf einem Misstrauen, dass Aktivität immer zwangsläufig gut und „mithin die Aktivierung der Betrachter immer ästhetisch gewinnbringend und politisch befreiend sei.“⁵⁰ Diese Aussage findet sich bei Pollesch in ähnlicher Form auch wieder: „Aktiv sein muss nicht automatisch gut sein und nicht aktiv sein nicht automatisch schlecht.“⁵¹ Aber nicht jede Vermeidung von Aktivität des Konsumenten ist gleich interpassiv.

Um aber die Qualität von interpassivem Verhalten zu verstehen, ist ein Blick auf das gesellschaftliche Verständnis bezüglich der Bereiche der Teilhabe und Privatheit von Nöten. Partizipation ist an der Tagesordnung. Diese wird nicht nur bei der Kunstbetrachtung (z.B. im Sinne der Mitgestaltung des interaktiven Theaters) zur Pflicht auserkoren, sondern ist Prinzip der gesamten Alltagskultur. Die aktive Beteiligung des Bürgers scheint das höchste erstrebenswerte Ziel zu sein. Fraglich ist jedoch, ob der Begriff der Partizipation überhaupt in der Lage ist, Lösungen zu finden für die Vielzahl der gesellschaftlichen Probleme, für die er herangezogen wird. Im schlimmsten Fall könnte der Begriff auf theoretischer Ebene nur dazu dienen, Lösungen zu illusionieren, wo die Probleme erst präzise artikuliert werden müssen, um lösbar zu werden, so dass er in der praktischen Anwendung das Problem selbst sei,⁵² „nämlich eine Form der perfiden Indienstnahme von Individuen unter spätkapitalistischen Bedingungen.“⁵³ Durch den Einfluss des Kapitalismus und der Säkularisierung auf die menschliche Psyche wirkt sich der Zwang zur Teilhabe umso dramatischer aus. Die Brisanz besteht darin, dass das Selbst des Individuums den alleinigen Richtwert für das Individuum bedeutet. Richard Sennett nennt dieses Phänomen die narzisstische Versenkung ins eigene Selbst.⁵⁴ Er bezieht sich dabei auf Max Weber, der in diesem Zusammenhang von innerweltlicher Askese spricht. Dabei handelt es sich jedoch um eine säkulare Gepflogenheit. Der Verlust des Rituals, vor allem durch die Prädestinationslehre der Calvinisten, blieb nicht auf die Religion und den Gottesdienst beschränkt. Die Säkularisierung fand auch im täglichen Leben statt. Enthaltensamkeit, Sparsamkeit und Fleiß sind als zentrale Werte zu nennen. Das Christentum hat, laut

⁵⁰ Pfaller, R., 2009, S. 11

⁵¹ Pollesch, R. 2010, S. 51 in TdZ(03.10)

⁵² Vgl. Pfaller, R., 2009, S. 288 ff.

⁵³ Ebd., S. 308

⁵⁴ Vgl. Sennett, R., 1974 S. 419

Grundberger und Dessuant, alle konkret wahrnehmbaren äußerlichen Beurteilungskriterien, wie dem Folgen ritueller Praktiken, zugunsten von vagen inneren Kriterien, wie zum Beispiel der Absicht, aufgeben. Alles Materielle erscheint aus christlich-narzisstischem Blickwinkel als unwürdig und schmutzig.⁵⁵ Ungewollt ist das christliche Ideal im Geiste dem Kapitalismus sehr ähnlich. Der Kapitalist wird in seinem Ehrgeiz auf sich selbst zurückgeworfen und erlaubt sich laut Sennett nicht länger, sein Geld ostentativ auszugeben.⁵⁶ Für das Individuum bedeutet dies folgendes Ergebnis: „Die Verneinung des Genusses dient der Aufwertung und Bestätigung des Selbst.“⁵⁷ Das Streben des Individuums richtet sich nach innen. Das augenscheinliche Äußere verliert seinen Wert. Denn indem sich das Individuum den weltlichen Genüssen entsagt, konstatiert es sich und anderen was für eine Person es ist, dadurch, was es fühlt. Diese innerweltliche Askese ist dem Narzissmus ähnlich. In beiden Fällen ist die Frage nach den eigenen Gefühlen einer Besessenheit gleich. Die Selbstdarstellung erfolgt durch die Offenbarung der jeweiligen individuellen Gefühlswelt. Was zur Folge eine „Projektion des Selbst auf die Welt [hat], die die Bereitschaft verdrängt, sich auf Erfahrungen in der Welt einzulassen, die sich der Kontrolle des Selbst entziehen.“⁵⁸ Die Gestaltung von Öffentlichkeit erweist sich als umso schwieriger, da das Innere als absolute Realität gilt. Jeder Kommunikationsversuch ist zum Scheitern verurteilt, da das Individuum seine Gefühlsregungen nicht objektivieren möchte und ohne Kompromiss kein Zeichen hervorbringen vermag.

Die Intimisierung der Gesellschaft erhält in den letzten Jahren eine neue Dimension. Nämlich die, dass vermeintlich Intimes freiwillig offenbart wird. Das öffentliche Bild des Individuums ist mehr als privat, es ist intim. Intime Daten werden im Internet öffentlich zur Schau getragen und formen das öffentliche Bild völlig neu. Wenn der facebook-Erfinder Mark Zuckerberg behauptet, dass Privatsphäre nicht mehr zeitgemäß sei und ihn Millionen von Nutzern durch die Veröffentlichung privater Details bestätigen, dann erhält der Diskurs um Intimität eine völlig neue Ebene.⁵⁹ Nämlich die, dass öffentliche Selbstdarstellung nach dem Grad der intimen Offenbarung zu messen sei.

⁵⁵ Vgl. Grundberger, B. / Dessuant, P., 2000, S. 203

⁵⁶ Vgl. Sennett, R., 1974, S. 419

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd., S. 420

⁵⁹ Vgl. Arrington, M.

Für diese gesellschaftliche Entwicklung, die bei den Individuen Unbehagen hervorruft, bietet die Interpassivität eine Lösung an. Durch ihren Fokus auf den Augenschein, das äußerlich Wahrnehmbare, verwandelt sie innere Mechanismen wieder in öffentliche. Interpassives Verhalten erleichtert durch ihre Transparenz die Kommunikation und befreit das Individuum vom Gefühl des Unbehagens.⁶⁰ Das Delegieren von Genuss auf Dritte ermöglicht durch den Richtungswechsel von Emotionen die Schaffung eines Rückzugsraumes. „Interpassivität ist also eine Strategie, der Identifizierung und mithin der Subjektwerdung zu entgehen.“⁶¹ Sie bedeutet eine Wiederherstellung der Distanz und einen Rückzug aus der Öffentlichkeit und ermöglicht wieder ein öffentliches gesellschaftliches Leben. Die Interpassivität ist letztlich Strategie zum Erreichen von Sennetts Gesellschaftsutopie: „Nur wenn die Individuen wieder lernen, den positiven Wert von Fremdheit und Öffentlichkeit zu erkennen und die politische und öffentliche Sphäre nicht in ein riesiges psychologisches System verwandeln wollen, sondern in ihrer Differenz zum Privaten und Lokalen akzeptieren können, wird sich auch Öffentlichkeit und Politik wandeln können.“⁶² Die interpassive Kunst, also auch interpassives Theater, erlaubt zudem ihren Betrachtern, nicht nur jegliche teilnehmende Aktivität, sondern auch noch ihre gesamte Passivität bleiben zu lassen. Sie können sich sozusagen passiver als passiv verhalten.⁶³

Der Wunsch danach scheint gesellschaftlich anwesend zu sein, insbesondere bezüglich des von Pollesch oft thematisierten Wandels in den Bereichen Arbeit und Privatsphäre. Interpassivität kommt im Theater Polleschs in zweierlei Weise vor. Zum einen durch die Nennung der Thematik und zum anderen durch die konkrete Anwendung. In *Ich schau dir in die Augen gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* wird durch das Abspielen von Dosengelächter oder einem Tusch dem Zuschauer ein Hinweis gegeben, wann er lachen soll bzw. ihm wird das Lachen abgenommen. Pollesch stellt in diesem Text die Gemeinsamkeit zwischen Schauspieler und Publikum als Konstruktion heraus, der kein Beweis zugrunde liegt. Dadurch ist grundsätzlich jede konventionelle Kommunikation des Theaters unmöglich. Er macht jedoch einen Vorschlag für eine neue Art von Kommunikation:

⁶⁰ Vgl. Pfaller, R., 2008, S. 305

⁶¹ Ebd., S. 16

⁶² Streisand, M., S. 52 f.

⁶³ Vgl. Pfaller, R., 2008 S. 292

„In diesem Raum steckt wahrscheinlich eine andere Kommunikation, eine andere Kommunikationsform als wir sie kennen. Diese Kommunikation könnte vielleicht darauf beruhen, was wir nicht teilen. Das, was wir teilen, können wir ja auch nicht teilen, aber das fällt uns nicht auf. Das ist der Verblendungszusammenhang!“⁶⁴

Dieser Text, der vom Schauspieler direkt an das Publikum gerichtet ist, bietet eine Distanz, die dem interpassivem Verständnis von gesellschaftlichem Leben sehr nahe kommt. Der gleiche Effekt der Distanzierung wird bei Pollesch dazu noch durch den Einsatz von Komik begünstigt, auf den in dem entsprechenden Kapitel 5.6 noch eingegangen wird. Letztlich ist die Auseinandersetzung mit der Interpassivität lediglich ein Mittel zum Zweck, seine Gedanken zu gesellschaftlich relevanten Themen zu ordnen.

Abgesehen davon wie absurd die von Pollesch genannten konkreten Ideen eines interpassiven Theaters auch sind.⁶⁵ Er gibt damit einen Anstoß zum Überlegen über Gemeinschaft, Partizipation und Kulturkonsum. Er stellt die Konventionen mit Hilfe der Interpassivität in Frage und offenbart sie als Eitelkeiten und Konstrukt kapitalistischer Denkweisen.

4.3. Der Kapitalismus

In den meisten Polleschstücken nimmt die Kapitalismuskritik eine essentielle Stellung ein. Der Mensch und die Gesellschaft in der heutigen globalisierten, kapitalistischen Welt sind oftmals Themen in seinen Arbeiten. Dabei geht seine Kritik, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits beschrieben, weit über die Welt der Wirtschaft hinaus.

⁶⁴ Pollesch, R. 2010, S. 51

⁶⁵ Er gibt in *Ich schau dir in die Augen gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* den Vorschlag an, der Schauspieler solle mit dem Partner des Theaterbesuchers nach der Vorstellung Essen oder ins Bett gehen. Da dies dem Zuschauer eine Lust bereiten würde, die dieser interpassiver Art an das Kunstwerk, den Schauspieler, delegieren sollte. Pollesch gibt in einem Interview in *Theater der Zeit* (03.2010) an, die Interpassivität in diesem Stück eher als Gag zu nutzen.

Dies ist darin begründet, dass der Kapitalismus in Zeiten der Postmoderne alle Lebensbereiche umfasst.⁶⁶ „Man kann in diesem Zusammenhang von einer neuen und historisch einmaligen Durchdringung und Kolonialisierung der Natur und des Unbewussten sprechen, die sich sowohl in der Vernichtung der vorkapitalistischen Landwirtschaft durch die ökologische Umwälzung als auch im Aufstieg der Medien und der Werbeindustrie manifestiert.“⁶⁷ In diesen neuen Ausmaßen kritisiert Pollesch die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse, die durch den Einfluss des Kapitalismus zu Ungerechtigkeiten führen. Frei nach Giorgio Agamben bildet der Kapitalismus eine Hyperrealität dadurch, dass er Realität nur simuliert und so die Manipulation des Konsumenten ermöglicht. Die Kritik wird zumeist auf den eigenen Erfahrungen des Pollesch-Kollektivs untermauert, wodurch die Theorien eine Überprüfung auf die Realität unterzogen wird.

In der Ideologie stimmt Pollesch in so weit mit Karl Marx überein, als dass er genauso wie Marx keine Gebrauchsanweisung, wie eine nicht-kapitalistische Gesellschaft zu sein hat, nennt, da eine solche Anweisung eine Art Erwerb der Lösung wäre, also sich wieder innerhalb des Kapitalismus bewegen würde. Laut Marx soll viel mehr die Überwindung des Kapitalismus durch einen Zusammenschluss von Individuen, die nicht an einer gemeinsamen, kapitalistischen Klasse gebunden sind, gelingen. Sie setzt die Aufgabe des eigenen Subjekts voraus.⁶⁸ Die Beschreibungen der Krise, die Pollesch über die heutigen Arbeitsverhältnisse in der globalisierten Welt in seinen Stücken verlautbart, sind andere als es bei Marx der Fall ist. Jedoch unterliegen sie immer noch den gleichen kapitalistischen Strukturen und entsprechen zum Teil den Prognosen Marx.

„Strukturelle Krise und Globalisierung sind also ein und dasselbe, nur unter verschiedenen Aspekten betrachtet. Was Marx noch an lediglich punktuellen Situationen oder Teilprozessen (etwa den Zusammenhang der Arbeitslosigkeit Londoner und indischer Weber mit Freihandel und Kapitalkonzentration) empirisch vorfand und mit seiner prognostischen Sicht der kapitalistischen Universal Tendenz

⁶⁶ Vgl. Zima, V., 2001, S. 95

⁶⁷ Jameson, F., 1991, S. 78

⁶⁸ Vgl. Kurz, R., 2000, S. 393 ff.

kurzschloß, [sic] ist erst heute tatsächlich zu einem unmittelbaren, universellen, ausnahmslos alle Regionen und Produktionszweige erfassenden Weltverhältnis geworden und bringt seine negativen Wirkungen nicht mehr partiell und punktuell als indirekte hervor, sondern flächendeckend und weltumspannend als direkte.“⁶⁹

Vor diesem Hintergrund werden bei Pollesch die heutigen Arbeitsverhältnisse des Einzelnen, in der Dienstleistung- und Internetbranche in *www-slums* wie folgt wahrgenommen:

„Caroline: Konzerne sponsern die Anschlüsse an die Welt und alle leben in Hütten aus Notebooks und potenzielle Jobs drehn [sic] sich da auf ihren Monitoren und von mir aus auch virtuelle Arbeitsämter und irgendwie sieht es so aus, als hätten plötzlich alle die Möglichkeit zu ARBEITEN! Aber der Verkauf deiner Arbeitskraft ist nicht sehr aussichtsreich in dieser elektronischen Revolution, die von Verwendung menschlicher Arbeitskraft irgendwie abgekoppelt ist.“⁷⁰

Die weltweite Vernetzung zeigt am deutlichsten die globalen Zusammenhänge. Der heutige Arbeitsmarkt wird als ein weltweiter erkannt. Die Abkopplung der Arbeitskraft entspricht der Marx'schen Entfremdung von der Arbeit. Somit nimmt die Globalisierung negativen Einfluss auf die hiesigen Arbeitsverhältnisse und führt letztlich im Fortgang des Textes zu folgender Erkenntnis:

„So was wie Arbeit, das gibt es gar nicht mehr. Und jetzt versagen alle in ihren Jobs im Netz. Und suchen die Fehler bei sich oder in ihren Hütten. Aber die Arbeit ist ein Untoter. Und das Internet hält sie am leben. Aber die elektronische Revolution

⁶⁹ Ebd, S. 319 f.

⁷⁰ Pollesch, 2003, S. 128

*hat sie auf dem Gewissen.*⁷¹

Auf Grund der bereits aufgezeigten gesellschaftlichen Zusammenhänge werden die Fehler also im Inneren des Individuums verortet, wobei augenscheinlich die Arbeitsstrukturen es sind, die für das Unbehagen des Individuums sorgen. Pollesch markiert die kapitalistischen Arbeitsbedingung der Zeit als überholt. Wenn er in diesem Fall das Internet als künstliches System markiert, welches die vorliegenden Strukturen aufrecht erhält, so kann im allgemeinen doch der Kapitalismus für die gegebenen Strukturen verantwortlich gemacht werden.

5. Form und Stil

Das folgende Kapitel versucht die äußeren Merkmale des Polleschtheaters einzufangen. Dabei sollen seine Stücke und Inszenierungen unter verschiedenen Aspekten betrachtet und analysiert werden.

Das Theater von René Pollesch besteht aus Diskursen über verschiedene soziologische, philosophische und politische Themen. Die Art wie diese Themen auf die Bühne gebracht werden, variiert von Stück zu Stück. Gemein ist den Inszenierungen, dass die Form meist an Boulevardtheater erinnert und durch Komik und Zitaten aus der Popkultur meist sehr amüsanter erscheint. Collagenartig werden die Texte verschiedenen Ursprungs miteinander verknüpft. Dies alles dient ausschließlich der Form und ist ein Weg komplexe, mit oft widersprüchlichen Aussagen versehene Themen, zu inszenieren. Frühere Inszenierungen von Pollesch scheinen von der theatralen Konzeption mehr chaotisch als heutige zu sein. In den Anfängen des Polleschtheaters erschien die Suche nach theatralen Formen sich experimenteller zu gestalten. Wohingegen heute beispielsweise der Bühnen- und Zuschauerraum manifestiert wirkt. Polleschs Theater wirkt heute gelassener. Heute erreichen die Stücke eine andere Qualität, da durch die Spielweise der Schauspieler, die von Humor durchzogen ist und einen großen Spielspaß erkennen lässt, die Situation und der inhaltliche Diskurs weiter voneinander entfernt sind und so eine absurde, ironische Stimmung entsteht.

⁷¹ Ebd.

Dem Polleschtheater steht als Feindbild das Repräsentationstheater gegenüber. Die Einfühlung der Schauspieler und die Illusion der Realität werden bei ihm durch Trash und Pop ersetzt. Der Einzug des Pops in die Kunst bzw. Theaterwelt kann in aller Regel in zwei verschiedenen Weisen eingeordnet werden. Der Gebrauch von popkulturellen Codes im Theater erzielt einen hohen Wiedererkennungswert und nimmt dadurch Bezug auf die Realität. Durch das Nennen verschiedener Worte, Personen oder Thematiken der Popkultur kann noch keine Aussage über die Haltung zur Popkultur benannt werden. Obwohl Popkultur im Theater und in der Kunst allgemein ursprünglich auf die Überwindung eines elitären, bürgerlichen Kunstverständnisses ausgerichtet war, lässt sich in heutigen Arbeiten Kritik an der oberflächlichen Lebensweise der Protagonisten herauslesen. Allerdings ist die alleinige Erwähnung nicht zwangsläufig von politischem Charakter. Neben der Erwähnung von Pop-Begriffen kann der Pop auch als ästhetisches Prinzip praktiziert werden. Die Prinzipien des Pops sollen dabei nicht nur den Bezug zu bestimmten Milieus über massenkulturelle Anbindungen herstellen, sondern viel mehr gelebte Praxis sein. Die aus der Popmusik entlehnten Techniken des Loops, Sampling, scratchen, zappen und Permutation eignen sich zur Beschreibung der ästhetischen Wirkung der Texte von Pollesch und lassen eine zusammengemixte Collage entstehen.⁷² Durch diese Art von Text scheint Pollesch näher an der Position des zeitgenössischen Subjekts zu sein, als das konventionelle Drama, welches eine wie auch immer geartete Realität widerzuspiegeln versucht.

Das Sampeln von Zitaten und Ideen anderer dient allerdings einem höheren Zweck, als ein intellektuelles ästhetisches Produkt zu erstellen. Die Zitate bilden Argumentationsstützen, um sich über den jeweiligen Diskurs auszutauschen. Dazu Pollesch, „Es geht bei uns eben nicht um eine Sempeltechnik, es geht nicht darum, beispielsweise Donna Haraway irgendwie in die Theaterabende einzubauen, sondern Gedanken von ihr ernst zu nehmen und zu beobachten, wer da eigentlich auf der Bühne steht.“⁷³ Vielmehr entsteht das scheinbare Durcheinander alleinig dadurch, dass unsere menschlichen Gedanken auch nicht in stetig dramatischer Form verlaufen und daher Diskurse und Themen wie gemixt erscheinen.

Die Struktur des Polleschtextes spiegelt den Zustand der Figuren wider. Aus der Vielzahl der Stücke lässt sich natürlich keine gemeingültige Aussage über die Figuren

⁷² Bloch, N., 2004, S. 63

⁷³ Keller, U., 2010, S. 3

treffen. Auffällig ist jedoch, dass sie in den meisten Stücken orientierungslos versuchen, in der globalisierten Welt zu überleben.

Die Einhaltung von Raum, Zeit und Geschehen wird bei Pollesch auf eine neue Weise wieder aktuell. Denn die Zeit, die während eines Stückes verstreicht, ist die, die auch in der Wirklichkeit verstreicht. Der Raum ist das Theater und das Geschehen ist das Spiel, die Performance im Theater. Der Unterschied ist, dass die Darstellung durch Handlung ersetzt wird.

So steht die Verkörperung der Texte bei Pollesch immer zwischen der Wahrhaftigkeit der eigenen Realitätswahrnehmung und sinnlich ästhetischer Darstellung, was sich aus der Art ihrer Entstehung ergibt. Der Text soll direkt passieren. Der Text ist das Wichtigste, nicht die Darstellung von Empfindungen, ergo keine Interpretation, kein Einfühlen und kein Illustrieren. Ziel ist es, dem Text zu folgen und die Auseinandersetzung des Schauspielers mit dem selbigen zu verfolgen. Jedoch darf der Text nicht das Primat sein und es sollte ihm nicht blind gefolgt werden.

5.1. Einordnung in den theatergeschichtlichen Kontext

Das Polleschtheater hat nur entgegengesetzte Züge zu der europäischen Theatertradition. Vielleicht ist es besser, ihn unter einem nicht-europäischem Theaterverständnis zu lesen. „Die Mischung aus Aufgekratztheit und desorientierter Coolness, die seine Stücke erst zur Geltung bringt, benennt Pollesch mit einem Begriff aus der Terminologie des Nô-Theaters als „eilendes Verweilen“. Es war also doch mehr als ein phonetischer Gag, wenn er sein Luzerner Projekt *JavaTM in a Box* als Nô-Soap bezeichnete⁷⁴. Auch ohne sich eine typische Bildsprache des Nô-Theaters an zu eignen, basiert das Verständnis über Narration und (Re-)Präsentation möglicherweise mehr auf diesem Theater, als auf dem des konventionellem absoluten Dramas, indem der Dialog das sprachliche Medium der zwischenmenschlichen Welt darstellt, der Dramatiker und der Zuschauer abwesend sind und die Vereinigung von Darsteller und Dramengestalt zum Ideal des dramatischen Menschen erkoren wird.⁷⁵

⁷⁴ Heine, M., 2000, online im Internet

⁷⁵ Vgl. Szondi, P., 1974

Doch auch ein dramatischer Text wird heute nicht mehr dramatisch, im Sinne von illusionistisch, inszeniert. Unabhängig davon, ob es sich um ein neues Stück oder einen Klassiker handelt, geht es in vielen Inszenierungen, um die wie auch immer geartete Auseinandersetzung mit dem Text. Der Unterschied zu Polleschstücken ist der, dass diese Stücke nicht der Idee eines Dramas folgen. Sie versuchen nicht eine Geschichte zu erzählen, sondern schlichtweg die Auseinandersetzung mit einem Text zu bebildern. Der Verzicht der Einhaltung des typischen Dramas kommt in mehreren avantgardistischen Theaterströmungen des vergangenen Jahrhunderts vor. Als Beispiele sind unter anderem der Futurismus oder das Happening zu nennen. Die Erneuerung bei Pollesch steckt viel mehr darin, dass der vorliegende Text stärker als zuvor der Realität entspricht, im Sinne der Wirklichkeitswahrnehmungen der Beteiligten.

Das Polleschtheater verzichtet der Moderne folgend konsequent auf die Einheit von Raum, Zeit und Handlung. Es ist nicht klar, wo und wann das Stück spielt. Es scheint aber auch egal zu sein, denn scheinbar haben Polleschstücke keine richtige Handlung. Damit befänden sie sich in der Tradition des absurden Theaters wieder. Auch typisch für diese Theaterform ist die Darstellung einer Nichtwirklichkeit. Das Theater wird als Theater gezeigt und erzeugt keine Scheinrealität oder Illusion. Dies löst bei den Zuschauern, ähnlich wie bei Brecht, eine Distanz zum Geschehen aus, die eine Hinterfragung des Gezeigten mit sich bringt.

Der Bezug auf das Theater des Absurden ist jedoch nur ein Zitat des Polleschtheaters. Oftmals werden Sequenzen aus Film und Fernsehen zitiert. Das Zitat an sich gilt als Zeichen für die Postmoderne. Dieser Theaterform ist auch das Theater des René Pollesch zuzuordnen.

5.2. Das Zitat

Das Zitat gilt im postmodernen Theater als typisches Stilmittel. Es wird aus jeglichen anderen Medien zitiert. Insbesondere bei Pollesch tritt das Zitat vermehrt auf. Ästhetiken aus Alltags- und Medienkultur werden hier genauso verwendet, wie Gedanken und Theorien der Philosophie. Das Zitieren verschiedener Quellen wird Intertextualität genannt. Dies ist jedoch kein zeitgenössisches Phänomen, sondern

besteht laut Julia Kristeva bereits seit der Antike. „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache lässt sich zumindest als eine doppelte lesen.“⁷⁶ So ist das Zitat also allgegenwärtig. Neu in der Postmoderne ist allerdings das gesonderte Ausstellen des Zitates als solches. Natalie Bloch beschreibt die Verknüpfung verschiedener Theorien anhand von Techniken eines DJs. „Die in diesen Texten angewandten popästhetischen Verfahren richten sich also nicht für oder gegen Popkultur, sondern entpuppen sich als politisch gemeinte Programme, mit denen die Ausweglosigkeit des Einzelnen in Zeiten der Globalisierung durchaus lustvoll kritisiert wird.“⁷⁷ So ist diese Technik also grundsätzlich zunächst wertfrei zu betrachten.

5.3. Die Sprache und das Sprechen

Die Sprache in den Polleschstücken ist recht unüblich für das Theater. Sie basiert auf der Metaphorik der internationalen computer lingua und auf dem deutschen Soziologenzargon.⁷⁸ Die Sprache bei Pollesch bildet weder Dialoge im herkömmlichen Sinn, noch lässt sie dramatische Situationen entstehen. „Sein Rohmaterial sind die gerade anschlussfähigen [sic] Theorie-Module – Kapitalismuskritik immer gut, Repräsentationskritik auch gern gesehen, Globalisierungskritik keine Frage -, welche die kapitalistischen, vergeblich um Identität ringenden und vollglobalisierten Zeitgenossen solange auf sich selbst anwenden, bis sie ihre eigene Unmöglichkeit bei selbstverständlich eindrucksvoller Realpräsenz nachgewiesen haben: eine rasende Salatschleuder aus Denken und Sprache, der niemand entkommt.“⁷⁹ Meist hat die Sprache einen wissenschaftlichen Ursprung und bildet sich durch den Filter von René Polleschs Wirklichkeitserfahrungen zu einem Bühnentext. Pollesch betont oft, dass die Texte jedoch meist erst in dem Probenprozess entstehen: „Auf meiner Bühne muss kein Schauspieler etwas sagen, das er nicht sagen will.“⁸⁰ Damit ist gemeint, dass die

⁷⁶ Kristeva, J. 1978, S. 391

⁷⁷ Bloch, N., 2004, S. 70

⁷⁸ Vgl. Wirth, A., 2003, S. 127

⁷⁹ Simhandl, P., 2007, S. 355

⁸⁰ Ekardt, P./Kedves, J., 2010, S. 45

Schauspieler und Pollesch über den Ausgangstext in einen Diskurs geraten, wodurch sich der Text weiterentwickelt. Aus diesem Text bilden sich Sprechstücke, die sowohl von den Darstellern als auch den Zuschauern viel abverlangt. Denn diese Texte verlangen natürlich nach einer anderen Art des Vortragens als dramatische Texte. Die Schauspieler sprechen meist auf Anschluss und entgehen so der schauspielerischen Einfühlung. Denn dramatische Texte müssen von den Schauspielern verstanden, interpretiert und technisch ausgeführt werden. Der Schauspieler ist dabei Diener des dramatischen Textes und muss diesem gerecht werden. Hier ist der Text die treibende Kraft. Er führt die Schauspieler durch das Stück. Im Interview mit dem Autor sagt Pollesch, dass die Schauspieler den Text benutzen sollen. Diese besondere Weise zu Sprechen führt zu einer eigenwilligen Spielweise, die ihren Ursprung wahrscheinlich in dem Studium von Pollesch hat. Seine Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen und den ästhetischen und kommunikativen Möglichkeiten des Theater an sich ist durch die so genannte Gießener Schule geprägt.

5.4. Figuren

Die Figuren bei Pollesch sind als solche nicht treffend beschrieben. Ihnen liegt keine psychologische Dramatik zugrunde. Sie handeln nicht als eigenständige Subjekte, sondern lassen sich vom Text treiben. Die Rollenfiguren sind viel mehr von der Globalisierung gelenkte Wesen, als dass sie aktiv handeln. Man kann ihnen keine speziellen Charaktereigenschaften zuordnen. Die einzelnen Figuren wechseln ihre Einstellung zum vorliegenden Thema ständig und handeln und diskutieren nach einer scheinbar nicht vorhandenen Logik. Sprunghaft werden neue Themenkomplexe assoziiert. In einigen Inszenierungen, wie zum Beispiel in *Ein Chor irrt sich gewaltig*, finden schnelle Rollenwechsel statt, die auch nicht vor der biologischen Geschlechter Zuordnung halt machen. Oftmals haben die Figuren auch die Namen der Schauspieler, die sie spielen. Dadurch entsteht ein neues Verhältnis von Darstellung. Verkörpern die Schauspieler wirklich eine Figur oder performen sie als sie selbst? Rollenträger und Rollenfigur sind nicht eindeutig von einander zu trennen.⁸¹ Der entpersonalisierte Text

⁸¹ Der Begriff der Rollenfigur, auch wenn er nicht die Tatsache konkret beschreibt, wird hier weiterhin

wird von dem Ensemble meistens scheinbar wahllos vorgetragen. Der thematische Diskurs, der im Text stattfindet, ist den Subjekten vorangestellt. Dem liegt das zeitgenössische Menschen- und Gesellschaftsbild Polleschs zu Grunde: Die jeweiligen Rollenfiguren haben die Unterordnung so sehr verinnerlicht, dass sie gar keine Autorität mehr brauchen, um sich selbst zu verkaufen.

Im Allgemeinen wirken die Figuren hysterisch und desorientiert und mit dem großen Wunsch danach, die vorliegende Situation zu klären und zu verbessern. Meistens wissen die Figuren nicht, wie sie in die Ausgangssituation geraten sind.

Es existieren keine dramatischen Figuren, keine *persona dramatis*. Sätze werden von einer Rollenfigur begonnen, um von der nächsten weitergeführt oder widersprochen zu werden. Dadurch ergibt sich für die Schauspieler keine Notwendigkeit in die psychologische Einfühlung der Rollenfigur.

Die ständige Anwesenheit der Souffleuse ist ein deutlicher Beweis dafür, dass es sich um ein Theater handelt, das keine Illusion zu erzeugen versucht. Teilweise treten die Souffleuse und andere Bühnenarbeiter sogar als Bühnenfigur auf und agieren mit den Darstellern. Es werden von den SchauspielerInnen Handzeichen zu den Beleuchtern oder Tontechnikern gegeben. Das Theater wird als Realität wahrgenommen.

In *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* tritt beispielsweise auch ein Tontechniker auf, um mit dem Schauspieler Tischtennis zu spielen.

In theaterpädagogischen Inszenierungen liegt die Qualität häufig auch darin, dass es keine ausgewiesenen Rollenfiguren gibt. Oftmals sind Rollenfigur und Darsteller einander identisch, da den Spielern die Technik der Rollengestaltung fehlt.

5.5. Chorarbeit

Das Auftreten des Chors, gemeint ist der Sprechchor im Theater von Pollesch, entspringt einer langen Theatertradition mit dem Ursprung in der griechischen Antike. Hier ist der Chor logische Konsequenz auf Grund der zu behandelnden Themen: Interpassivität, Individualisierung, Selbstverwirklichung und Anpassung. Im Folgenden sollen nach einer kurzen Einleitung, einige Beispiele der vornehmlich jüngeren

benutzt. Dies liegt daran, dass mir kein treffender Begriff vorliegt.

Theatergeschichte des Chors aufgeführt werden, zu denen ein Bezug auf Polleschs Chorverständnis besteht.

Ursprünglich bezeichnet das Wort „Chor“ in der Antike den Platz auf dem Reigentänze aufgeführt werden. Später wird dieser Platz „Orchestra“ genannt und „Chor“ wird die Bezeichnung für die als Gruppe auftretenden jungen Männer.⁸² Nach Jacques Lacan gilt der Chor der griechischen Tragödie als stellvertretende Instanz des Zuschauers, der seine Emotionen artikuliert. Der Chor erlebt anstelle der Zuschauer die Katharsis. Er zeigt wie die Zuschauer auf das Drama reagieren sollen, indem er kommentiert und ist in der Doppelfunktion selbst Teil der Handlung.⁸³

Nicht jeder Einsatz des Chors nimmt Bezug zu den Chören der Antike. Einige Epochen denunzieren den Chor oder lassen ihn ganz aus. Heute gilt der Chor als ein rein künstliches Stilmittel, trotzdem und gerade deshalb findet er im zeitgenössischen Theater immer wieder Verwendung.⁸⁴ Im Laufe der Theatergeschichte entstanden unterschiedliche Interpretationen des Sprechchors, denen jeweils andere ästhetische Prinzipien zugrunde liegen. Auch unterscheiden sich die Chorotypen auf Grund ihrer dramatischen Funktionen. Wichtige Chorarbeiten finden sich im Theater der Meininger, bei Max Reinhardt, bei Meyerhold, im Théâtre du Soleil von Ariane Mnouchkine, bei Bertolt Brecht, bei Einar Schleef, in Christoph Marthalers Theater und bei Volker Lösch. Die verschiedenen Formen des Sprechchors haben gemeinsam, dass der Chor ein Kollektiv aus mehreren Individuen ist.

Der Chor im Theater von Max Reinhardt ist als eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte des deutschen Sprechchors zu sehen. Max Reinhardts Massenchor gibt die karthasischen Aspekte des Chors der Antike zu Gunsten der theatralen Ästhetik zum Teil auf. Der Chor in seinen Inszenierungen war ein theatrales Mittel unter vielen, um die Zuschauer in den Bann der Aufführung zu ziehen. Das Besondere an seiner Chorarbeit war die große Anzahl an Chormitgliedern. Bei manchen Inszenierungen traten bis zu 2000 Menschen auf.⁸⁵ Neben dem stilistischen Mittel hat der Chor bei Reinhardt eine weitere Funktion, denn er bezieht das Publikum, anderes als im Naturalistischen Theater der Fall ist, mit ein. Er reißt die vierte Wand ein und konstruiert eine Gemeinschaft zwischen Bühnengeschehen und Publikum. Reinhardt

⁸² Vgl. Baur, D., 1999, S. 15

⁸³ Vgl. Riemer, P., 1998, S. 89

⁸⁴ Vgl. Baur, D., 1998, S. 236

⁸⁵ Vgl. Kurzenberger, H., 2009, S.17

versteht sein Theater der Massen als Fest. Dazu Erika Fischer-Lichte: „Dem alten Guckkasten der Naturalisten setzten sie die „kollektive Aktion“ entgegen. Ein inszeniertes rauschhaftes „Erlebnis der Gemeinschaft“ sollte „als Fest, Kult, Ritual, Feier, Provokation, Happening, Agitpopveranstaltung u. ä.“⁸⁶ die Zuschauer mit der Bühnenhandlung verbinden.

Der Einsatz des Chors bei Brecht zeichnet sich durch eine immense Vielfältigkeit aus.⁸⁷ Sowohl das Schauspielerensemble hat chorähnliche Züge, sowie es auch eine zahlreiche Anzahl an tatsächlichen Chören bei Brecht gibt. Dem Chor werden hier verschiedene Funktionen zuteil. Zum einen ist er Mitspieler in der dramatischen Handlung, zum anderen Kommentator.⁸⁸ Als Mitspieler in der Handlung spricht der Chor für eine jeweilige gesellschaftliche Gruppierung. Die vom Geschehen distanzierte Kommentarfunktion wird vor allem durch die Historisierung geschaffen und dient dabei der Verfremdung. Indem der Chor den Kommentar in der Vergangenheitsform spricht, wird das Geschehen auf eine geschichtliche Distanz gehoben.⁸⁹ Dies soll zu einer distanziert, rationalen Rezeption führen. Zudem ist das Verhältnis von Einzelfigur und Gruppe bei Brecht von großem Interesse. Die Betrachtung von Individuum und Gruppe ist jedoch stark an den gesellschaftlichen Kontext gebunden. Möglicherweise verliert dieser Aspekt auf Grund von fortschreitendem gesellschaftlichem Wandel in der heutigen Rezeption seine Aktualität und ist nur noch museal relevant. Zumindest mag dies für die Brechtschen Schaustücke gelten. Die Chorarbeit in den Lehrstücken fordert sicherlich völlig andere Maßstäbe zur Beurteilung ein, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann.

Eine zeitgenössische Interpretation bietet Einar Schleeff, indem er sich auf Kafka bezieht und dem Chor eine alleinige Wahrheit zuteil werden lässt. Er spricht von der Krankheit, die jedem Theaterchor innewohnt, quasi dem falschen Handeln der groben Gemeinschaft, von der Dummheit der Masse. Er entgegnet dem jedoch mit einem Beispiel der Realität, wie einem gesellschaftlichen Phänomen der 1990er Jahre, dem Ausstieg von Robbie Williams aus der Boygroup Take That. Hier zeigt sich, laut Schleeff, die benannte Wahrheit der Gemeinschaft.

⁸⁶ Fischer Lichte, E., S. 272

⁸⁷ Vgl. Baur, D., 1999, S. 51

⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 53

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 57

„Denn das Individuum steht nicht zu seiner Krankheit. Es versucht diese zu verdrängen, zu vergessen, laboriert heimlich an ihr, kämpft gegen sie, doch die Krankheit fordert ihren Tribut, zerstört die Figur von innen. Die Zerstörung kontert die Einzelfigur durch ihre Erscheinung, sie muß [sic] sich für jede Begegnung mit einer anderen herrichten, um sie zu täuschen. Die Zusammentreffenden täuschen sich gegenseitig. Das Chormitglied erkennt sich jedoch hier an der Träne, der verschmierten Wimperntusche, den zerrissenen Klamotten, an TAKE THAT.“⁹⁰

Bei Schleef ist der Chor eine seltene Größe, die durchaus positiv besetzt ist, aber vom Theater, aus Angst vor faschistischen Interpretationen, meist nicht so dargestellt wird. Die Polleschchöre haben mit den Schleefchören die Kritik an der Individualisierung gemeinsam.

In den aktuellen Inszenierungen von Volker Lösch treten vermehrt Chöre auf. Stilistisch gibt es wenig Neues bei dem Chor einer Lösch Inszenierung. Das skandierende Sprechen und der Gestus erinnern stark an die Chöre von Schleef. Der größere Unterschied liegt zum einen in der Zusammensetzung des Chores, die sich auch thematisch wieder spiegelt. Der Chor hat bei Lösch den Anspruch auf Authentizität. Er besteht mal aus realen Bürgern der Stadt, ein anderes Mal aus den HartzIV Empfängern einer anderen Stadt. Durch den Einsatz dieser „Experten des Alltags“ erhält dieser Chor soziale Glaubwürdigkeit. Die Authentizität wird scheinbar durch die persönlichen Texte der Chormitglieder bestärkt. Hajo Kurzenberger schreibt dazu über das Theater von Volker Lösch: „Realitätsimporte in das Theater der Kunst haben inzwischen Hochkonjunktur. Lösch setzt auf ihre geistige Variante: Er macht sie chorisch scharf.“⁹¹ Die Löschchöre versuchen durch ihre Zusammensetzung eine stärkere Glaubwürdigkeit zu erreichen, da sie aus der Wirklichkeit stammen, müssen sie schließlich auch für diese sprechen können. Die Sprache der Choristen wird jedoch durch Dramaturgen, Volker Lösch und das Medium Theater neutralisiert.

Bisher sind in den Stücken von Pollesch zwei Chöre aufgetreten. Andere chorische

⁹⁰ Schleef, E., 1997, S.277

⁹¹ Kurzenberger, H., 2009, S.21

Arbeiten in Polleschs Werk werden auf Grund ihres nicht eindeutigen Chorcharakters an dieser Stelle nicht berücksichtigt. Sie sind Teil der Stücke *Ein Chor irrt sich gewaltig* und *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung*. Die zwei Chöre sind bezüglich ihrer dramatischen Funktion gleich, jedoch von ihrer Symbolik differenziert zu beurteilen. Äußerlich scheinen beide Chöre ähnlichen Charakter zu besitzen. Beide bestehen aus acht bzw. zehn jungen Mädchen, die als eine Einheit auftreten. In beiden Fällen tritt der Chor als eine Rollenfigur auf. Er agiert als geschlossenes System und spricht den Text mit einer Stimme und kommuniziert mit den anderen Rollenfiguren auf der Bühne, quasi als eine Rollenfigur mit dem Namen „Chor“. Der Text wird dabei, ähnlich wie bei Schleef, skandiert vorgetragen. Teilweise treten Mitglieder des Chors aus dem Chor heraus, um sich später jedoch wieder dem Chor anzuschließen. Wenn aber der Chor in *Ein Chor irrt sich gewaltig* eher als ästhetisches Mittel bzw. als eine Antwort auf die im Jahr 2009 zahlreich auftretenden Chöre an deutschen Theatern (insbesondere die Chöre in den Produktionen von Volker Lösch) zu sehen ist, so ist der Chor aus *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* ein gesellschaftspolitisches Zeichen. Er scheint die Individualkonkurrenz zu umgehen, da er kaum Individuelles zulässt. Indem er, allein aus den Mädchen des Mädcheninternats bestehend, dort formuliert: „Der Gleichschritt hier in der Universität ermöglicht uns jetzt schon, Widerstand gegen die Formlosigkeit da draußen zu formulieren.“⁹² Damit führt er den Gedanken von Schleef weiter, der den Chor als Chance begreift. Nur durch den Gleichschritt, den Drill der gemeinsam zu ertragenden Situation, entsteht ein Gefühl der Gemeinschaft und das Individuum kann sich, trotz fortschreitender Individualisierungsprozesse, wieder als gesellschaftliches Wesen empfinden. Der Chor aus *Ein Chor irrt sich gewaltig* kritisiert allein durch seine Anwesenheit den Einsatz des Chores bei Volker Lösch, da bereits im Titel gesagt wird, dass der Chor sich irrt. Damit steht er im krassen Gegensatz zu den Lösch-Chören, die ihren Wahrheitsanspruch daraus fordern, dass sie als Gruppe der Wirklichkeit entspringen. Dieser Chor kritisiert die Produktionsweise der Chorarbeit von Volker Lösch, da dieser zwar kapitalismuskritisch sein will, jedoch durch seine Arbeitsweise diskriminierende Verhältnisse schafft.⁹³ Pollesch fordert vom Theater, dass es nicht für, sondern mit jemanden sprechen soll und formuliert darüber hinaus: „Es soll von denen reden, die

⁹² Pollesch, R., 2010

⁹³ Vgl. Laudenbach, P. 2009

keine Sprache haben, aber es erzählt doch immer nur vom Menschen, in dem weißen männlichen heterosexuellen Jargon, der das Maß aller Dinge ist.“⁹⁴

Ein eindeutiger Bezug zu den Chören der Antike ist bei Pollesch nicht zu finden. Da es bei Pollesch kein Drama zu durchleben gibt, scheint der Chor (unter der Leitung von Christine Groß) die Funktion der Katharsis zu verlieren. Er dient anscheinend nicht dazu anstelle des Publikums etwas zu verstehen, jedoch erinnert er durch seine Anwesenheit an diese Funktion und deutet so eine vergangene Theaterrezeption an. Die Delegation von Gefühlen an Dritte ist Prinzip der Interpassivität, die inhaltlich ein zentrales Thema im Theater Polleschs einnimmt. Unabhängig davon, ob der Chor ein homogenes Subjekt, die Vertretung der Zuschauer auf der Bühne oder einen von außen blickenden Kommentator handelt, empfindet er die Rührung, die das Stück auslöst.⁹⁵ Dabei ist unbedeutend, ob es sich um eine emotionale oder intellektuelle Rührung handelt.

Ähnlich wie bei Reinhardt besteht auch bei Pollesch das Ideal der Gemeinschaft, jedoch geht er davon aus, dass diese nicht automatisch gegeben ist, sondern erst gemeinsam gesucht werden muss. Deshalb steht der Chor bei Pollesch nicht in der gleichen Tradition wie bei Reinhardt. Die Chöre von Pollesch beziehen in ihre Gemeinschaft nur zeitweise Einzelfiguren ein. Eine Vereinnahmung des Publikums findet zu keiner Zeit statt. Das Gemeinschaftsgefühl ist den Choristen vorbehalten. Pollesch schlägt vor, eine „Konversation an[zu]machen jenseits vom Menschen und vom Leben“⁹⁶ Eine solche Kommunikation stellt grundlegende, kommunikation- und gesellschaftsbildende Begriffe außer Kraft, da ihr eine solche allgemeine, abstrakte Kommunikation zuwider ist. Auf dem kleinsten gemeinsamen Nenner soll nicht gesprochen werden. Dies sind grundlegende Unterschiede ihrer Theater- und Gesellschaftstheorie.

Bei den Brechtschen Chören ist der Bezug zu Pollesch auf der Hand liegend. Beide dienen dem dramaturgischen Ziel der Verfremdung von Realität. Beide sind zum Zwecke des Abbaus von Illusionen zuständig. Sie bedienen sich jedoch verschiedener Ästhetiken und unterschiedlichen Symboliken.

Der Chor als ein dem Theater ureigenes Stilmittel erlebt in der Postmoderne ein Revival, denn die selbstreferentielle Postmoderne erinnert sich an die augenscheinliche

⁹⁴ Pollesch, R., 2009, S. 305

⁹⁵ Vgl. Pfaller, R., 2008, S. 290 ff.

⁹⁶ Pollesch, R., 2006, 303

Ästhetik und zieht diese der symbolischen Interpretation vor. Denn werden Texte chorisches gesprochen, so werden die Eigenrealität des Wortes, so wie sein musikalischer Klang und Rhythmus neu erfahren, auch wenn der Chor aus *dramatis personae*, die nicht als Individuen, sondern als Bestandteil eines chorischen Kollektivs ihre Stimmen erheben, besteht.⁹⁷ Das heißt der Chor an sich löst die dramatische Situation bereits auf. In den Fokus rückt der Klang der Wörter. Durch chorisches Sprechen wird die Stimme vom individuellen Körper losgelöst, wird aber auch nie nur Teil eines abstrakten Kollektivs sein. Es entsteht eine Art dritte Stimme, die auch noch erklingt, wenn ein Chorist aus dem Kollektiv heraustritt, um einzelne Sätze alleine zu sagen. Der Chor versucht nicht zwangsläufig eine Sprache der Allgemeinheit zu konstruieren oder für eine bestimmte Gruppe zu sprechen. Vielmehr ist er ein theaterspezifisches Stilmittel des Antiillusionistischen. Der Chor an sich ist eine höchst artifizielle „Un-Figur“.

Im Zeitalter der Medien rücken ins Zentrum des Theaters Monolog und Chor als genau diejenigen Sprechformen, die die dialogische Geschlossenheit des dramatischen Universums aufbrechen.⁹⁸ Diese Entwicklung ist auch bei Pollesch zu erkennen. Neben seinen Chor-Stücken ist mit *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* ein rein monologisches Werk entstanden.

In der Theaterpädagogik sind häufig chorische Arbeiten anzutreffen. Diese ermöglichen den Spielern zum einen den Schutz der Gruppe und verhindern zum anderen den Kampf um Rollen und Aufmerksamkeit. Zu dem beinhaltet das chorische Arbeiten auch Elemente der Ensemblebildung und kann als gruppenspezifisches Training verstanden werden. Auch aus ästhetischer Hinsicht ist der Chor als ureigenes theatrales Mittel eine sinnvolle Möglichkeit zur Formgebung in der Arbeit mit Laien.

5.6. Monolog

Im klassischen Drama gilt der Monolog als ein Moment, in dem die sprechende Figur allein spricht. Hier kann die Figur intime Gedanken, Pläne oder Gefühle äußern, die an keine weitere Figur gerichtet sind. Dieses „laute Denken“ geschieht im Roman durch

⁹⁷ Vgl. Lehmann, H.-T., 1999, S. 235

⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 234

die Erzählung, welche in dieser Weise auf dem Theater nicht möglich ist. Der Monolog ist eine bereits im Drama festgelegte Konvention, die eine durch das Medium bedingte narrative Aufgabe einnimmt. Neben der Vermittlung von Informationen hat der Monolog eine weitere Funktion, nämlich die, der strukturellen Gliederung, um Übergänge, retardierende Momente oder Zusammenfassungen von Handlungsentwicklungen zu schaffen.

Im Naturalismus verschiebt sich die Funktion des Monologes. Die Rede eines Einzelnen wird allgemein als unrealistisch angesehen (abgesehen von pathologischen Sonderfällen), daher verurteilt der Naturalismus den an sich artifiziellen Monolog. Hier findet er nicht mehr als Übereinkunft des Mediums statt, sondern als gesondertes Stilmittel. August Strindberg schreibt im Vorwort von *Fräulein Julie* von einem motiviertem Monolog: „Der Monolog ist (heutzutage) von unseren Realisten als unwahrscheinlich verbannt worden. Aber wenn ich ihn motiviere, wird er glaubhaft, und ich kann ihn daher mit Vorteil benutzen.“⁹⁹ Damit ist gemeint, dass Gründe fürs Aussprechen des Textes der Realität entnommen und auf den Kontext der Szene angewendet werden sollen.

Eine andere Variante den Monolog realistischer erscheinen zu lassen, ist es, den Aufbau des Textes assoziativ zu gestalten. Dadurch „soll [...] eine distanzlose Gleichzeitigkeit von Fühlen, Denken und Sprechen vermittelt werden.“¹⁰⁰ Die Schwierigkeiten, die dieses Verständnis des Monologs mit sich bringen, bleiben hinter der vierten Wand und beziehen sich auf die innerszenische Kommunikation. Die Qualität des Monologs im Vergleich zum Dialog bezüglich der Kommunikation wird erst durch eine postdramatische Deutung erkennbar. „Es ließe sich theaterästhetisch viel eher behaupten, daß [sic] [...] nur im dialogischen System das Versagen des Sprechens als Kommunikation zwischen Menschen erkennbar werden kann, während der Monolog als Rede, die als Adressaten das Publikum hat, das Faktum der Kommunikation – und zwar der hic et nunc im Theater sich vollziehenden – steigert.“¹⁰¹ Adressat dieses Textes ist somit alleinig der Zuschauer, dem Informationen zu Teil werden, um dem Bühnengeschehen weiter folgen zu können. Diese Betrachtungen zielen auf den Monolog als Stilmittel, ohne etwaige inhaltliche Aussagen zur Kommunizierbarkeit der

⁹⁹ Strindberg, A., S. 17

¹⁰⁰ Pfister, M., 1994, S. 198

¹⁰¹ Lehmann, H.-T., 1999, S. 232

jeweiligen Situation oder Thematik zu benennen.

Die Stücke von Pollesch bestehen entweder aus eindeutigen Monologen wie bei *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* oder fast ausschließlich wie bei *Der perfekte Tag* oder es handelt sich um monologisierte Dialoge. Dies ist durch die Abgrenzung zum Ideal des dialoghaften Dialogs auszumachen. Ist der idealtypische Dialog laut Manfred Pfister eine störungsfreie Zwei- oder Mehrwegkommunikation zwischen zwei oder mehreren Figuren, die zueinander in einem Verhältnis der Polarität und Spannung stehen, in ihren Repliken ständig aufeinander Bezug nehmen und aufgrund prinzipieller Gleichberechtigung einander jederzeit unterbrechen können, so dass sich eine ausgewogene quantitative Relation ihrer Repliken ergibt, so können Abweichungen der Definition Faktoren bilden, die die Monologhaftigkeit des Dialogs kennzeichnen.¹⁰²

Die Kommunikation wird dadurch gestört, wenn die Figuren in sehr divergierenden Codes sprechen und damit unverständlich für den Partner werden.

Bei Pollesch kann nicht von dramatischen Figuren gesprochen werden, da den Figuren keine klaren Charakterzüge zugeordnet werden können. Zudem erschwert der Tausch der Rollen eine konkrete Zuordnung. Somit können die Figuren in kein eindeutiges Spannungsverhältnis gebracht werden. Zuweilen nimmt die eine Figur den Gedankengang der anderen auf und führt ihn weiter. Besteht zwischen beiden ein vollständiger Konsens, so kann es folglich zu keiner semantischen Richtungsänderung kommen.¹⁰³ Dadurch wird der Dialog zu einem Monolog mit verteilten Rollen. Das folgende Beispiel ist dem Stück *Sex* nach Mae West entnommen und zeigt, dass ein Gedanke von mehreren Spielerinnen weitergeführt wird.

„Caroline: Wie wir miteinander umgehen und wie wir uns vor uns ausziehen ist geldgeregelt!

Sophie: Auch und gerade wenn das nicht bezahlt wird, ist das GELDGEREGET! Das wir uns voreinander AUSZIEHEN!

Inga: Ja, gut, wir verkaufen uns, und die Arbeit an uns, folgt den Durchsagen des Kapitals.

Sophie: Die Arbeit an dir selbst ist ein Fulltime-Job, und den

¹⁰² Vgl. Pfister, M., 1994, S. 182

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 183

übernehmen jetzt Unternehmen!

Inga: *Die Arbeit an MIR SELBST!*

Caroline: *Die Arbeit an deiner SUBJEKTIVITÄT IST EIN SCHEISSJOB!“¹⁰⁴*

Durch die Dominanz einer Figur kann der dialogische Charakter ebenfalls beschnitten werden. Dadurch wird die Gleichberechtigung der Figuren vernachlässigt. In dem folgenden Beispiel aus *Tal der fliegenden Messer – Ruhrtrilogie Teil 1* wird dies in zweierlei Weise deutlich. Auf der einen Seite durch die Quantität des Textes von T (Christina Groß) und auf der anderen Seite durch die genau entgegengesetzte inhaltliche Benennung des Kommunikationsproblems.

„T: Also, diese zwei Mädchen haben eine Ratte gefangen, sie mit nach Hause genommen, ihr den Schwanz abgeschnitten, und dann haben sie eine Pfanne genommen und den Schwanz darin gebraten und ihn gegessen... das ist doch grauenhaft, wenn man so nen Rattenschwanz isst... ich finde das ekelhaft... und alle finden es vollkommen normal...

M: Gehst du mal kurz aus dem Weg, bitte. Hier muss irgendwo meine Jacke sein.

Tr: Kannst du das mal hier aufmachen?

I: Kannst du mir mal den Rücken eincremen?

T: Irgendwie hab ich das Gefühl, euch berührt die Geschichte überhaupt nicht.“

N: Welche Geschichte?“¹⁰⁵

Die Vermeidung der Bezugnahme der Repliken aufeinander, führt ebenfalls zu einer Monologisierung. In erster Linie betrifft dies die appellative Funktion des Textes. Ist diese nicht gegeben, entsteht eine Reihung beziehungsloser Textfragmente, deren Sprecher aneinander vorbei reden. Das Resultat ist dabei dann folglich, dass die Sprecher kein Interesse aneinander haben.

¹⁰⁴ Pollesch, R., 2002, S. 68

¹⁰⁵ Pollesch, R., 2008, S. 230

„**Anja:** Dinge, die denken, Körpercomputer.

Rolli: Da sind Dinge, die denken, und die sind an mir, Displays, die durch meine Haut leuchten. Da sind Dinge, die durch meine Haut leuchten, und ich bin irgendwie das.

Anja: Du bist Dinge, die durch deine Haut leuchten.

Susanne: Du bist Disco.

Rolli: Ich bin Disco! Da sind all diese Autos, und ich steh da mit einem Körpercomputer, und ICH WEISS NICHT, WAS ICH MACHEN SOLL.“¹⁰⁶

Wie an den Beispielen zu sehen ist, bleibt die Textform in den Stücken, in denen mehrere Darsteller zusammen auftreten, bei Pollesch meist monologisch. Zumindest haben die Dialoge einen monologischen Charakter, da sie sich nicht zwangsweise aufeinander beziehen. Diese Strukturen existieren bereits seit der Moderne. Neu ist jedoch, dass die Kommunikation sich dadurch auf das Publikum verlagert. Die Figuren auf der Bühne kommunizieren nicht untereinander, sondern richten sich an einen Dritten, den Zuschauer. Der Grund für das Vorkommen von Monologen „ist diese Überschreitung der Grenze des imaginären dramatischen Universums zur realen Theatersituation, die zu einem spezifischen Interesse an der Textform des Monologs und an der mit dem Monolog verknüpften spezifischen Theatralik führt.“¹⁰⁷ Durch die (beinahe) Aufhebung der innerszenischen Kommunikation verliert das Theater seine Fiktion und erscheint als bloße Situation. Der Verzicht der innerszenischen Kommunikation erscheint jedoch nur auf den ersten Blick als ein Verlust der Kommunikation. Denn der Monolog, selbst wenn er in die Bühnenfigur hineingerichtet ist, wird allein von dem Publikum gehört. Dies bedeutet für das Spiel der Darsteller performatives Handeln, anstelle eines inszenierten Darstellens.

In theaterpädagogischen Arbeiten, die sich der dramatischen Form entsagen, kann angenommen werden, dass es sich um einen monologischen Text handelt. Es ist zu vermuten, dass in theatralen Collagen die Textform zu einem monologischen Charakter tendiert. Ohne ein konkretes Beispiel ist diese These jedoch reine Annahme und es gilt

¹⁰⁶ Pollesch, R., 1999, S. 41

¹⁰⁷ Lehmann, H.-T., 1999, S. 230

dies an anderer Stelle zu überprüfen.

5.7. Komik

Komik im Theater gelingt durch einen verschobenen Blickwinkel auf die Welt. Sie benötigt einen Anschluss an die Wirklichkeit, um Verstehen bei den Zuschauern zu erreichen und eine Verzerrung, um Distanz zu schaffen.

Die Komik ist ein typisches Mittel für postdramatisches Theater. Zwar verschwinden Komödien immer mehr von den Spielplänen. Es gibt zudem nur sehr wenige neu geschriebene Stücke, die sich diesem Genre zuordnen, jedoch entsteht auf dem Theater eine neue Form des Komischen, die auch bei Pollesch zu finden ist. Diese Entwicklung zum Komischen ergibt sich laut Ingrid Hentschel durch einen „Performanceschub“¹⁰⁸. An die Stelle der theatralen Fiktion tritt die wirkliche Handlung, die eine neue Art des Lachens mit sich bringt. Die Handlung hat gegenüber der zu interpretierenden Bedeutung einen höheren Stellenwert. Wo hingegen in der traditionellen Komödie von einer symbolischen Wirksamkeit gesprochen wird. So wie es wirkt, so ist es. In der Komödie hat das Symbol den vollen Wert des Symbolisierten. Zwei Gründe für das Verschwinden der Komödie und das Entstehen der neuen Komik sind dabei zu nennen. Der eine steht dabei in der Tradition des absurden Theaters. Die Komik bietet die Möglichkeit „eine als absurd erfahrene Welt dennoch als erträglich zu schildern.“¹⁰⁹ Der zweite Grund ist die durch die neuen Medientechnologien und ihrer Kommunikationsmöglichkeiten zunehmende Besinnung des Theaters auf sich selbst. Die gesteigerte Selbstreflexion des Theaters ändert die Richtung der Komik. „Wenn das Lachen traditionell seine Referenz in einer Ordnung bezogen hatte, gegen die angelacht werden konnte (wie im Theater Dario Fos), so gibt es in der enttaburisierten Gesellschaft nahezu nichts mehr als uns selbst.“¹¹⁰ Die für den Humor vorausgesetzte Distanz ist selbstbezüglich. Das Theater zeigt auf, dass es nicht echt, sondern repräsentiert. Das Subjekt lacht über sich selbst. Die Selbstreflexion des postdramatischen Theaters und die daraus entstehende Komik gehen einher mit der Wiederbelebung des Spiels. „Das Spiel aber wird [...] mit allen Mitteln der Wirklichkeit

¹⁰⁸ Hentschel, I., 2007a, S. 131

¹⁰⁹ Ebd., S. 130

¹¹⁰ Ebd., S. 135

gespielt. Wirklichkeit wird eingesetzt, der Performanz der Aktionen, Bühnenräume und Handlungen, um ein potenziertes Spiel zu erzeugen: ein Spiel, das nicht mit Wirklichkeit spielt, sondern sich an ihre Stelle setzt. So ist der Gegensatz von Spiel nicht ernst, sondern Wirklichkeit“¹¹¹ So wird die Repräsentation von Wirklichkeit entbehrlich. Daher verlieren Komödien, die sich nach dramatischen Regulierungen diesem Genre verschreiben und eine wie auch immer verzerrte Welt repräsentieren, ihre Bedeutung und an ihrer Stelle tritt die Absurdität des Mediums Theater. Die eigene Unzulänglichkeit der (ernsthaften) Kommunikation gibt Anlass zum Lachen. Das in Fragestellen der Wirkungsmöglichkeiten des Theaters ist sowohl typisch für die Postmoderne, als auch insbesondere für das Theater von René Pollesch. Dieser Vorgang des Lachens findet auf einer neuen Ebene statt. „Statt Witz entfaltet sich, was wir Aberwitz nennen, ein Witz, der die Dimensionen und Bezugsgrößen sprengt und damit den Lachenden in hilfloser Reaktion, gleichsam aus den bekannten Mustern des Denkens und Fühlens ausgehebelt, zurücklässt.“¹¹² Das lässt die performative Komik des postmodernen Theaters tragisch, wenn nicht sogar brutal erscheinen. Wo die Komödie durch das Aufzeigen der veränderbaren Welt eine utopische Qualität besitzt, entlarvt die Transformation vom Komischen zum Grotesken, die Melancholie unserer Zeit, da sie das wirkliche Handeln als absurd entlarvt.

Bei Pollesch entsteht die Komik aus der Aktion; „abstrakte unpersönliche Texte, die völlig unterschiedlichen Diskurssystemen entspringen, werden mit körperhafter Leidenschaft gebrüllt und enthüllen so eine Unverhältnismäßig und Unangemessenheit, die Voraussetzung für die Wahrnehmung von Komik ist und hier bis zur Absurdität gesteigert wird.“¹¹³

Das Setting, also die Rahmung des Stückes, ist ein typisches Komikelement bei Pollesch. Oftmals wird eine sehr grobe Rahmenhandlung einem Film, einer Serie oder einem Theaterstück entnommen. Wie beispielsweise bei *Ein Chor irrt sich gewaltig*, dort wurde die Vorlage dem Film französischen *Un éléphant ça trompe énormément* (*Ein Elefant irrt sich gewaltig*) von 1976 entnommen. Die Fernsehserie *8 Stunden sind kein Tag* von Rainer Werner Fassbinder diente als Leitmotiv für Polleschs Theater-Serie *24 Stunden sind kein Tag*. In *Cinecittà Aperta* wird die Ruhrgebiets saga *Rote Erde* in

¹¹¹ Ebd., S. 139 ff.

¹¹² Ebd., S. 135

¹¹³ Ebd., S. 138

den berühmten Filmstudios bei Rom gedreht, hier gibt es also sogar zwei Zitate der Film- und Fernsehgeschichte. *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang* wirkt äußerlich wie ein typisches interaktives Theaterstück. Inhaltlich wird sich jedoch gerade damit auseinander gesetzt und letztlich, wird diese Theaterform sogar verhöhnt: „Das ist kein interaktives Theater. Es sieht zwar so aus, mit den Sitzkissen und dem Zeug, aber es handelt sich hier nicht um diese widerliche Kunstform der Geselligkeit.¹¹⁴“ Was bringt die Zuschauer hier zum Lachen? Was wirkt an der eigentlich verärgerten Aussage unterhaltend und worüber lachen die Zuschauer hier? Neben der Spielweise Hinrichs, die sich durch groteske Komik auszeichnet, scheint es ein Gefühl des sich ertappt fühlen zu sein. Für das Publikum wirkt die Aufführung bis hierher wie ein zeitgenössisches interaktives Theaterstück. Durch diesen Ausspruch wird die Wahrheit aufgedeckt und dem Zuschauer bleibt nur die Möglichkeit, den Irrtum in den eigenen Reihen zu suchen. Da scheint Lachen möglicherweise ein guter Weg zu sein, um seine eigene Distanz zu demonstrieren.

Die Komik entsteht daraus, dass die mehr oder weniger bekannten Rahmenhandlungen mit einem ihnen fremden Inhalt gefüllt werden. Das Erkennen des Zitats und die überraschende Verknüpfung mit anderen Diskursen lässt dies Theater in einem grotesken Licht erscheinen.

Die Spielweise der Schauspieler, die oftmals hysterisch, absurd und grotesk wirkt, zeigt wenig Verbindung zu realem Verhalten und wenn dann dieses in übertriebener Form. Wird diese Form gebrochen, vermischen sich Spiel und Realität, was ebenfalls zur Komik beiträgt. Wenn sich beispielsweise ein Schauspieler verhaspelt, seinen Mitspieler zum Lachen bringt oder selber einen Lachanfall bekommt, wird die Realität des Theaterspiels sichtbar. Wie in 5.4 bereits angemerkt, wird das Verhältnis zwischen Darsteller und Dargestelltem aufgelockert. Das fördert eine Distanz des Zuschauers, die die Komik ermöglicht.

Einen ganz praktischen Grund für die Komik lässt sich in der Arbeitsweise Polleschs finden. Die sehr offene Arbeitsweise fordert die Schauspieler in der Umsetzung mit den oftmals schwierigen Thematiken heraus. „Spezialtechniken und spielerische Verfahrensweisen wie Slapstick oder Zurichtungskniffe wie Sprachfehlerarien, die viele Schauspieler grandios bestehen, nutzen diese, um sich die Pollesch-Texte anzueignen

¹¹⁴ Pollesch, R. 2010, S. 51

und zu konterkarieren oder auszudeuten, also gebrauchsfähig zu machen.“¹¹⁵ Vielleicht ist das Komische der einzige Weg, um sich mit den gegebenen Thesen auseinanderzusetzen. Welche Konsequenz hinsichtlich unserer Gesellschaft, aus so einer Erkenntnis zu ziehen ist, bleibt hier vorerst offen.

Auf Grund dieser Komikelemente unterliegt Pollesch oftmals dem Vorwurf Boulevardtheater zu machen. Dabei ist dies ein Problem der Rezeption des Theaters an sich.¹¹⁶ Gründe für eine verfehlte Wahrnehmung und Deutung des Theaters mag vermutlich an den durch die Massenmedien veränderten Rezeptionsfähigkeiten des jeweils Einzelnen liegen.

5.8. Politische Dimension

Der Frage wie politisch postdramatisches Theater, zu dem das Polleschtheater zählt, sein kann, entgegnet Lehmann mit der Gegenfrage, wie Theater überhaupt politisch sein kann und was dabei unter dem Begriff politisch zu verstehen sei. Die allgemein als politisch definierten Diskurse werden von den Medien schneller öffentlich diskutiert, als es dem Theater überhaupt möglich ist. Wenn in diesem Theater das Ziel ist, aufklärerisch und vertiefend die Diskurse, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden, so zu zeigen, dass sie politisch wirken, besteht laut Lehmann die Gefahr, dass dieses

¹¹⁵ Günter, M., 2010, S.14

¹¹⁶Der Zuschauer versteht oftmals den Text ohne ihn zu hören. Hier ein Beispiel von Pollesch dazu, um diesen Unterschied zu verdeutlichen. Fabian Hinrichs beginnt in *Der perfekte Tag* eine Aufzählung der 100 Millionen wichtigsten Erfindungen der Menschheit. In den ersten Plätzen zählt er die Erfindung von Mann und Frau auf, um dann als nächstes die Erfindung des Dildos zu benennen. Diesen Begriff wiederholt er ein paar Mal und fordert das Publikum auf, mit ihm in einen Chor einzusetzen und „der Dildo, der Dildo, der Dildo...“ zu rufen. Das Publikum ist darüber verwirrt und amüsiert, aber vor allem erfreut über den Begriff des Dildos. Hinrichs entgegnet darauf: „Jetzt haben Sie wieder nur Dildo gehört und nicht, dass Mann und Frau von mir als Erfindung markiert wurden.“ Pollesch erkennt darin, dass der Zuschauer daran gewöhnt ist, wer sich durch Sprache selbst produziert und nicht, was gesagt wird. Es wird nur das sprechende Subjekt erkannt und nicht der Gedanke. Er zweifelt die unaussprechliche Übereinkunft, den Flirt in der Luft, an, der uns miteinander verbindet und sieht gerade darin die Chance des Theaters, dieses als einzigen Ort anzuerkennen, an dem wir befreit sind uns mit „Kleinigkeiten“ wie der Ermittlung von „Absichten“ aufzuhalten.(Vgl. Pollesch, R., 2010, S. 59-63)

Theater, um verstanden zu werden, innerhalb der Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer die öffentlichen Diskurse bloß wiederholt.¹¹⁷ Damit wäre keine Vertiefung des Diskurses gegeben. Nach Walter Benjamin ist das Verfahren, der politischen Realität Unterhaltungsaspekte abzugewinnen, sogar entpolitisierend.¹¹⁸ Das politische Theater vergangener Epochen sei nach Lehmann, je nach Zielsetzung auch nur begrenzt politisch wirksam gewesen.¹¹⁹

Dennoch wird das Theater als grundlegend politisch definiert, da es eine soziale und gemeinschaftliche Sache ist. Allerdings kann nicht allein durch die Nennung von Fakten, Namen und die wie auch immer geartete Repräsentation von politischer Gegenwart das Theater politisch genannt werden. Politik ist nicht (mehr) sinnlich erfahrbar. Sie ist nicht an Personen oder Identitäten erkennbar, sondern eher an Kräfteverhältnisse und Strukturen. Daher ist sie nicht abbildbar. Jacques Derrida spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Theater nur durch ein Auseinanderbrechen der Gegenwart politisch wird. Damit ist gemeint, dass das Theater seinen Blickwinkel vom Rand der Gesellschaft beginnen muss. „Theater, das ästhetische Begrenzungen durchbricht, indem es seiner politischen Verantwortung folgt, fremden Stimmen, die kein Gehör und in der politischen Ordnung keine Repräsentation finden, einzulassen, so den Ort des Theaters zu öffnen für das politische Draußen“¹²⁰ ist bei Pollesch zu erkennen. Dort, wo der Blickwinkel von dem Team um Pollesch ausgeht, verlässt das Theater den konventionellen Blick eines „weißen heterosexuellen Mannes“ auf die Gesellschaft. Die Änderung der Form ist der wahre Gradmesser des sozial-politischen Aspektes des Theaters. Politisch ist das Theater nicht in der Wiedergabe des politischen Diskurses, sondern nur in der Unterbrechung des Politischen. Das heute Politische wurde erst einmal zum Recht auserkoren, wobei diese Benennung nicht rechtens gewesen sein kann. Erst das Bloßstellen der Gründe für politische Ereignisse und Institutionen macht das Theater politisch. Dabei gibt die Unterbrechung des Regelhaften, die Regel zu sehen und verleiht ihr wieder, den in der fortdauernden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter, radikaler Fragwürdigkeit.¹²¹ Die Unterbrechung veranlasst zumindest ein in Fragestellen bestehender Regulierungen und

¹¹⁷ Vgl. Lehmann, H.-T., 2002, S. 12

¹¹⁸ Vgl. Schöttker, D., 2007, S. S 211 ff.

¹¹⁹ Vgl. Lehmann, H.-T., 2002, S.12

¹²⁰ Ebd., S. 14

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 17

mit dem einhergehend deren Entstehen. Hierfür ist die Auflösung der Dramatik Voraussetzung, da personalisierte Feindbilder, im Theater als *dramatis personae*, bloß konstruiert sind. „Politisch ist Theater darum dort, wo es eine Erschütterung der mit Personalisierung verbundenen Moralisierung leistet.“¹²² Trotz anderer Versuche wird laut Lehmann ein Theater nur politisch, wenn es den Zuschauer die variablen Voraussetzungen für die eigene Beurteilung erfahrbar macht, anstatt wie leider oft üblich den Zuschauer zum Richter über bestimmte moralische Fragen emporhebt. Zusammenfassend sagt Lehmann: „Es geht um die (politische) Arbeit nicht an einer besonderen theatralen Ästhetik, sondern an einer Ästhetik des Theatralen, die die strukturelle Implikation des Zuschauers, seine latent gesetzte Mitverantwortung für den Theatermoment ans Licht bringt.“¹²³ Also geht es, um es konkreter zu sagen, um eine Theaterform, die die Existenz des Theaters mit all seinen Beteiligten selbst in die völlig neue Ästhetik mit einbezieht, welches den Zuschauer weder bestärkt, noch kritisiert, sondern nur seine Rolle aufzeigt.

Das Polleschtheater bricht mit althergebrachten Regeln. „Die Möglichkeit von Kritik besteht für Pollesch in einer beschleunigten, ästhetisch verkürzten Darstellung der Wirklichkeit, einer Form, die vorwärts weist, nicht zurück in die romantischen Abgründe moderner Subjektkonstitution.“¹²⁴ Die Rollenfigur erscheint nicht als Subjekt, sondern eher als passiv getriebenes Wesen in einer nicht mehr überschaubaren Welt. Ein Polleschtext wird bereits durch seinen Entstehungsprozess politisch. Das „Sampling wird so nicht nur zum ästhetischen, sondern auch zum politischen Programm.“¹²⁵

Es findet eine Verschiebung innerhalb des Zuschauer-Darsteller-Verhältnis statt. Die Darsteller hören auf, Teil eines fiktiven Kunstobjektes zu sein und beginnen in ihrer jeweiligen Aufgabenstellung aktiv zu handeln und treten damit in eine Subjekt-Subjekt-Beziehung mit dem Zuschauer. Da so beide sich mit dem vorliegenden Thema auseinander setzen müssen und keiner von beiden eine Wissensdominanz besitzt, entsteht eine gleichberechtigte Auseinandersetzung ohne moralische Belehrungen des Theaters.

Jeder Wunsch nach politischem Wandel vollzieht sich nach dem selben Muster. Die gewünschte Veränderung äußert sich in einem veränderten Blick auf die Umstände. Die

¹²² Ebd., S. 18

¹²³ Ebd., S. 19

¹²⁴ Geisenhanslücke, A., 2006, S. 266

¹²⁵ Bloch, N., 2004, S. 65

daraus entstehende Utopie, der Plan, die Veränderung macht sich die häretische Subversion zunutze: „Die politische Voraus-Schau ist als performative Aussage eine Vorher-Sage ihrer selbst, mit der herbeigeführt werden soll, was sie sagt [...] Jede Theorie ist, wie das Wort schon sagt, ein Programm für die Wahrnehmung; ganz besonders aber gilt das für Theorien von der sozialen Welt.“¹²⁶ Das Theater macht diese Utopien sinnlich erfahrbar. Dem Zuschauer die Möglichkeit der veränderbaren Welt zu zeigen, ist also das, was das Theater politisch werden lässt. Hier finden wir uns in der theaterpädagogischen Praxis wieder. Das Theater, also die Variablen des Lebens, aktiv zu erfahren, bildet den entscheidenden Unterschied zum passiven Konsumieren eines (Theater-)Events. Das aktive Theaterspielen in der Theaterpädagogik ist der elementare Unterschied zum Zuschauen des sonstigen Theaters. Es macht die Utopien von Welt nicht nur erfahrbar, sondern erlebbar. Eine Alternative zur bestehenden Welt wird nicht nur gezeigt, sondern erlebt. Zudem ist durch das thematische Arbeiten, welches an die jeweilige Lebenswelt der Teilnehmer anschließt, ein direkter Bezug zur Realitätswahrnehmung der Teilnehmer geboten, der in der Arbeit mit einem dramatischen Text einer Übersetzung bedarf. So ist Theaterpädagogik an sich politisch.

6. Arbeitsweisen von Pollesch

In diesem Kapitel sollen die Arbeitsweisen von Pollesch aufgeführt werden. Das meint eine Beschreibung der Vorgehensweise bei der Produktion eines Theaterstückes. In einem ersten Schritt werden diese hier auf Grund des Erfahrungsberichtes von Cerridwen Johnston beschrieben. Johnston ist die Regiehospitantin bei der Produktion *Drei Western* des Staatsschauspiels Stuttgarts. Bei abweichenden Bezügen sind diese gesondert gekennzeichnet. Bei der Begutachtung des Inszenierungsprozesses fällt auf, dass die ansonsten üblichen hierarchischen Strukturen des Theaters hier unterlaufen werden. Von daher folgt ein Unterkapitel, welches sich mit dem sozialen Aspekt der Arbeitsform Polleschs auseinandersetzt.

¹²⁶ Bourdieu, P., 1990, S. 105

6.1. Methoden

Zu Beginn einer Inszenierung steht bei Pollesch immer erst ein Text über ein jeweiliges Thema. Dieser wird von Pollesch auf die Probe mitgebracht und von allen Beteiligten gelesen. Meist stammt der Text aus einem philosophischen, soziologischen oder politischen Milieu. Aus dem Text heraus entsteht zwischen den SchauspielerInnen und Pollesch, ein Diskurs, welcher seinerseits wieder Einfluss auf den Text nimmt. Der Text wird dann von Pollesch, je nach Verlauf des Diskurses, umgeschrieben. Als Gradmesser dient dabei immer die eigene Wahrnehmung von Wirklichkeit der Beteiligten. Ist der Text einigermaßen fertig, gehen die Schauspieler auf die Bühne mit dem bereits fertigen Bühnenbild. Häufig stammt das Bühnenbild von Janina Audick oder Bert Neumann. Pollesch versteht die Bühnenbildner als eigenständige Künstler, die auf ihre spezielle Weise die Bilder erschaffen. Das Bühnenbild wird als naturgegebene Ausgangssituation akzeptiert, in der die Inszenierung sich arrangieren muss. Dabei werden Hindernisse eher als interessant als störend empfunden.¹²⁷ Auf der Bühne befinden sich dann zahlreiche Requisiten, die den Schauspielern frei zur Verfügung stehen. Ohne weitere Angaben sollen die Schauspieler anhand des Textes, unter Hilfenahme von eingespielter Musik, improvisieren.

Diese Interpretation von Theater beruht auf einem eigenen Theaterverständnis und einem unkonventionellen Verhältnis zum Publikum. Das konventionelle Theater bietet, laut Pollesch, dem Publikum einen Service an.¹²⁸ Das meint, dass Theater oft tagespolitische Themen auf die Bühne bringen, um ihre Relevanz zu beweisen. Service meint dabei, die Erwartungen an das Publikum zu erfüllen. Mit dem Bruch der Erwartungen sei weniger die Bildsprache als die Thematik gemeint. Der Weg eine Relevanz in die Thematik zu bringen, ist bei Pollesch der, dass das Pollesch-Team ernsthaft versucht Themen auf die Bühne zu bringen, die sie selbst beschäftigen. In der Hoffnung, dass die persönlichen Themen, auch ohne zielgruppengerichtete Thematiken, etwas mit den Zuschauern zu tun haben. In dieser Arbeit ist das Kollektiv Impulsgeber für den Text. Dazu Pollesch:

„Wir haben eine Praxis jenseits der Behauptung von einer

¹²⁷ Vgl. Kümmel, P., 2010, online im Internet

¹²⁸ Vgl. Keller, U., 2010, S. 3

kollektiven Arbeit, die mich entlastet, die Hauptverantwortung für den Text zu übernehmen. Ich kann mit Material zur ersten Probe kommen, da sitzen intelligente Menschen, und wir reden darüber und versuchen durch diese Arbeit zu klären, was die Themen sind, die uns betreffen, und nicht nur einen Service zu bieten. ¹²⁹

Das relativiert jedoch keineswegs den Kollektivgedanken. Bei Pollesch wird nicht von einem Künstlergenie ausgegangen. Hier dient keiner einem anderen. Es besteht ein Kollektiv, die für sich bewegende und interessante Themen auf die Bühne bringen. Die Textbildung und die Inszenierung laufen parallel. Sind Themen gefunden, werden sie in Bilder übersetzt. Hierbei dient oftmals ein Rahmen aus Film oder Fernsehen als Vorlage. Meistens dient diese Vorlage nur als Setting und hat oft auch nicht mehr als einen Hauch mit den Thematiken gemein. Die Bebilderung der Thematiken ist ebenfalls ein kollektiver Prozess. Ideen der Schauspieler werden in großem Maße mit aufgenommen. So ergibt sich natürlich, dass aus der Zusammenarbeit mit unterschiedlichen Schauspielern ein jeweils anderer Stil entsteht.

Die Arbeitsweise von Pollesch ist weit weg von herkömmlicher Regiearbeit. Ausgangspunkt sind zumeist Texte aus Studien und Theorien von Philosophen, Soziologen und Essayisten, die den konventionellen Denksystemen und Lebensentwürfen neue Wege und Möglichkeiten entgegensetzen. Auf der Probe diskutiert Pollesch dann die Thesen und Erkenntnisse mit den Schauspielern anhand von eigenen Lebenserfahrungen. Alle an der Produktion Beteiligten wirken auf den Text durch ihre Wirklichkeitswahrnehmung ein. Vom Text ausgehend wird über das Leben, das Theater, das Geld und die Gesellschaft diskutiert. Hierbei treibt Pollesch die Debatten an, um eine Auseinandersetzung mit dem Thema zu erzielen. Zuweilen teilen einige Schauspieler nicht die Meinung oder verstehen sich nicht auf diese Arbeitsform und verlassen deshalb die Produktion. Hier lässt sich die Bedeutung des Kollektivs erleben. Meistens gelingt es jedoch und die Spieler nehmen den Text als ihren auf, formulieren da heraus ihre eigenen Wünsche und Anliegen und setzen sich mit dem Thema auseinander. Diese Diskussionen nimmt Pollesch auf und entwickelt den Text

¹²⁹ Ebd.

dementsprechend zu Hause weiter. Pollesch kann als soziologischer Dramatiker betitelt werden, der die Gesellschaft vom Rande aus analysiert, um an einem utopischen Gesellschaftsprojekt zu stricken.¹³⁰ Seine Schauspieler fordert er auf die Texte zu gebrauchen, was den größten Unterschied ausmacht zu der ansonsten üblichen Aufgabe der Schauspieler sich nach dem Text zu richten und diesen (werkgetreu) umzusetzen. Auch wenn die Texte auf der Bühne meist sehr schnell und eben auf Anschluss gesprochen werden, sollen die Schauspieler sich bei den Proben Zeit für die Texte nehmen. Nicht die Partitur, sondern der Schauspieler soll der Motor, der das Tempo bestimmt, sein.

Die Clips, die in Polleschstücken auftauchen, entstehen durch völlig freies Improvisieren. Den Schauspielern wird als einziger Anhaltspunkt eine Bühne mit zahlreichen Requisiten und Spielmöglichkeiten angeboten. Diese können die Spieler nutzen, sind aber nicht dazu verpflichtet. Bei einer theaterpädagogischen Improvisation mit ungelernten Schauspielern ist so eine völlig freie Improvisation sicherlich nicht möglich. Auf Grund von fehlender Ausbildung des Vorstellungsvermögens ist die Improvisationsfähigkeit sicherlich eingeschränkt. Wobei hier natürlich Ausnahmen die Regel bestätigen.

6.2. Der soziale Aspekt

Wie will Theater gesellschaftskritisch sein, wenn die eigenen Arbeitsweisen streng hierarchisch sind? Das Theater handelt, wenn auch ungewollt, sexistisch und diskriminierend. Es darf jedoch nicht vergessen werden: „Theater ist Repräsentation, Darstellung von Welt und zugleich Teil davon, ein lebendiges Ereignis zwischen Schauspielern und Zuschauern, das sich im Vollzug konstituiert. Theater ist ein lebendiges Kommunikationssystem und als solches ein reales Ereignis.“¹³¹ Dadurch, dass Theater Teil der Wirklichkeit ist, fordert es, sobald man in eine glaubwürdige Auseinandersetzung mit sozial-gesellschaftlichen Themen geht, eine Änderung in der Arbeitswirklichkeit.

¹³⁰ Vgl. Günther, M., 2010, S. 13

¹³¹ Hentschel, I., 2007a, S. 133

Ein Umschwung zu einer sozialen, demokratischen Arbeitsweise ist unumgänglich und wirkt sich sowohl auf den Prozess als auch auf das ästhetische Ergebnis aus. So kann die Aussage Brecht'scher Schautücke noch so politisch wertvoll sein, wenn die Arbeitsbedingungen am Theater Diskriminierungen hervorrufen, werden die eigenen Werte verhöhnt.

Das Theater René Polleschs geht hier einen Schritt weiter und arbeitet nach sozialeren oder zumindest demokratischeren Arbeitsweisen als im konventionellen Theater. Zugleich werden diese in den Stücken thematisiert. Polleschs Regiearbeiten sind als kollektive Arbeit zu verstehen. Da Kollektive jedoch als sehr fragwürdig beäugt werden, steht die Arbeit doch immer unter der alleinigen Marke *Pollesch*.¹³² Diese wird mit Merchandisingartikeln wie Aufkleber, Feuerzeuge, etc. jedoch fast schon wieder ironisiert.

Im Interview mit mir erklärt Pollesch, dass es im Theater um das Stattfinden von Text geht, also nicht um den abgedruckten Text, sondern um den auf der Bühne erlebten. Dadurch entsteht normalerweise eine Aufgabe, an der sich die Theatermacher abarbeiten müssen. Schafft man es den Text gekonnt auf die Bühne zu übersetzen oder nicht. Im Gespräch mit mir erwähnt Pollesch dazu, dass er glaube, dass dieses Primat des Textes zu Diskriminierung führt. Indem immer auf den Text geguckt wird, um zu beurteilen, wie das jemand macht, ob er das richtig macht oder nicht, wird diese eine Stelle herausgearbeitet und kommt der Grundkonflikt, den der Leser hat und für das Stück hält, in dieser Inszenierung zum Tragen. Dieser Selektion kann man dadurch entgehen, wenn die Texte vor der Aufführung nicht zu lesen sind.

Sexismus findet im Theater in der konventionellen Rezeption des Theaters statt. Hier gilt nämlich eine Frau auf der Bühne immer als Frau, wo hingegen ein Mann auf der Bühne immer als Mensch gilt. Der Mann steht für das Universelle, den Menschen an sich. „Nur Männer sind „Personen“, und es gibt keine andere Geschlechtsidentität (gender) als die weibliche.“¹³³ Der grundlegenden Frauenverachtung, die hier deutlich wird, begegnet Pollesch mit gegengeschlechtlich besetzten Rollen.

Pollesch ist eine Art Diener des Stückes. Er schreibt seinen Text um, damit er für die Schauspieler sprechbar wird. „Pollesch Regiedenken wurde aus der Auseinandersetzung

¹³² Vgl. Ekhardt, P./Kedves, J., 2010, S. 45

¹³³ Butler, J., 1901, S. 42

mit seinen eigenen Texten entwickelt und ist kaum auf fremde Texte übertragbar.¹³⁴ Auf die Umsetzung des Textes antwortet er nicht mit einem künstlerischen Konzept, sondern erarbeitet es mit den Schauspielern zusammen. So ist sein Stil nicht auf andere übertragbar, aber seine Arbeitsweise. Ob man bei Pollesch überhaupt von einem Stil sprechen kann, sei dahingestellt, da seine Arbeiten stets aus dem sich je nach Inszenierung geänderten Ensemble ergibt.

Pollesch bricht mit den traditionellen Hierarchien des Theaters. Obwohl er die Position des Autors und Regisseurs einnimmt und von Außen auf die Inszenierung einwirkt, bleibt er jedoch stets Teil des Ensembles. Das Risiko für einen gelungenen Abend wird geteilt. Über solche Theaterkollektive wie das Polleschtheater eins darstellt, schreibt Hajo Kurzenberger: „Die soziale Energie, die in diesen Kollektiven gefördert und wirkkünftig wird, enthält oft zugleich die Möglichkeit zum Supergau der Gruppe und zur energetischen Steigerung, die auf die Mühlen der Theaterkunst geleitet werden kann, um dort die Produktivität aller anzutreiben, dabei neue, bisher nicht gekannte Kräfte, Fähigkeiten und Ergebnisse freisetzend.“¹³⁵ Diese Art von Inszenierung setzt ein großes Vertrauen auf die Spieler voraus, da diese einen größeren Teil der Verantwortung übernehmen. Solch ein Verständnis des Kollektivs ist jedoch in einem theaterpädagogischen Sinne begründbar, da der Spieler (anders als im herkömmlichen Regietheater) stärker in den Fokus rückt. In wie weit eine Arbeitsform ohne Intervention für eine Inszenierung in theaterpädagogischen Kontexten möglich ist, ist im Einzelfall zu entscheiden. Der Blick von außen ist jedoch bei Pollesch genauso wie in theaterpädagogischen Arbeiten unabdingbar.

Die hierarchischen Strukturen, die Pollesch zu umgehen versucht in seinem Theater, um ein menschliches Verhältnis von Freiwilligkeit herzustellen, existieren in der Theaterpädagogik per se nicht. In Jugendclubs und im außerschulischen Bereich besteht allgemein eine Freiwilligkeit der Teilnehmer. Für die Arbeit mit Schulklassen, die nicht zwangsläufig auf Freiwilligkeit der Schüler beruht, gelten natürlich wieder andere Regeln. Bei Pollesch sollen die Schauspieler nicht gezwungen werden und nur das tun, was für sie stimmig und richtig ist. Sie sollen nicht verpflichtet sein, einen Text oder ein Konzept des Regisseurs zu knacken, um einen Erfolg zu erzielen. In der Theaterpädagogik ist dies durch die Freiwilligkeit der SpielerInnen und die

¹³⁴ Wirth, A., 2003, S. 128

¹³⁵ Kurzenberger, H. 2009, S. 193

Unkommerzialisierung der Aufführungen an sich gegeben.

7. Bezug zur Theaterpädagogik

Die Bezüge zwischen René Polleschs Arbeit zur Theaterpädagogik bestehen, ist an verschiedenen Stellen bereits erwähnt worden. Dieser Teil der Arbeit soll diese noch einmal explizit herausstellen und zusammenfassen, um im Folgenden einen Blick darauf zu werfen, welche Methoden und Prinzipien die Theaterpädagogik von René Polleschs Arbeit sich zu Nutzen machen und gegebenenfalls übernehmen kann. Die Beurteilung der Arbeitsmethoden von René Pollesch muss aus theaterpädagogischer Sicht unter zwei Aspekten gesehen werden. Zum einen die Methoden, die für die eigene künstlerische Praxis in theaterpädagogischen Kontexten von Nutzen sein können, und zum anderen für den Theaterpädagogen als Vermittler der ästhetischen Praxis von René Pollesch. Im Anschluss daran erfolgt ein Exkurs über die Qualität von nicht-professionellen Schauspielern in der Theaterpraxis.

7.1. Für die eigene künstlerische Arbeitsform

Es wird hier ein exemplarisches Beispiel gegeben, wie eine Arbeit nach Polleschmethoden in der Theaterpädagogik aussehen könnte. Gemeint ist damit eine Produktion mit Jugendlichen unter Hilfenahme von für Pollesch typischen Methoden.¹³⁶ In Abgrenzung zu dem Kapitel 7.2 geht es hier um künstlerische Praxis. Dass es dennoch zu einer Vermittlung von ästhetischer Bildung kommt, wird als Begleiterscheinung anerkannt, steht hier jedoch nicht im Fokus. Das vorliegende Modell ist eine allgemeine Darstellung und nicht akribisch in alle Einzelheiten eingeteilt.

Das grundlegende Element dieser Arbeit bildet das Verständnis, welches Pollesch mit

¹³⁶ Eine andere Zielgruppe wäre hier durchaus auch denkbar. Jedoch würde es den Rahmen dieser Arbeit sprengen, jegliches für die Theaterpädagogik in Frage kommendes Klientel zu berücksichtigen. Da die Arbeit mit Jugendlichen einen Großteil der theaterpädagogischen Arbeit ausmacht, dient diese Gruppe hier als Exempel. Anderen Zielgruppen muss diese Arbeit dann gegebenenfalls angepasst werden.

der Theaterpädagogik teilt, darüber, dass die jugendlichen Teilnehmer des Projekts das Recht haben auf der Bühne vorzukommen.¹³⁷ Den klassischen Dramen wird vor allem aus jugendlicher Sicht oftmals der Bezug zur Gegenwart angezweifelt. In dem Verständnis, dass das traditionelle Theater keine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit persönlichen Problemen bietet und nur unter einem musealen Charakter zu rezipieren ist, sind sich die Zielgruppe und Pollesch offenbar einig. Dieses Projekt soll also die Möglichkeit bieten, das Theater als Ort der Auseinandersetzung mit Themen, die einen wirklich betreffen, zu verstehen. Dies ist auch bei der Auswahl der Themen zu berücksichtigen.

Wie bei Pollesch sollen Texte das Ausgangsmaterial für die Inszenierung bilden. Die Texte sollen dem gesellschaftswissenschaftlichen Milieu entnommen werden und den jeweiligen Gegenstand mehr beschreiben oder kommentieren als ihn polemisch zu emotionalisieren. Die Wahl der Texte soll dabei Alter und Bildungsgrad der Zielgruppe berücksichtigen. Diese Texte sollen dann in der Gruppe zusammen mit dem Theaterpädagogen gelesen und erörtert werden.

Danach bekommen die Teilnehmer die Aufgabe ausgehend von dem vorliegenden Text selber jeweils einen Text zu schreiben, der sich mit den eigenen Lebensverhältnissen beschäftigt. Eigene Ideen, Erfahrungen und Gedanken sollen dabei helfen, die gegebenen Lebensverhältnisse und das eigene Handeln zu reflektieren. Je nach Zielgruppe und Teilnehmer sollte die Aufgabenstellung dabei noch weiter konkretisiert werden. Möglicherweise müssen danach noch andere Methoden des Kreativen Schreibens genutzt werden, um die Texte von emotionaler Schwere und Symbolhaftigkeit zu befreien. So dass am Ende Texte entstehen, die dann zu einem Text zusammengeführt werden können. Dabei können durchaus auch Zitate des Originaltextes oder Antworten bzw. neue Richtungen des Diskurses in den Text eingefügt werden. Ziel soll ein einheitlicher, monologischer Text sein. Es sollte zudem versucht werden die Gestaltung des Textes möglichst lange offen zu halten, um den Diskurs nicht vorzeitig abubrechen.

Der festgelegte Text kann dann, da keine Rollen bestehen, frei auf die Spieler verteilt werden. Natürlich können einzelne Textteile auch chorisches gesprochen werden. Wichtig ist, nun den Teilnehmern einen Bezug zu zeitgenössischen Theaterformen zu

¹³⁷ Vgl. Hentschel, I., 2007b, S. 82

ermöglichen. Die Jugendlichen sollen vom traditionellen dialogischen Theaterverständnis weggeführt werden und in ein Feld des Experimentierens eigene Wege der Darstellung finden. Das Ziel soll dabei sein, für das Vortragen des Textes andere Möglichkeiten als den Dialog zu finden. Eine Möglichkeit kann hier das direkte Anschließen an den Vorredner sein, aber der Text kann auch skandiert gesprochen werden oder durch technische Hilfsmittel verfremdet werden. Dabei scheint es wesentlich, den Ideen der Jugendlichen Folge zu leisten. Gemeinsam sollte sich dann auf eine einheitliche Art des Vortragens geeinigt werden.

Mit dem Experimenten zum Sprechen sollte auch eine Suche nach geeigneter Bildern einsetzen. Dabei ist vor allem wichtig, dass die Bilder keine szenische Abbildung des Textes ergeben. Die Bilder können auch nur für die Spieler einen erkennbaren Bezug zum Gesagten haben. So eine Abstrahierung ist aus ästhetischer Sicht sogar anzustreben und zu unterstützen.

Zwischen dem Training des Sprechens und der Bildersuche sollte es die Möglichkeit geben, Zeit für freie Improvisation zur Erstellung der Clips zu finden. Dabei muss die Aufgabenstellung je nach Fähigkeiten der Zielgruppe variiert werden. In den Proben bei Pollesch wird hier gar keine Aufgabe gestellt. Jedoch gehören die Spieler bei Pollesch mit zu den besten professionellen Schauspielern im deutschsprachigen Raum, denen es vermutlich leichter fallen wird, sich allein von abgespielter Musik inspirieren zu lassen. Bei den Jugendlichen kann eine zu große Offenheit in der Improvisation auch hemmend wirken. Also ist dort zu raten, die Improvisiermöglichkeiten einzugrenzen.

Diese drei Richtungen (Sprache, Inszenierung und Improvisation) sollten soweit es geht parallel bzw. gleichzeitig geprobt werden. Da alles drei zu einem großen Ganzen werden soll, ist eine Separation unnötig. Zudem ist das zeitnahe Arbeiten an den Teilen auch Methodenwechsel. Durch die Abwechslung wird die Arbeit kurzweilig. Immer wieder sollte auf den Text geschaut und überprüft werden, ob der Diskurs noch stimmt. Zudem sollte zusammen überlegt werden, welche Textstellen besonders betont werden sollen und auf welche Weise. Hier wird von dem Theaterpädagogen verlangt eine Auswahl an Möglichkeiten verschiedener Betonungsformen anzubieten, die den Text verstärken, ohne ihn zu emotionalisieren. Steht ein grober Ablauf, gilt es diesen durch Proben zu festigen.¹³⁸

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 87

Dieser Ablauf könnte der grundlegende Plan für die eigene künstlerische Arbeit bilden. Die in 6.1 benannten Methoden können wahlweise hinzugezogen werden.

7.2. Für den Theaterpädagogen als Kunstvermittler

Dieses Kapitel soll den Teil der Theaterpädagogik behandeln, der nicht auf ein eigenes künstlerisches Werk abzielt. Vielmehr soll es hier um die Theaterpädagogik als Vermittlung von Theaterformen gehen. Hier natürlich um das Vermitteln von dem Theater von René Pollesch. Das meint die Vermittlung von Theater, die keinem erweiterten Zweck als sich selbst dient. Hiermit ist also die theaterpädagogische Arbeit an einem Theater gemeint. Sie wird hier als Vermittlung zwischen der Institution Theater und dem Publikum definiert. Nach Felix Strassers Meinung „[...] besteht die wesentliche Aufgabe theaterpädagogischer Arbeit an einem Theater also darin, die Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung und Kommunikation herauszustellen, und ästhetische Kompetenz zu fördern; die Ermöglichung eines Dialogs zwischen Kunstwerk und Rezipient ist somit die vordringlichste Aufgabe von Theaterpädagogik an einem Theater.“¹³⁹ Es soll nicht wie so häufig das Theaterspielen als ein (austauschbares) Mittel zum Erwerb von Bildungskompetenzen darstellen. Oftmals werden Qualitäten der Theaterpädagogik durch allgemeingehaltene Ziele reglementiert. Die Rechtfertigung von der Vermittlung von Theater scheint dabei in bildungspolitischen Diskursen oftmals nicht auszureichen und benötigt vermeintlich Kompetenzen, die das Theaterspielen vermitteln soll. Dass diese Kompetenzen wie Teamfähigkeit oder Kommunikationskompetenz jedoch auch auf andere Weise vermittelt werden könnten und sich die Theaterpädagogik dadurch in ein Konkurrenzverhältnis zu anderen pädagogischen Disziplinen tritt, wird dabei oft ignoriert.¹⁴⁰ Hier soll der Fokus, insbesondere als Abgrenzung zu dem Kapitel 7.1, auf die reine Vermittlung von Polleschs Theater ohne etwaige bildungsrelevante Kompetenzen (deren Erwerb ohnehin nicht ausbleibt) gehen.

Die Theaterpädagogik tritt also hier im Sinne der ästhetischen Bildung auf. Eine solche

¹³⁹ Strasser, F., 2008, S. 20

¹⁴⁰ Hentschel, I., 2007b, S. 7

reine vermittelnde Arbeitsform ist beispielsweise in Workshops zu bestimmten Inszenierungen an Stadttheatern zugegen.

Die wesentlichen Besonderheiten von dem Polleschtheater sollen vermittelt werden. Dafür ist es zuerst notwendig, die essentiellen Merkmale aufzuzeigen, die das Polleschtheater von einem konventionellen Theater unterscheidet. Zum einen ist es die Grundlage der Texte, die einen wissenschaftlichen Ursprung haben. Konventionelle Theaterformen haben einen dramatischen Text zur Vorlage und selbst andere zeitgenössische Arbeiten, zu denen auch viele theaterpädagogische Arbeiten gezählt werden können, haben zumeist einen Text oder eine Thematik aus dem Bereich der alltagsrelevanten Emotionen (Tanztheater) oder eine dokumentarische Textvorlage (Rimini Protokoll). Dies könnte sich je nach Zielgruppe zum Vor- oder Nachteil entwickeln, je nachdem ob die Zielgruppe den Umgang mit wissenschaftlichen Texten gewohnt ist. Ob sich ein Polleschstück überhaupt für alle Zielgruppen eignet, bleibt fraglich.

Der zweite Aspekt ist die kollektive Arbeitsweise bei den Polleschstücken. Das allgemeine Vorurteil über Theaterarbeit, welches durch die Realität immer wieder bestätigt wird, sieht einen Regisseur vor, der das Kommando übernimmt. Das gleichberechtigte Kollektiv passt nicht ins Theaterklischee. Wobei gerade diese neuen Arbeitsweisen eben auch neue Formen der Auseinandersetzung und letztlich auch neue ästhetische Formen ermöglichen. So muss auf der einen Seite hier ein Einblick in die Arbeitsweise gegeben werden und auf der anderen Seite die jeweilige Thematik behandelt werden. Alles unter der Fragestellung, was das zeitgenössische Theater ausmacht und wo möglicherweise Qualitäten gegenüber dem konventionellen dramatischen Theater liegen.

Ein konkretes Beispiel für einen Workshop zur Vorbereitung von Polleschs Inszenierung *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* findet sich im Anhang. Diese Konzeption ist jedoch nur als Anregung zu verstehen und muss im gegebenen Fall natürlich überarbeitet werden.

7.3. Von der Qualität von nicht-professionellen Schauspielern

Die Qualität des Spiels von nicht ausgebildeten Schauspielern ist auf künstlerischer Ebene Prinzip des postdramatischen Theaters. Der Einzug der Laien ins professionelle Theater wird meist durch den von Rimini Protokoll geprägten Begriff „Experten des Alltags“ erfasst. Das Aufkommen dieses Phänomens ist im zeitgenössischen Theater signifikant. Das Spiel der Laien wird oftmals im Vergleich zum illusionistischen Spiel professioneller Schauspieler als authentischer wahrgenommen. In manchen Inszenierungen wie beispielsweise bei Rimini Protokoll oder bei Volker Lösch wird gerade das zum Prinzip der Kunst. Die Art und Weise wie in der Handlung erzählt wird, unterscheidet sich dadurch automatisch von der konventionellen Erzählform des Theaters. Die Theaterpädagogik bietet im besten Fall Formen dafür an.

Auch bei Pollesch tauchen immer wieder Laien in den Inszenierungen auf. Im zweiten Teil der Prater-Saga, die von dem Regie-Kollektiv Gob Squad inszeniert wird, stellen auf der Straße gecastete Passanten die drei Figuren des Stückes dar. Ihnen werden über Kopfhörern Textbrocken und Regieanweisungen eingebläst. „Diese Methode funktioniert interessanterweise dann am besten, wenn die Laienperformer sich so wenig wie möglich selbstkontrollieren.“¹⁴¹ Ganz im Sinne von Pollesch und seiner Abneigung gegen das Repräsentationstheater wird hier das laienhafte trashige zur Qualität erhoben. Der Chor aus den Produktionen *Ein Chor irrt sich gewaltig* und *Mädchen in Uniformen* besteht zum größten Teil auch aus unausgebildeten Spielerinnen. Allerdings ist in diesem Chor kein Hinweis auf die besondere Qualität von Laiendarstellern zu erkennen, da der Chor größtenteils chorisch spricht und dies sicherlich auch von professionellen Schauspielerinnen erfüllt werden könnte. Zudem werden die Chöre unter der Leitung von Christine Groß hoch professionell und exakt einstudiert. Somit sind die Chöre bei Pollesch kein eindeutiges Merkmal für die Qualität von Laien auf der Bühne.

Wesentlich ist bei Pollesch die Frage, wie es möglich ist wirkliche Konflikte aus dem wirklichen Leben auf dem Theater zu zeigen, ohne die speziellen Erfahrungen auf ihre Kommunizierbarkeit prüfen zu müssen. Da dramatische Texte, die Texte eines bestimmten Autors sind, müssen sie nicht zwangsläufig für jeden Zuschauer gelten. Nach Pollesch gibt es keine universelle Sprache. Wenn auch oft von diesem Irrtum ausgegangen wird, bleibt diese Sprache doch meist die Sprache eines „weißen,

¹⁴¹ Behrendt, E., 2005, S. 70

heterosexuellen Mannes“. Es gibt keinen Beweis für eine Gemeinschaft der Zuschauer im Publikum. Nach Donna Haraway existiert die Idee der Gemeinschaft nur als Vorstellung. Die Einteilung in Mann und Frau scheint ein willkürliches Merkmal zu sein, denn im Grunde sei jeder Mensch so verschieden, dass er seine eigene Gattung bilde. Für das Theater gilt somit den Gedanken der Gemeinschaft nicht von vornherein vorauszusetzen, sondern sich ihn zu erarbeiten. Dazu Pollesch, „Wir müssen uns unsere Gemeinsamkeiten erarbeiten und nicht immer sagen, wir sind automatisch Menschen.“¹⁴² Damit erhebt Pollesch einen gehobenen Anspruch auf Wahrheit für seine Arbeit, die ein höheres Risiko eingeht. Da nicht mehr für den (heutigen) Menschen gesprochen wird, sondern ernsthaft über und von den Schauspielern auf der Bühne Thesen formuliert werden. In wie weit diese exemplarisch für jemand anderes stehen, ist dabei irrelevant, da die Möglichkeit der Identifikation bereits durch das Theater an sich geschaffen wird. Dieser Blickwinkel bildet eine der grundlegenden Parallelen zur Theaterpädagogik. Da auch hier der Spieler mit seiner Lebenserfahrung im Mittelpunkt steht. Der Spieler bildet den Maßstab, Blickwinkel und die Erzählweise der Produktion. Der Theaterpädagoge bietet Formen und Wege des Ausdrucks an. In der Vermittlung von Theater ist das Grundprinzip dasselbe. Der Theaterpädagoge bietet im Idealfall individuelle Zugangsformen zum jeweiligen Thema an und lässt den Teilnehmer des Kurses sein eigenes Interesse und einen eigenen Zugang finden.

Ein Schauspieler, der in einem Polleschstück spielt, muss anders arbeiten als in anderen Produktionen. Es geht nicht um Einfühlung im herkömmlichen Sinne. Da weder dramatische Rollenfiguren existieren, noch Beziehungen oder Konflikte zwischen den Darzustellenden, kann keine Einfühlung im klassischen Sinn funktionieren. Vielmehr geht es für den Darsteller, um eine persönliche Auseinandersetzung mit sich und dem vorliegenden Thema des Textes. Pollesch selbst sagt im Gespräch mit dem Autor, dass für diese Arbeit eine Schauspielausbildung oftmals sehr hinderlich ist. Da studierte Schauspieler für die Umsetzung von Texten bestimmte Techniken verinnerlicht haben und dabei möglicherweise das direkte Empfinden, was dem Text folgt, ignorieren, ist eine Schauspielausbildung für diese Spielweise eher hinderlich.

Dietmar Dath mutmaßt über die Schauspieler in Polleschstücken, „Pollesch DarstellerInnen befinden sich [...] stets auf der Suche nach einem ganz neuen Gegenteil

¹⁴² Keller, U., 2010, S. 4

von Dilettantismus, das nicht einfach nur „Professionalität“ heißen soll.“¹⁴³ Das vermeintliche Scheitern entspringt der Überforderung der Schauspieler, die sich durch das schnelle Auf-Anschluss-Sprechen verausgaben. Das öffentliche Einsagen der Souffleuse lässt die Figuren (und Darsteller) auch nicht professioneller wirken. Da das professionelle Können einer Akzeptanz der von Geld getriebenen Leistungsgesellschaft gleichkommt, kommt die vermeintliche Unprofessionalität, die oft den Charme und das Besondere von Pollesch ausmacht, scheinbar als Verweigerung der leistungsorientierten, kapitalistischen Gesellschaft daher. Sicher ist aber, dass die Spieler durch die Überforderung stets orientierungslos und verloren wirken. Die Verkörperung der Texte steht bei Pollesch immer zwischen Wahrhaftigkeit und Darstellung, was sich aus der Art ihrer Entstehung ergibt.

Ohne davon sprechen zu wollen, dass es theaterpädagogischen Inszenierungen an Professionalität mangelt, besteht im Vergleich zum Theater mit studierten Schauspielern der Unterschied in der Spielweise der Darsteller. Das performative Handeln der Laien gilt allgemein als Authentizitätsgarant gegenüber jeglicher Spieltechnik, ist in dieser Verallgemeinerung jedoch auch zu hinterfragen. Eine Diskussion über Talent wäre hier Fehl am Platz, daher lässt sich ohne Rücksicht auf Ausnahmen verallgemeinern, dass Laien-Darsteller keine Technik besitzen, um sich mühelos in eine gewünschte Rolle zu versetzen. Deshalb benötigen Laien-Darsteller andere, neue Spielmethoden, in denen die besonderen Qualitäten von theaterpädagogischen Arbeiten liegen. Auch wenn Pollesch erstrangig nicht mit Laien arbeitet, besteht darin eine Gemeinsamkeit zwischen dem Theater von Pollesch und der Theaterpädagogik.

7.4. Die Methoden Polleschs angewandt auf die Theaterpädagogik

Die konkreten Arbeitsweisen Polleschs können für die theaterpädagogische Praxis zum Teil als Inspiration dienen. Auf Grund der unterschiedlichen Ausgangssituationen von dem professionellen Theater René Polleschs und dem Spiel mit nicht-professionellen Spielen in der Theaterpädagogik sind nicht alle Praktiken des Polleschtheater übertragbar. Manchen bedarf es einer Änderung oder Anpassung. Dieses Kapitel ist ein

¹⁴³ Pollesch, R., 2009, S. 10

Versuch die Arbeitsweisen des Theater René Polleschs so umzuwandeln, dass sie auf die Theaterpädagogik angewendet werden können.

Markant ist das Zitat in Polleschs Werk. Angewandt auf die Theaterpädagogik ist darauf zu achten, dass die zitierten Teile, den Teilnehmern bekannt sind. Ist dies gegeben, ist diese Form in theaterpädagogischen Werken erstrebenswert, da sie einen Anschluss an die jeweilige Lebenswirklichkeit der Teilnehmer bietet.

Das für Pollesch typische Auf-Anschluss-Sprechen hat, wie bereits gezeigt, seinen Ursprung darin, dass es eine Spieltechnik ist, die auch von nicht-professionellen Schauspielern erlernbar ist. Ein Training dieser Sprechform bedarf auf Laien angewandt keiner großen Änderung, außer der üblichen Berücksichtigung der jeweiligen Zielgruppe und deren Fähigkeiten.

Das Verständnis über Rollenfiguren im Theater René Polleschs ist in der Textform begründet. Auf die Theaterpädagogik lässt sich dies also auch nur übertragen, wenn die Textart der eines Polleschstücks ähnelt. Also wenn kein dramatischer Text, der auf eine fortlaufende Handlung abzielt, die Ausgangssituation bildet, ist der Verzicht auf dramatis personae eine Erleichterung in der theaterpädagogischen Arbeit. Rollenarbeit in der Theaterpädagogik findet meist unter mehr oder weniger dramatischer Begründung in dem Sinne statt, dass die Spieler Ähnlichkeiten zwischen sich und der vorliegenden Rolle finden sollen. Der Theaterpädagoge bietet dabei ästhetische Hilfeleistung, indem er Übungen und Spiele zu Dingen wie Status und Körperlichkeit anbietet. Dennoch schafft ein Theater, welches auf dramatischen Rollen aufbaut, unbewusst immer die Kategorie der Bewertung. In dem Sinne, dass es Aufgabe ist, sich die Rolle an zueignen. Man spricht von Aus- oder Erfüllen einer Rolle. Dies beinhaltet den Prozess, dass eine Rolle zu erarbeiten ist. Der Rolle gerecht zu werden, kann dabei besser, schlechter oder gar nicht erreicht werden. Dass darin auch ein Moment des Scheiterns als Möglichkeit akzeptiert wird, der die Illusion des Theaters erkennen lässt und somit ästhetisch einen Gewinn darstellt, mag künstlerisch akzeptabel sein. Aus pädagogischer Sicht ist diese jedoch ein Vorführen der Schwächen der Teilnehmer und somit zu verachten. Das Übereinkommen (dramatische) Rollen aufzugeben befreit die Teilnehmer des theaterpädagogischen Projekts vom Leistungsdruck. Damit einher geht der Dialog, dem es auch gilt gerecht zu werden. Festzuhalten ist also, dass dramatische Formen des Theaters eine Form der Beurteilung, die mitunter zu Diskriminierung führt,

unwillkürlich in sich tragen. Von daher ist in der Theaterpädagogik von dramatischen Formen abzusehen.

Beispielsweise kann anstelle dessen, wie es bei Pollesch auch zum Teil der Fall ist, der (monologische) Text chorisches vorgetragen werden. Auch wenn es Formen des Chors gibt, die aus mehreren Rollenfiguren bestehen, so ist dies doch nicht die Regel. Daher entfällt die Rollenarbeit in den meisten Fällen. Dafür bedarf es hier einem besonderen Sprachtraining für die nicht-professionellen Darsteller. Dies ist jedoch durch Übung im Bereich des Möglichen und klammert das Maß, an welchem sich die dramatische Rollenarbeit abarbeiten muss, aus.

Die bereits erwähnte neue Komik, die bei Pollesch in Erscheinung tritt, sei in der Theaterpädagogik mit Vorsicht zu genießen. Denn nur all zu leicht schafft die Komik eine ironische Distanz, wodurch persönlicher Bezug und ernsthafte Auseinandersetzung erschwert bzw. unmöglich gemacht werden. Wenn also das Theater bzw. die Theaterpädagogik sich über den Aspekt der Unterhaltung hinaus als ein Medium der Auseinandersetzung definiert, sollte die Komik im Sinne des absurden Theaters mit all der selbstbezüglichen, tragischen Resignation gebraucht werden. Anderenfalls besteht die Gefahr der Belanglosigkeit.

Es wurde bereits angemerkt, dass die Theaterpädagogik durch das aktive Spiel bereits an sich politisch ist. Es sei hierzu noch gesagt, dass eine zeitgenössische wenn nicht sogar avantgardistische Ästhetik von Nöten ist, um nicht in Seh- und Erleb-Gewohnheiten zu bleiben und dadurch die Chance auf Utopie zu verspielen. Denn die Aufführungsästhetik bildet den Blickwinkel auf die jeweilige Thematik.

Die grundlegenden Theatertheorien bezüglich Kollektiv und Regie bzw. Spielleiter sind bei Pollesch und in der Theaterpädagogik ähnlich. Diese Interpretation von Theaterarbeit, welche sich dem Begriff des Künstlergenies entgegenstellt, zeigt ihre Qualitäten in der Arbeit René Polleschs und in einigen Arbeiten der Theaterpädagogik. In der freien Improvisation zeigt sich diese Ähnlichkeit zwischen Pollesch und der Theaterpädagogik am Deutlichsten. Hier haben die Spieler die theatrale Gestaltung der Szene eigenständig in der Hand.

Es zeigt sich also, dass das Theater René Polleschs der Theorie der Theaterpädagogik ähnelt, jedoch einige Teilaspekte seiner Theorie auf die Theaterpädagogik bezogen, Änderungen bedürfen.

8. Ausblick: Ende der Postdramatik?

Laut dem postdramatischen Verständnis von Theater ist alles, „Was als Drama erlebt und/oder stilisiert wird [...] nichts als die heillos trügerische Perspektivierung von Geschehen als Handeln.“¹⁴⁴ Seit dem 20. Jahrhundert erheben verschiedene Avantgardebewegungen „die Forderung nach einer Annäherung von Kunst und Leben und proklamierten eine neue Wirklichkeitsästhetik, weil sie weder an den Wahrheitsanspruch noch den Bildungsauftrag einer autonomen Kunst länger zu glauben vermochten, sondern ihre völlige Loslösung vom Leben als ihr Ende begriffen.“¹⁴⁵

Als deshalb vor ein paar Jahrzehnten das Drama im Theater in die Krise geriet, fehlten der Wissenschaft Regelungen, um diese neue Art von Theater zu beschreiben. Die Theaterwissenschaft sucht Beschreibungen und Parameter zur Beurteilung der jeweiligen Theaterform. Durch das von Hans-Thies Lehmann verfasste Werk über das Postdramatische Theater gab es ein Regelwerk, welches dieses neue Theater zu beschreiben vermochte. Im Groben wurde damit jedoch ein Manifest aufgesetzt wie zeitgenössisches Theater zu sein hat.¹⁴⁶

Die wichtigsten Punkte darin waren die Aufgabe von Handlung, Situation und vor allem von Figuren. Denn laut der Definition übersteigen die Probleme der Gegenwart die Darstellungskraft der dramatischen Situation. Grundlegend gilt, dass Probleme dieser Zeit nicht an einzelnen Personen auszumachen, also im Theater auch nicht durch *persona dramatis* darstellbar sind. Das Problem dabei ist, dass wenn das Theater keine Situation mehr darstellt und damit zwangsläufig ein emphatisches Verhältnis zu sich selbst eingeht, es sich so auf nichts weiter beziehen kann als auf das Theater selbst.¹⁴⁷

Die darstellerischen Zeichen beziehen sich nicht mehr auf eine Welt jenseits der Darstellung. Die Mimesis verschwindet zu Gunsten des performativen Handelns, welches wie bereits erwähnt auch eine qualitative Grundlage der Theaterpädagogik bildet. Jegliche Narration wird durch performative Simulation ersetzt.¹⁴⁸ Der Sinn des Wortes wird durch den Klang ersetzt. Der Akt der Darstellung ist das Gemeinte. Der Blick auf die Welt ist ein ironischer. Dies ist bei Pollesch durch die häufige

¹⁴⁴ Lehmann, H.-T., 1999, S. 463

¹⁴⁵ Fischer-Lichte, E., 2004, S. 354

¹⁴⁶ Stegemann, B., 2008, S. 14

¹⁴⁷ Ebd., S.14 f.

¹⁴⁸ Ebd., S.15

Thematisierung des Theaters als solches zu erkennen. Die subjektive Realitätswahrnehmung ist das Maß aller Dinge. Diese dogmatische Definition von postdramatischem Theater kann über keine Welt außerhalb des Theaters mehr berichten. Die Bedeutungslosigkeit der Zeichen fordert den Zuschauer heraus, sich das Kunstwerk selbst zu kreieren. Interaktive Partizipation wird zur Pflicht (auf dieses Phänomen wurde bereits hingewiesen). Das postdramatische Dogma wird zur ästhetischen Bevormundung. Wobei die Selbstreferenz dieses Theaters dabei die Gefahr eingeht, den außertheatralen Bezug zu verlieren und somit belanglos zu werden. Aber kann das Theater nur gesichert etwas erzählen, wenn es über sich selbst spricht?

Zu dem Zeitpunkt, als Lehmann das Postdramatische Theater schrieb, ist das Zeitgefühl davon geprägt, dass die Welt von großen undurchschaubaren Mächten gelenkt wird, die durch ein dramatisches Theater nicht länger darstellbar sind.¹⁴⁹ Zudem funktionieren Auseinandersetzungen nicht nach dramatischen Mustern und daher ist es fragwürdig, wenn die Thematiken durch die Dramatik eine Theatralisierung erfahren, die jeden Bezug zu Realität verhindert. Dieser Punkt gilt heute sicherlich immer noch, jedoch ist zu bedenken, dass dieser Gedanke durch einen weiteren ergänzt wurde. Nämlich, dass Alles auf undurchschaubare Weise miteinander verknüpft ist. Erika Fischer-Lichte spricht in diesem Zusammenhang von der Verzauberung von Welt. „Denn es sind die modernen Wissenschaften und durch sie ermöglichte und kulturelle, technologische und gesellschaftliche Entwicklungen, die ihn [den neuen Zauber] entfesselt haben. Zunehmend vermitteln sie die Überzeugung, daß [sic] die Welt in der Tat von unsichtbaren Kräften durchzogen ist, die auf uns einwirken, ohne daß [sic] wir sie zu sehen oder zu hören vermöchten, obwohl wir ihre Auswirkungen körperlich spüren können.“¹⁵⁰

Dieses Eingeständnis war seit der Aufklärung abgeschafft und kommt heute in veränderter Form zurück. Gesellschaften sind im Zuge der Globalisierung so komplex geworden, dass sich über die möglichen Auswirkungen geplanter Änderungen kaum verlässliche Aussagen machen lassen, dennoch muss aber gehandelt werden. Die „neue Aufklärung“ äußert sich im postdramatischen Theater durch eine Betonung der Selbstbezüglichkeit.¹⁵¹ Sie beschreibt die Grenzen der Aufklärung, indem sie sich auf

¹⁴⁹ Ebd., S. 15

¹⁵⁰ Fischer-Lichte, E., 2004, S. 360

¹⁵¹ Vgl. Fischer-Lichte, E., 2004, S. 43

sich selbst bezieht und nicht einmal hier klare Aussagen trifft. Es kann nicht mehr zwischen Ironie und Wirklichkeit unterschieden werden. Diese gesellschaftlichen Veränderungen fordern vom Theater einen erneuten Wandel, der über auf sich selbst beziehende Zeichen hinausgeht.

Aber wie kann das Theater oder die Kunst allgemein also noch etwas über die Welt erzählen, wenn sowohl dramatische als auch postdramatische Strukturen hierzu nicht in der Lage zu sein scheinen? Obwohl Pollesch grundsätzlich dem postdramatischen Theater zugeordnet wird, scheint seine Taktik diesbezüglich eine andere zu sein. Diese ist nämlich über Dinge zu sprechen, die ihn und sein Team bewegen und zu hoffen, dass diese Anklang bei den Zuschauern finden.

Dadurch geht Pollesch das Risiko ein, dass die Lesbarkeit, also auch die Kommunizierbarkeit, seines Theaters nicht auf andere überspringt. Er sagt, er mache das Theater erstmal für sich und die SchauspielerInnen.¹⁵² Dadurch wird die Aufführung und mit ihr die Kommunikation mit dem Publikum zur zufälligen Begleiterscheinung. Vielleicht ist dieses Theater eher in einem Theaterverständnis von Brechtschen Lehrstücken zu verstehen. Die Aufführungspraxis dient dabei lediglich den Konventionen des Marktes. Möglicherweise liegt darin eine richtungweisende Praxis für das zukünftige Theater. Hier passiert eine theatrale Auseinandersetzung mit subjektiven Problemen, deren Kommunizierbarkeit zweitrangig erscheint.¹⁵³ Unabhängig von der wirtschaftlichen Realisierbarkeit wirkt dieses Fazit jedoch aus ästhetischer Sicht unbefriedigend. Vielleicht besteht die Chance des zukünftigen Theaters darin, in anderen Theaterformen (wie zum Beispiel dem japanischen Kabuki) nach etwas zu suchen, was sich auf unsere Kultur übertragen lässt. Damit ist gemeint, die Suche nach Material und Erzählformen nicht geschichtlich, sondern geografisch zu begehen. Möglicherweise könnten so Erzählformen gefunden werden, die die Attribute

¹⁵² Vgl. Pollesch, R., 2003, S. 339

¹⁵³ Nehmen wir das als zeitgenössisches Theatermodell an, so befinden wir uns in Mitten von soziokultureller Intervention, also einer der Säulen der Theaterpädagogik. Eine Überlegung, die es an anderer Stelle zu diskutieren gilt, ist, ob sich die Probleme unserer individualisierten Welt wirklich bestmöglich mit Diskursen über diese theatral bearbeiten lassen. Möglicherweise benötigt die Auseinandersetzung eine Verschiebung nach innen. Damit wäre Strategien eher bei Grotowski oder anderen existentiellen Schauspieltheorien zu suchen, als in äußerlichen Diskursen oder Boalschen Methoden. Wobei sich diese Diskussion der über Vor- und Nachteile des Psychodramas nach Moreno ähneln würde. Hier müsste über eine differenzierte Abgrenzung nachgedacht werden.

dramatisch oder postdramatisch hinfällig machen würden.

9. Fazit

Um René Polleschs Theater vollständig zu analysieren, um daraus Schlüsse zu ziehen, reichen ästhetische Kriterien nicht aus. Sein Werk ist nur ganz zu fassen, wenn die gesellschaftliche Dimension, sowie die Arbeitsweisen Polleschs berücksichtigt werden. Diese Arbeit ist daher als Versuch zu verstehen, einen Überblick über sein Werk zu verschaffen.

Der Gedanke das Theater als Hilfestellung zur Bearbeitung von Lebenserfahrung zu nutzen, ist der Theaterpädagogik und Pollesch eigen. Pollesch als professioneller Theatermacher hat dabei jedoch einen höheren künstlerischen Anspruch, da sein Theater auch den kommerziellen Erfolg benötigt. Daher fällt der Vergleich zur Theaterpädagogik teilweise schwer. Seine Arbeit ist von grundlegend anderen äußeren Faktoren beeinflusst, als die Arbeit in der Theaterpädagogik. Seine Arbeit bietet dennoch viele Elemente, die sich die Theaterpädagogik aneignen kann. Grundlegend philosophische Gedanken sind sicherlich einfacher auf die eigene Arbeit zu übertragen, als methodische, die zum Teil ihre Qualität daraus entwickeln, dass sie von sehr guten Schauspielern ausgeführt werden.

Wenn es in der Theaterpädagogik auch darum geht bestimmte Inhalte oder Konflikte so theatralisch zu bearbeiten, dass sie bebildert und dramatisiert, besser kommunizierbar werden, scheint das Theater René Polleschs auch darin der Theaterpädagogik ähnlich zu sein. Den Weg der Inszenierung mit dem Ensemble gemeinsam zu gehen, ist ein Element, welches der Theaterpädagogik sicherlich näher ist als dem Regietheater.

Das Erkennen von ungelernter Darstellung als Qualität der schauspielerischen Herangehensweise ist Merkmal im Postmodernen Theater wie auch in der Theaterpädagogik. Das scheint ein Garant für das hohe Ideal der Authentizität zu sein. Zwar arbeitet Pollesch mit einigen der besten und versiertesten Schauspielern im deutschsprachigen Raum wie Martin Wuttke, Sophie Rois, Volker Spengler, Christine Groß oder Caroline Peters zusammen. Diese sind bereit in der Arbeit ein wenig mehr von sich zu investieren als das rein technische Spiel, daher scheint es, dass sie sich in

seinen Stücken keiner Schauspieltechnik, die sich auf ein konventionelles Verständnis von Professionalität versteht, bedienen. René Pollesch arbeitet nicht zufällig mit diesen Schauspielern zusammen. Er sucht sie sich nach wie auch immer gearteten persönlichen Gründen aus. Hier besteht ein elementarer Unterschied zur Theaterpädagogik, in der jeder willkommen scheint und gerade die, die keine Stimme haben, zu Wort kommen sollen.

Die ungewöhnliche Spielweise der Schauspieler macht Pollesch zu keinem revolutionärer Schauspieltheoretiker wie Meyerhold oder Grotowski. Seine sich immer weiterentwickelnde Spieltechnik steht nicht im Fokus seines Theaters und ist nicht die antreibende Kraft. Seine Erneuerungen beziehen sich auf das gesamte Medium Theater, der darin liegenden Kommunikation und auf die zu verhandelnden Themen. Den Wert dieser Errungenschaft des Theaters zu ermessen, steht mir nicht zu. Es sei jedoch gesagt, dass das Theater René Polleschs durch seine Zielsetzung eine grundlegend neue Facette in der deutschsprachigen Theaterlandschaft etabliert hat.

II Literaturverzeichnis

Arrington, Mike, 2010, Interview mit Mark Zuckerberg, TechCrunch. Online im Internet <http://techcrunch.com/> am 01.08.2010

Baur, Detlev, 1998, Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts – Ein typologischer Überblick. In Baur, Detlev/Zimmermann, Bernhard (Hrsg.), Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts – Typologie des theatralen Mittels Chor, Max Niemeyer Verlag, Tübingen

Baur, Detlev, 1999, Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts – Typologie des theatralen Mittels Chor, Max Niemeyer Verlag, Tübingen

Berendt, Eva, 2005, Auf der Castingallee nachts um halb zehn, in Theaterheute 02/2005 (S. 69-70)

Bloch, Natalie, 2004, Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns, in DerDeutschunterricht 02/2004

Bourdieu, Pierre, 1990, Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs, Braumüller, Wien

Bruder, Klaus-Jürgen, 1993, Subjektivität und Postmoderne, Suhrkamp, Frankfurt/Main

Butler, Judith, 1991, Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main

Dietrichsen, Dietrich, 2009, Bornierte Eliten und antiautoritäre Kämpfe, 2009 Leistungsträger, Autoabfackler, Studierende - die Deutschen haben wieder politische Emotionen, in Sonntaz 24.12.2009

Dewey, John, 1996, Die Öffentlichkeit und ihre Probleme, Philo Verlagsgesellschaft GmbH, Bodenheim

Ekardt, Philipp/Kedves, Jan, 2010, Überwindung des Theaters – Kunstsprache Theater. In Spex #326 in der Reihe „Kunstsprache“, pirania media GmbH, München

Fischer-Lichte, Erika, 2004, Ästhetik des Performativen, Suhrkamp, Frankfurt/Main

Fischer-Lichte, Erika, 1993, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, UTP, Stuttgart

Fischer-Lichte, Erika, 2004, Die Wiederverzauberung der Welt. In Primavesi, Patrick/Schmitt, Olaf A. (Hrsg.), Aufbrüche – Theaterarbeit zwischen Text und Situation, Theater der Zeit Recherchen 20

Geisenhanslücke, Achim, 2006, Schreien und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater der Postmoderne. In Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation, Campus Verlag, Frankfurt/Main

Grundberger, Béla / Dessuant, Pierre, 2000, Narzissmus, Christentum, Antisemitismus – eine psychoanalytische Untersuchung, Klett-Cotta /J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart

Günther, Matthias, 2010, Regiearbeit – Erkundungen für den Goldrahmen, in Theaterheute 01/2010

Haraway, Donna, 1995, Die Neuerfindung von Natur – Primaten, Cyborgs und Frauen, Campus Verlag, Frankfurt/Main./New York

Hentschel, Ingrid, 2007a, Dionysos kann nicht sterben, Lit-Verlag, Münster

Hentschel, Ingrid, 2007b, Theater und neue Dramatik in der Schule, Mediehaus Biering

GmbH, München

Heine, Matthias, 2000, Coole Sozialkritik aus Barmherzigkeit: René Pollesch, der künftige Hausautor des Schauspielhauses – Der allerliebste Serientäter. Im Internet online am 01.08.2010 DieWeltOnline vom 20.04.2000 (http://www.welt.de/print-welt/article543086/Coole_Sozialkritik_aus_Barmherzigkeit_René_Pollesch_der_kuenftige_Hausautor_des_Schauspielhauses.html)

Jameson, Frederic, 1991, Postmoderne – zur Logik und Kultur im Spätkapitalismus. In Huyssen/Scherpe (Hrsg.), Postmoderne – Zeichen eines kulturellen Wandels, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Keller, Ursula, 2010, Selbstverwirklichung als Gleichschritt – Ursula Keller im Gespräch mit René Pollesch, aus der Reihe „Stücke auf dem halben Weg zur Bühne“. In Das Schauspielhaus #5 (Hamburg),

Kristeva, Julia, 1978, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Bruno Hillerbrandt (Hrsg.), Zur Struktur des Romans, WB Verlag, Darmstadt

Kurz, Robert, 2000, Marx lesen! - Die wichtigsten Texte von Karl Marx für das 21. Jahrhundert, Eichborn Ag, Frankfurt/Main.

Kurzenberger, Hajo, 2009, Der kollektive Prozess des Theaters – Chorkörper – Probengemeinschaften - theatrale Kreativität, transcript Verlag, Bielefeld

Kurzenberger, Hajo, 2009, Die Kraft der Gruppe, in Theaterheute 07.09.

Kümmel, Peter, 2010, Das Notglück - Ein Gespräch mit dem Bühnenbildner Bert Neumann über den Schmerz, den Jubel in der Hässlichkeit und die deutsche Suche nach der Orgie. Online im Internet: <http://www.zeit.de/2010/18/KS-Bert-Neumann>, am 12.08.2010

Laudenbach, Peter, 2010, Im Chor der Egoisten – Interview mit René Pollesch. Online

im Internet <http://www.tagesspiegel.de/kultur/buehne/im-chor-der-egoisten/1485486.html>, am 13.08.2010

Lehmann, Hans-Thies, 1999, Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main

Lehmann, Hans-Thies, 2002, Das politische Schreiben, Theater der Zeit, Berlin

Lehr, Andreas, 2000, Kleine Formen – Adornos Kombinationen: Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay, Freiburg i. Br. (Doktorarbeit).
Online im Internet: http://deposit.ddb.de/cgi-bin/dokserv?idn=961300787&dok_var=d1&dok_ext=pdf&filename=9 am 18.08.2010

Niedermeier, Cornelia, 2002, Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt – Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier. In Liebe ist kälter als das Kapital - Stücke, Texte, Interviews, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pfaller, Robert, 2008, Ästhetik der Interpassivität, Hamburg, Philo Fine Arts

Pfaller, Robert (Hrsg.), 2000, Interpassivität – Studien über delegiertes Genießen, Springer, Wien

Peters, Nina, 2005, Eins uns eins macht nicht zwei – Ein Gespräch mit John Jesurun. In Theater der Zeit 02/2005

Pollesch, René, 1999, Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In www-slums, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pollesch, René, 2002, Sex, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg. In Theater Heute 03/2002

Pollesch, René, 2003, Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In www-slums, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pollesch, René, 2003, www-slums, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pollesch, René, 2006, Dialektisches Theater now!, in Der Tagesspiegel vom 14.08.2006

Pollesch, René, 2008, Tal der fliegender Messer – Ruhrtrilogie Teil 1. In Liebe ist kälter als das Kapital - Stücke, Texte, Interviews, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pollesch, René, 2009, Liebe ist kälter als das Kapital – Stücke, Texte, Interviews, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg

Pollesch, René, 2009, Cinecittà Aperta. In Liebe ist kälter als das Kapital – Stücke, Texte, Interviews, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg.

Pollesch, René, 2010, Sie haben jetzt wieder nur ... gehört!, in Programmheft zur Ruhrtrilogie, 2010, zuerst abgedruckt in tip Berlin, Nr. 10/2010

Pollesch, René, 2010, Ich schau die in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg. In Theater der Zeit 03/2010.

Pollesch, René, 2010, Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg,

Pfister, Manfred, 1994 Das Drama, 8. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, München

Raddatz, Frank, 2008, Lebe im Selbstwiderspruch! - Perspektivwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch. In Theater der

Zeit 11/2008, (S. 12-15)

Riemer, Peter, 1998, Chor und Handlung in den Tragödien des Sophokles. In Riemer, Peter/Zimmermann, Berhard(Hrsg.), Der Chor im antiken und modernen Drama, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, Stuttgart

Schinkel, Sebastian, 2005, Die Performativität von Überlegenheit – Zu Butlers Kritik des souveränen Subjekts, Logos Verlag, Berlin

Schleef, Einar, 1997, Droge, Faust, Parsifal, 1997, Suhrkamp, Frankfurt/Main

Schreiber, Daniel, 2003, Erfahrungen, die sich der Logik widersetzen: Der New Yorker Regisseur John Jesurun über Theater, Video und Installationskunst im Gespräch mit Daniel Schreiber. In Theater der Zeit 05/2003 (38-40)

Simhandl, Peter, 2007, Theatergeschichte in einem Band, Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 3., überarbeitete Auflage, Berlin

Schöttker, Detlev, 2007, Walter Benjamin - Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente (Kommentar). Suhrkamp. Frankfurt a M

Sennett, Richard, 1974, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Fischer Verlag, Frankfurt/Main

Stegemann, Bernd, 2008, Nach der Postdramatik. In Theater Heute 10/2008

Strasser, Felix, 2008, Theaterpädagogik im Postdramatischen Theater, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken

Streisand, Marianne, 2001, Intimität – Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900, Wilhelm Fink Verlag, München

Strindberg, August, 1888, Vorwort zur Erstausgabe „Fräulein Julie“, Reclam, Stuttgart

Szondi, Peter, 1974, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), 7. Auflage,
Suhrkamp, Frankfurt/Main

Walkenhorst, Birgit, 2005, Intermedialität und Wahrnehmung – Untersuchungen zur
Regiearbeit von John Jesurun und Robert Lepage, Marburg, Kleine Mainzer
Schriften zur Theaterwissenschaft, Marburg

Wirth, Andrzej, 2003, Werk-Stücke – Regisseure im Porträt, Arbeitsbuch Theater der
Zeit, 2003,

Wille, Franz, 2006, Ausblicke von Roland Schimmelpfennig, Thomas Jonigk, Fritz
Kater, Reto Finger, Christoph Nußbaumer, René Pollesch und Elfriede Jelinek, in
Theater heute, S. 14-18, in Theater heute (2006,12)

Zima, Peter V., 2000, Theorie des Subjekts, Francke Verlag, Tübingen und Basel

Zima, Peter V., 2001, Moderne/Postmoderne, 2. Auflage, Francke Verlag, Tübingen
und Basel

Online im Internet:

<http://www.muenchner-kammerspiele.de/stab/regie/rene-pollesch/>

<http://www.staatstheater.stuttgart.de/schauspiel/ensemble/>

III Anhang

M1 Workshopkonzeption

Workshop zur Vorbereitung auf
Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung
von René Pollesch

Zielgruppe

Die Teilnehmer des Workshops sind Schüler der Jahrgangsstufen 10-13 eines Deutsch-, Literatur oder Theaterkurses. Der Workshop ist für circa 20 Teilnehmer konzipiert. Es wird von einer Kenntnis des dramatischen Theaters ausgegangen.

Thema

Zur Vorbereitung auf die Inszenierung *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* sollen den Teilnehmern thematische, konzeptionelle und arbeitstechnische Einblicke in die Arbeit von René Pollesch ermöglicht werden.

Dauer

Der Workshop ist auf 90 Minuten konzipiert.

Ziel

Der Workshop soll das Theaterverständnis der Teilnehmer erweitern und an zeitgenössische Theaterformen heranzuführen. Sie sollen das Theater René Polleschs kennenlernen, um die anschließende Aufführung von *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* besser zu verstehen.

Geplanter Ablauf

Der Workshop ist thematisch in vier Teile aufgeteilt. Zwischen dem zweiten und dritten Teil findet eine Pause statt.

Die Thematik des Stückes sollte von den Teilnehmern präsent sein. Vorrangig soll die Auseinandersetzung thematisch und weniger in Bezug auf die Vorlage *Mädchen in*

Uniformen von Christa Winsloe erfolgen. Deshalb sollen die Teilnehmer zuerst den vorliegenden Text (M2) lesen. Im Anschluss sollte dieser bezüglich ihrer Wahrnehmung der eigenen Lebensrealität diskutiert werden, da dies auch stets der Ausgangspunkt für Polleschs Arbeit ist. Dadurch wird den Teilnehmern zusätzlich die Arbeitsweise Polleschs näher gebracht. Da davon ausgegangen werden kann, dass es unter den Teilnehmern möglicherweise Zweifel am Medium des Theaters geben wird, ist ein Text, der sich mit dem Medium selbst auseinandersetzt, empfehlenswert. Leitfragen zu dieser Diskussion können folgende Fragestellungen bilden:

Wo erlebst du eine Gemeinschaft?

Was macht diese Gemeinschaft aus?

Was verbindet dich mit den übrigen Mitgliedern der Gemeinschaft?

Wie schätzt du die Zukunftschancen für deine Generation bezüglich Beruf und Studium ein?

Wie schätzt du deine persönlichen Zukunftschancen bezüglich Beruf und Studium ein?

Was bedeutet für dich politische Teilhabe?

Aus der Diskussion heraus schreibt der Theaterpädagoge Thesen und Meinungen, die die Teilnehmer äußern mit. Diese Fragmente müssen dann in sehr kurzer Zeit zu einem eigenständigen Text zusammengefügt werden. Sinnvoll ist es, diese in eine bestehende Szene der Aufführung einzufügen, da ein Textgerüst in der Kürze der Zeit hilfreich sein kann und die Teilnehmer so einen Einblick in das Stück erhalten.

Während der Text bearbeitet wird, findet ein kurzes Aufwärmen statt. Um in die erste körperliche Arbeit einzusteigen, wird als Übung des für Pollesch typischen Auf-Anschluss-Sprechen gestaltet. Dabei soll vor allem die Stimme aufgewärmt werden. Durch das Auf-Anschluss-Sprechen entsteht das typische Tempo einer Pollesch-Inszenierung. Verschiedene Variationen des Klatschkreis fördern die für das Tempo erforderliche Konzentration. Zusätzlich wird dadurch die Stimme zum Einsatz gebracht. Das Auf-Anschluss-Sprechen funktioniert in einer sehr ähnlichen Weise wie der

Klatschkreis, beide versuchen direkt auf den Gegenüber anzuschließen.

Nach Fertigstellen des eigenen Textes soll dieser nun in der gleichen Weise gelesen werden, also auf direkten Anschluss. Möglicherweise tritt durch das wiederholte Sprechen des Textes auch der Effekt des Auswendiglernens in Kraft. Dies ist jedoch als Nebeneffekt zu betrachten und nicht vorrangiges Ziel der Übung.

PAUSE (15 Minuten)

Da das Setting der Inszenierung die Hinterbühne eines Theaters ist, auf dem die SchauspielerIn die Richtung verloren hat und in die falsche Richtung gespielt hat, soll dies auch der Ausgangspunkt der nun folgenden szenischen Improvisation sein. Aus dieser Ausgangssituation heraus sollen die Teilnehmer mit dem vorliegenden Text improvisieren. Die richtige Wiedergabe des Textes ist dabei nicht zwangsläufig erforderlich. Vorrangig soll es thematisch um die Inhalte gehen, die in den Texten behandelt wurden. Wichtiger allerdings ist es, dass keine Bebilderung stattfindet, sondern, dass aus der Situation heraus experimentiert werden soll. Teilweise kann auch Musik aus der Inszenierung zur Unterstützung eingespielt werden. Die Musik hat hier, wie bei Pollesch, die Funktion eines Soundtracks. In diesem Fall soll er die Teilnehmer in ihrer Stimmung unterstützen. Dieser Medieneinsatz soll im Anschluss hinterfragt und diskutiert werden.

Durch diesen Workshop durchlaufen die Teilnehmer exemplarisch die Proben und Inszenierungsarbeit von der Produktion *Mädchen in Uniformen – Wege aus der Selbstverwirklichung* in komprimierter Form. Dadurch wird ihnen ein Zugang zu zeitgenössischen Theaterformen ermöglicht und sie lernen das Theater als eine Form der Auseinandersetzung mit persönlichen Themen zu verstehen.

M2 Textmaterial zum Workshop

Uni und Marktregime

Die Bildungsfabriken, zu denen die Hochschulen geworden sind, sind keine Zeichen unzeitgemäß gewordener Disziplinierung in Zeiten von Deregulierung und individualisiertem Konkurrenzkampf. Sie sind äußerst zeitgemäß und passen ebenso gut zum neoliberalen Marktregime wie die postfordistisch deregulierten Verhältnisse draußen in der freien Wirtschaft.

Dass dort jeder sehen muss, wo er bleibt in der Individualkonkurrenz, und die zu erbringende Leistung schon lange nicht mehr in der Anwendung vom Gelernten besteht (wie bei ihren vermeintlichen Träger), sondern im Einsatz des ganzen Selbst in einer immer performativer werdenden Arbeitswelt, steht ebenso wenig im Widerspruch zur Disziplinierung des Wissens wie das dereguliert fließende Geld im Widerspruch zu den Menschen undurchlässigen Mauern der Festung Europa.

In der Hochschule wie in der (Kultur-)Wirtschaft geht es darum, immer mikroskopischere, flüchtigere und kontigenterere Teile menschlicher Präsenz, Charme in das unmittelbare Einzugsgebiet der Wertschöpfung, in der Uni wird ein durchgeplantes Studium quasi Minute für Minute in ECTS-Punkte getauscht. Bürokratische Bewertung von reglementierter Lebenszeit und Ökonomisierung von Verhaltens- und Auftrittspartikeln gehören aber derselben Verwertungslogik an.

Neu ist allerdings vor allem, dass die studentischen Proteste, eine erste Gelegenheit nach vielen Jahren von nur noch punktuell und themenorientiert verlaufenen Politisierungen, wieder vielen die Gelegenheit gab, das eigene Schicksal nicht mehr als individuelles, sondern als ein gesellschaftliches, ja wenn man so will: klassenmäßiges zu erfahren – nicht als retroaktive Selbsttäuschung, sondern als realistische politische Erfahrung.

Eine Arbeitswelt, die nicht mehr von gemeinsam gemachten Erfahrungen von Ausschluss oder Disziplinierung erschlossen werden kann, sondern nur noch modernisiert erfahren wird, wird aber zusehends fabrikartiger in der Bildung vorbereitet – und lässt sich auch von daher politisch antizipieren.

In der Rebellion gegen diese Fabrik geht es also auch gegen die Bedingungen dieser

zukünftigen Existenz als Stimulanzproduzent, als Standortfaktor und als prekäre Selbstverwärtlerin und – verwirklicherin, die man nur in ihrer Vorbereitung als kollektive Existenz erkennen kann. Natürlich besteht auch bei den Studierenden die Gefahr, sich von der ganzen Solidarität in den Kampf gegen ein altes Feindbild treiben zu lassen und bei antiautoritären Kämpfen gegen Hierarchien und böse Minister und Rektoren stehen zu bleiben, wo das eigentliche Problem eine Ökonomisierung ist, die nur auf die Universität die fatale Wirkung hat, umfassende Kontrollstrukturen zu errichten. Die Exzesse der Kontrolle gehören zur Verwertung des Unkontrollierbaren und seiner Produktion dazu: in jeder Fußgängerzone, bei jeder Schufa-Auskunft, in jedem Social Network.

Auszug aus :Dietrichsen, Dietrich, **2009, Bornierte Eliten und antiautoritäre Kämpfe, 2009 Leistungsträger, Autoabfackler, Studierende - die Deutschen haben wieder politische Emotionen, in Sonntaz 24.12.2009**

M3 Liste von Polleschs bisherigen Arbeiten

Theaterstücke:

1. Drei Western

UA 2010, Staatsschauspiel Stuttgart

2. Der perfekte Tag. Ruhrtrilogie 3

UA 2010, Ringlokschuppen, Mülheim, Koproduktion mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

3. Peking Opel

UA 2010, Burgtheater, Wien

4. Mädchen in Uniform nach Christa Winsloe

UA 2010, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg

5. Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang

UA 2010, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

6. Calvinismus Klein

UA 2009, Schauspielhaus Zürich

7. Cinecittà Aperta" Ruhrtrilogie 2

UA 2009, Ringlokschuppen, Mülheim, Koproduktion mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

8. JFK

UA 2009, Thalia Theater, Hamburg

9. Wenn die Schauspieler mal einen freien Abend haben wollen, übernimmt Hedley Lamarr

UA 2008, Staatstheater Stuttgart

10. Ein Chor irrt sich gewaltig

UA 2009, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin (Prater)

11. Ping Pong d'amour

UA 2009, Münchner Kammerspiele

12. Du hast mir die Pfanne versaut, du Spiegelei des Terrors

UA 2009, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

13. Fantasma

UA 2008, Burgtheater, Wien Einladung Mülheimer Theatertage

14. Tal der fliegenden Messer Ruhrtrilogie 1

UA 2008, Ringlokschuppen, Mülheim, Koproduktion mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

15. Hallo Hotel Nachtportier

UA 2007, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

16. Die Welt zu Gast bei reichen Eltern

UA 2007, Thalia Theater, Hamburg

17. Diktatorengattinnen I

UA 2007, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

18. Liebe ist kälter als das Kapital

UA Schauspiel Stuttgart, 2007

19. Ragazza dell' Europa

UA: Teatr Rozmaitosci, Warschau, 2007

20. Solidarität ist Selbstmord

UA: Münchner Kammerspiele, 2007

21. Wann kann ich endlich in einen Supermarkt gehn und kaufen was ich brauche allein mit meinem guten Aussehen?

UA: Staatstheater Stuttgart, 2007

22. "Strepitolino - i giovanotti disgraziati"

UA: Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, 2006

23. Das purpurne Muttermal

UA: Akademietheater, Wien, 2006

L'Affaire Martin! Occupe-toi de Sophie. Par la fenêtre, Caroline! Le mariage de Spengler. Christine est en avance

UA: 11.10.2006, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin

24. Schändet eure neoliberalen Biographien
UA Kammerspiele München, 2005
25. Cappuccetto Rosso
UA: Volksbühne Berlin (Prater)/Salzburger Festspiele, 2005
26. Häuser gegen Euis
UA: Burgtheater (Kasino) Wien, 2005
27. Die Magie der Verzweiflung (Prater-Saga 5, Regie: René Pollesch)
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2005
28. Der okkulte Charme der Bourgeoisie bei der Erzeugung von Reichtum
UA: Schauspielhaus, Hamburg, 2005
29. Stadt ohne Eigenschaften
UA: Staatstheater, Stuttgart, 2004
30. Diabolo - Schade, dass er der Teufel ist (Prater-Saga 4, Regie: Stefan Pucher)
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2004
31. In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine (Prater-Saga 3, Regie: Gob Squad)
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2004
32. Twopence-Twopence und die Voodoothek (Prater-Saga 2, Regie: Jan Ritsema)
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2004
33. 1000 Dämonen wünschen Dir den Tod (Prater-Saga 1, Regie: René Pollesch)
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2004
34. Hallo Hotel...
UA: Burgtheater (Kasino), Wien, 2004
35. Pablo in der Plusfiliale
UA: Ruhrfestspiele, Recklinghausen, 2004
36. Telefavela
UA: Prater (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz), Berlin, 2004
37. LSD
UA: Schauspielhaus, Stuttgart, 2003

38. Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt
UA: Schauspielhaus, Zürich, 2003
39. Freedom, Beauty, Truth & Love. Das revolutionäre Unternehmen
UA: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2003
40. Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!
UA: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2003
41. 24 STUNDEN SIND KEIN TAG. ESCAPE FROM NEW YORK
UA: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2002
42. SIE LEBEN!
UA: als Koproduktion mit dem Festival Theaterformen und dem Deutschen Schauspielhaus Hamburg in Braunschweig, 2002
43. Der Kandidat (1980) - Arbeitstitel
UA Prater, Berlin (in Koproduktion mit Festival Theaterformen und Deutsches Schauspielhaus Hamburg), 2002
44. Erste Vorstellung nach John Cassavetes
UA Prater, Berlin, 2002
45. Prater Trilogie. Stadt als Beute / Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels / Sex
UA Volksbühne im Prater, Berlin, 2001/2002
46. Ufos & Interviews
UA Luzerner Theater, 2001
47. Heidi Hoh 3 - die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat.
UA Podewil, Berlin (in Koproduktion mit dem Künstlerhaus Mousonturm Frankfurt), 2001
48. www-slums
UA der ersten Folge: Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 2000
49. Frauen unter Einfluss
UA Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2000

50. Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr
UA Podewil, Berlin, Koproduktion mit Luzerner Theater, 2000
51. Smarthouse® 1+2
UA Staatstheater Stuttgart, 2001
52. Bambi Sickafossee
UA: Junges Theater Göttingen, 2000
53. Java™ in a box
UA der ersten Folge: Luzerner Theater, 1999
54. Heidi Hoh
UA Podewil, Berlin, 1999
55. Superblock
UA Berliner Ensemble, 1998
56. Drei hysterische Frauen/Three hysterical Women/Trois femmes hystériques
UA Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 1998
57. Pool. Snuff Comedy
UA TAT, Frankfurt/Main, 1994
58. Entertaining Mr. S. - rip off
UA TAT, Frankfurt/Main, 1994
59. Ich schneide schneller
UA Version 4: TAT, Frankfurt/Main, 1993
60. Splatterboulevard
UA TAT, Frankfurt/Main, 1992
61. Harakiri einer Bauchrednertagung
UA der Episode "Oskarnacht": TAT, Frankfurt/Main, 1992 UA des gesamten Textes:
Bremer Theater, 2000
62. Metamorphosen" nach Ovid
UA Theater der Stadt Heidelberg, 1990

Filme:

- 24 Stunden sind kein Tag (1997)
- Ich schneide schneller (2003)
- Stadt als Beute (2005)

Hörspiele:

- Heidi Hoh (2000)
- Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr (2001)
- Heidi Hoh 3 – Die Interessen der Firma können nicht die Interessen von Heidi Hoh sein (2002)
- Tod eines Praktikanten (2007)

Erklärung:

Ich versichere, dass ich die Arbeit selbständig verfasst und keine anderen, als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Unterschrift

Ort, Datum