

*OLGA VRUBLEVSKAYA*

## **RENÉ POLLESCHS DISKURSTHEATER: KÖRPER – GESCHLECHT – ÖKONOMIE**

**ABSTRACT:** Die Inszenierungen des Gegenwartsautors und -Regisseurs René Pollesch behandeln gängige Diskurse, hegemoniale Strukturen und deren Auswirkungen auf einzelne Individuen. Im Kontext des neoliberalen Kapitalismus korreliert auch sein Diskurstheater mit den repräsentativen Praktiken, herrschenden Normen und Heteronormativität, mit den prekären Arbeitsverhältnissen und der problematischen Körperlichkeit, indem diese eng aneinander gekoppelten Kategorien als Konstruktionen herausgestellt und destabilisiert werden. Darin bestehen die besonderen Möglichkeiten des Gegenwartstheaters – Antwort auf die Frage, was es noch kann.

**SCHLÜSSELWÖRTER:** Diskurstheater, René Pollesch, Gegenwartstheater, Gender, Arbeit, Technologie

### **RENÉ POLLESCH'S DISCOURSE-THEATRE: BODY – SEX – ECONOMY**

**ABSTRACT:** The performances of contemporary playwright and director René Pollesch deal with the current discourses, hegemonic structures and their impact on individuals. His discourse-theatre also correlates with representational practices, prevailing standards and heterosexual normativity in the context of the neoliberal capitalism, by exposing these closely interrelated categories as constructions and destabilizing them. These are the specific possibilities of contemporary theatre – the answer to the question, what it still can do.

**KEYWORDS:** discourse-theatre, René Pollesch, contemporary theatre, gender, work, technology

## **Zur Verschränkung des Körperlichen, Geschlechtlichen und Ökonomischen im Theater**

Pollesch gilt als einer der begabtesten deutschen Gegenwartsdramatiker. Der Autor, der seine Stücke [...] auch selbst inszeniert, hat es geschafft, Politik und Pop zu einer brisanten Mischung zu verquirlen, in der Globalisierungskritik und Spaßgesellschaft eine nicht immer harmonische, aber oft amüsante Verbindung eingehen (Dürr & Höbel 2005: 155).

---

**Olga Vrublevskaya** – Universität Mannheim, [ovrublev@mail.uni-mannheim.de](mailto:ovrublev@mail.uni-mannheim.de)

So wird einer der produktivsten Gegenwartsautoren und -Regisseure René Pollesch, dessen Œuvre bis dato über 150 Inszenierungen umfasst,<sup>1</sup> zu Beginn eines *Spiegel*-Interviews vorgestellt. Polleschs theatrales Schaffen zeichnet sich durch den Einsatz von popästhetischen Verfahren und Komik aus, wirkt unterhaltend und überfordernd zugleich und kreist um Phänomene der Globalisierung bzw. des Turbokapitalismus, die das Leben, zumindest aus der Perspektive des Regisseurs und seiner Schauspieler\*innen, völlig aus dem Konzept bringen. In der knappen *Spiegel*-Charakterisierung fehlt jedoch ein wichtiger Aspekt, der beinahe zum unverwechselbaren Markenzeichen Polleschs avancierte, nämlich das Diskurstheater, – ein Begriff, dessen strukturelle Mehrdeutigkeit in der Praxis Schwierigkeiten bereiten kann, die Polleschs Forschung ganz plakativ illustriert. Denn es wird nicht selten auf Präzisierung und ausführliche Argumentation verzichtet, als würde Polleschs Theater die Geburt dieses Phänomens markieren, als sei es seine programmatische Erfindung par excellence: So bezeichnen beispielsweise die Herausgeber des 2004 erschienenen Bandes *TheorieTheaterPraxis* Diskurstheater als einen neuen Trend in der deutschsprachigen Theaterlandschaft, als „theatraler Hochleistungssport“, der „in René Pollesch seinen ersten Protagonisten“ gefunden hat (Kurzenberger & Matzke 2004: 11). Die Anwendung des Begriffs erweist sich dabei gerade dann besonders fruchtbar, wenn die in zahlreichen Inszenierungen von René Pollesch aufgegriffenen Diskurse näher untersucht werden. Es lässt sich dabei feststellen, dass der Schwerpunkt stets auf die Dreieckskonstellation gelegt wird, sprich, auf die enge Verflochtenheit von Geschlechter-, Körper- und ökonomischen Diskursen, mit dem Ziel, diese als Konstruktionen zu destabilisieren und darüber hinaus die Möglichkeiten des gegenwärtigen Theaters neu zu perspektivieren.

Abgesehen vom hemmungslosen Einsatz von Zitaten aus unterschiedlichen meist theoretischen Texten und Filmen in den Inszenierungen, gibt es zwei weitere zentrale Aspekte, die Polleschs Theaterwelt auszeichnen und an denen sich der Regisseur mit immenser Beharrlichkeit abarbeitet, nämlich die Kommunizierbarkeit bzw. Lesbarkeit des Dargestellten auf der Bühne sowie die dem traditionellen Theaterapparat innewohnenden Repräsentationen. Eine gesicherte Kommunikation im Theaterraum herrscht dann, wenn zum einen eine klare funktionale Differenzierung zwischen Schauspieler\*innen und Zuschauer\*innen herrscht, zum anderen, wenn die auf der Bühne behandelten Themen den Zuschauer\*innen vertraut sind und ihre Ansprüche und Erwartungen zumindest dem Anschein nach zu erfüllen vermögen. Die von Pollesch programmatisch verfolgte ‚ungesicherte‘ Kommunikation setzt nicht primär auf die ‚Verrätselung‘, wobei der Einsatz von Lektüreempfehlungen zu Beginn der Inszenierungen eine gewisse Entschlüsselung anhand der ‚Codeworte‘ oder ‚Lektüreschlüssel‘ a priori impliziert, sondern auf die Auswahl von Themen: Gesucht werden also Themen, die sich aus der Perspektive des Regisseurs als eigenständige Diskurse noch nicht etabliert haben, keine genuinen Begrifflichkeiten besitzen und „die noch nicht theoriefähig sind“ („Neues

<sup>1</sup> Eine offizielle und vollständige Übersicht über Polleschs Stücke ist zurzeit nicht vorhanden.

und gebrauchtes Theater“). Pollesch zielt darauf ab, das Unmarkierte, sprich, „das Ge-läufige, Alltägliche und Unhinterfragte“ (Bergmann 2009: 196) instabil und auffällig zu machen, und es ist somit nur konsequent, dass sich diese Destabilisierungsstrategie das westliche Denk- und Machtsystem zum Opfer macht. Sein Konzept scheint dabei gerade in puncto Kommunizierbarkeit auf das von der US-amerikanischen Naturwis-senschaftshistorikerin und Frauenforscherin Donna Haraway entworfene Konzept der Cyborg-Politik indirekt zu verweisen, die „gegen die perfekte Kommunikation kämpf[t], gegen das zentrale Dogma des Phallogozentrismus, den einen Code, der jede Bedeutung perfekt überträgt“ (Haraway 1995: 65).

Interessanterweise werden beide Kategorien – Lesbarkeit und Repräsentation –, die Pollesch in seinem Theater zu umgehen sucht, auf den Aspekt zurückgeführt, der den Gegenstand der Gender Studies bildet, nämlich die Normierung der heterosexuellen Matrix sowie Konstruktion von Geschlechtern – von dem also, was Männlichkeit und Weiblichkeit vermeintlich ausmacht. Und es ist gerade das Theater, das diese Konst-ruktionen buchstäblich vor Augen führt und dadurch zu deren Zementierung beitragen kann, und zwar sowohl auf der Ebene der Inszenierung als auch auf der des Textes:

[Es] werden immer wieder dieselben Muster des Theaters reproduziert, wo Männer das Monopol des Denkens innehaben und Frauen wahnsinnig werden dürfen.

Was bedeutet es denn, wenn da geschrieben wird: „Eine Frau betritt die Bühne“. Heißt das, ir-gendeine Frau betritt die Bühne? [...] [B]ezieht sich der Verfasser auf eine Normalitätssprache, die für jeden automatisch einleuchtend macht, die Frau ist heterosexuell. Was wäre, wenn sie lesbisch wäre oder schwarz? Dann müßte man das dazu schreiben. Aber wenn sie weiß ist, he-terosexuell, dann muß man nur schreiben „eine Frau“, weil man sich auf die herrschende Sprache bezieht (Raddatz 2007: 202).

Wie die besagten Konstruktionen auf Polleschs Bühne entlarvt werden, wird im Folgenden noch gezeigt. Zu Beginn ist festzuhalten, dass die Geschlechterdiskurse in diesem Zusammenhang immer im engen Verhältnis (bei Pollesch beinahe voneinander untrennbar) zu Körperlichkeit und Ökonomie stehen.

Im Kontext des Theaters ist Körperlichkeit als Zusammensetzung von sinnlichen und materiellen Eigenschaften nicht nur durch ihre Materialität und Leiblichkeit auf der Bühne von besonderem Interesse, sondern auch durch die Performativität und vor allem durch den ambivalenten Status des Körpers, der als soziales Konstrukt, Pro-jektionsfläche für (stereotype) Zuschreibungen und letztlich als Metapher aufgefasst werden kann (vgl. Hardt 2014: 189). Das Konzept der sozialen Konstruktion des Kör-perlichen führt unausweichlich auf die Kategorie des Geschlechtskörpers zurück, der, um an der Stelle Judith Butlers Diagnose heranzuziehen, durch performative Praktiken hervorgebracht wird. In Anlehnung an Helmuth Plessners Differenzierung zwischen zwei Ausprägungen des Körperlichen, die im Kontext des Theaters immer zusammen auftreten, des ‚Leib-Seins‘ und ‚Körper-Habens‘, weisen Katharina Rost und Jenny Schrödl darauf hin, dass gerade die zweite Bedeutung die Zeichenhaftigkeit des Körpers

auf der Bühne, d. h. die „Repräsentation einer fiktiven Figur“, markiert und somit der Interpretation ausgesetzt ist (Rost & Schrödl 2017: 3). Das Schauspielen im Theater verweist durch diese Realisierung einer bestimmten Figur im Rahmen der Inszenierung zudem auf einen anderen problematischen Aspekt der Körperlichkeit, nämlich auf deren passiven Status als Instrument oder „Medium, dem die kulturellen Bedeutungen eingeschrieben sind“ (Butler 1991: 26).

Zwar wird der deutschsprachigen Theaterwissenschaft ein Desiderat in Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Körperlichkeit und Gender unterstellt (vgl. Rost & Schrödl 2017: 4f.), doch sind es gerade die Gender Studies, die u. a. darauf abzielen, wie vielfältig beide Kategorien ineinander verwoben sind. Denn es sind die bestimmten körperlichen Merkmale, die es einerseits den Naturwissenschaften erlauben, das ‚natürliche‘ Geschlecht angeblich objektiv festzulegen und andererseits das binäre Geschlechtermodell als Norm zu festigen. Wird nicht nur Gender, sondern auch das anatomische Geschlecht als soziokulturelles Konstrukt enthüllt (vgl. Butler 1991: 24), so zieht dies auch die Konstruiertheit des Körperlichen mit sich, auch wenn dieser Aspekt in der Forschung kontrovers diskutiert wird: Die Körperlichkeit ist in diesem Zusammenhang genauso formbar, nicht kohärent und variabel wie die gesellschaftlichen Praktiken, die die Geschlechtergrenzen definieren. Und es sind wiederum die Gender Studies, die die besondere Rolle des Theaters in Hinblick auf diese Konstruktionen hervorheben, indem sie, wie Franziska Schößler zutreffend feststellt, sich „mit Vorliebe eines Vokabulars des Theatralischen“ bedienen,

um die performative Herstellung von Geschlechtlichkeit (als Effekt von Mimik, Gestik und Kleidung) zu beschreiben: Geschlecht gilt als Performance, als Darstellung, als Maskerade. Entsprechend erweist sich das Theater als besonders tauglicher Ort, um Geschlechtlichkeit in ihrer Konstruktivität vorzuführen (Schößler 2008: 166).

„Das Geschlecht“, so führt sie fort, sei von vornherein die „Maskerade, auch wenn die binäre Geschlechterordnung reproduziert wird und die Rolle das ‚biologische‘ Geschlecht der Darsteller wiederholt“ (Schößler 2008: 168). Demzufolge ist es nie automatisch durch den Auftritt der Schauspieler\*innen vorhanden, sondern muss, vor allem im Kontext des postdramatischen Theaters nach Hans-Thies Lehmann, zunächst performativ und rhetorisch hergestellt werden: Es ist immer wandel- und konstruierbar und avanciert schließlich zum „Spracheffekt“ (Schößler 2008: 169). Wird in einer Inszenierung Weiblichkeit und/oder Männlichkeit in den Vordergrund gerückt und auf deren Konstruiertheit hin überprüft, so werden diese als Gender Performances bezeichnet (vgl. Schrödl 2014: 34).<sup>2</sup> Die Konstruktionsmechanismen aufgreifend,

<sup>2</sup> In Hinblick auf Gender Performances unterscheidet Jenny Schrödl grundsätzlich zwischen drei Formen der Gender-Inszenierung: 1) Transvestismus, bei dem durch geschlechtsspezifische Kleidung und Accessoires, Bewegungen, Mimik, Gestik und Sprechweisen der Geschlechtswechsel in Szene gesetzt wird; 2) mixed Drag, unter dem jene Inszenierungsformen gemeint sind, die mit weiblich und

kann eine Inszenierung die herrschenden Geschlechtervorstellungen und -stereotype sowohl bestätigen und stabilisieren, indem sie vorgeführt und wiederholt werden, als auch mit ihnen durch die kritische Reflexion brechen. Interessant ist nun die Tatsache, dass sich mittlerweile eine Schnittstelle zwischen beiden Positionen herausgebildet hat, die Polleschs Bühne ganz plakativ vor Augen führt. Bevor dies erläutert wird, muss noch auf die dritte Kategorie, die des Ökonomischen, eingegangen werden, deren reziprokes Verhältnis zu Geschlecht und Körperlichkeit in diesem Kontext ebenfalls von Bedeutung ist. Das seit den 90er Jahren zunehmende Interesse des Theaterbetriebs an der Ökonomie, ihren Strukturen und neuen Bedingungen, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass sich das Theater nicht mehr als ein Ort versteht, der außerhalb dieses Systems steht, sondern als dessen integraler Bestandteil, als „sozioökonomisches Laboratorium und [...] ökonomische Anstalt“ (Schößler & Bähr 2009: 10f.), – als ein Ort also, an dem all die wirtschaftlichen Prozesse durch das „Leitbild des Künstlers (vor allem des Schauspielers) als Arbeitskraftunternehmer“ (Heimburger 2010: 327) sichtbar gemacht werden können. So bringt es eine große Zahl an Inszenierungen hervor, die nicht nur die wirtschaftlichen Diskurse aufgreifen und ihnen auf den Grund gehen, sondern auch selbstreflexiv die Ökonomie im Theaterbetrieb problematisieren, sodass der Bezug zur gesellschaftlichen Realität aus einer neuen Perspektive beleuchtet wird.

Der enge Zusammenhang zwischen Ökonomie, Geschlecht und Körperlichkeit wird dann evident, wenn die neuen ‚prekären‘ Arbeitsverhältnisse unter die Lupe genommen werden und auf die Normierung geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung, Ungleichheiten oder Anforderungen an arbeitende Subjekte hin untersucht werden: Es handelt sich um die ökonomischen Prozesse, die nicht nur die Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit problematischer machen, sondern auch die Möglichkeit einer Sphärentrennung zwischen Privatem und Öffentlichem grundsätzlich infrage stellen. Auffallend ist dabei, dass auch die Teilbereiche der Wissenschaft, deren Schwerpunkte Ökonomie und/oder Arbeit ausmachen, ebenfalls nicht selten vom ‚Vokabular des Theatralischen‘ Gebrauch machen, indem sie beispielsweise arbeitsbedingte Anforderungen wie Flexibilität und Mobilität, Kooperation und Projektorganisation, Strategien der Hierarchieausdünnung und permanente Anpassung, Kreativität, Begeisterungsfähigkeit und Meta-Kompetenzen thematisieren (vgl. Voß 1998: 473–487). In Hinblick auf das Zusammenspiel all dieser Kategorien nimmt Polleschs Theatertätigkeit eine besondere Stellung innerhalb des gegenwärtigen Kulturbetriebs ein, und zwar nicht nur, weil sich deren unvermeidliche Verschränkung durch sein ganzes Œuvre zieht, sondern auch, weil die künstlerische und schauspielerische Tätigkeit als Inbegriff dieser Diskurse zunehmend sichtbarer in Szene gesetzt wird.

---

männlich konnotierten Attributen gleichzeitig spielen und sich dadurch einer eindeutigen geschlechtlichen Verortung tendenziell entziehen, und schließlich 3) Maskerade, die nicht darauf abzielt, die ‚wahre‘ Geschlechtsidentität zu verstecken, sondern diese erstmal durch die Maske zu produzieren (vgl. Schrödl 2014: 39ff.).

## Destabilisierung der Heteronormativität auf der Bühne

Der seit Ende der 80er Jahre intensiv agierende Autor und Regisseur René Pollesch etabliert sich im Kulturbetrieb erst Anfang der Nulljahre durch die Erscheinung der *Heidi-Hoh*-Trilogie, die besagte Verschränkungen von Geschlechtlichkeit und veränderten neoliberalen Arbeits- und Lebensverhältnissen stark in den Vordergrund setzt. So kündigt die titelgebende Figur Heidi, die unter dem Einfluss des neu etablierten Konzeptes einer entgrenzten Arbeit als Kundenberaterin von zu Hause aus arbeitet, folgende Diagnosen zu Beginn des ersten Teils der Trilogie (Uraufführung: 15.5.1999, Podewil, Berlin) an: 1) „Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus“ (Pollesch 2000: 93); 2) „[d]ie Modernisierung des Arbeitsplatzes ist an geschlechtsspezifische Eigenschaften gebunden, wie Kundennähe, Teamfähigkeit, Homeservice“ (Pollesch 2000: 90). Die Arbeit von Zuhause ist für die Protagonistinnen per se weiblich konnotiert, denn sie verweist auf die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, laut der der Frau traditionell die an Emotionen und Subjektivität gebundene Hausarbeit zugewiesen wird. Dies führt zu Veränderungen in der Wahrnehmung von Raum und Körper: Es handelt sich um die Verwischung von Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem (Zuhause ist gleich Arbeitsplatz) sowie um die dadurch verursachte Orientierungslosigkeit. Heidi wehrt sich hysterisch gegen die stereotype Bezeichnung als Hausfrau und distanziert sich buchstäblich davon, indem sie die Küche in ihrer Wohnung zumauert. Auch die berufliche Tätigkeit evoziert noch mehr Unsicherheit und Verzweiflung: Sie arbeitet an virtuellen Dingen, die sie nicht sieht, leidet unter unregelmäßigen Arbeitszeiten, die auf ihrem Online- und Offline-Status beruhen, und nimmt schließlich bewusstseinsverändernde Substanzen ein, um die Folgen einer dauerhaften Stressbelastung zu unterdrücken. Die Verbreitung internetbasierter Technologien verursacht zudem eine radikale Abkapselung von der Außenwelt, was im Kontext der Corona-Krise als eine erschütternde Vorhersage gelesen werden kann: Nicht nur die Arbeit, sondern auch das Shoppen und die allgemeine Freizeitgestaltung sind nun von Zuhause aus möglich, sodass es nicht mehr vonnöten ist, die Wohnung zu verlassen. Deutlich ausgeprägt zeigt sich Heidis Realitätsverlust jedoch bei der Beschreibung ihrer Lebensverhältnisse: Ständig switcht sie zwischen ihrer eigenen Biografie und den Versatzstücken aus dem Film von Martin Ritt *Norma Rae* (1979). Die Begeisterung für die Hauptprotagonistin Norma, die in einer Textilfabrik tätig ist, stützt auf deren politischem Engagement, mit dem Ziel, die Arbeitsbedingungen zu verbessern. Dass Norma zudem alleinerziehende Mutter ist, interessiert die jegliche stereotyp weibliche Rollen ablehnende Heidi nicht. Zentral ist für sie grundsätzlich die Möglichkeit der Rebellion und des Widerstands mit Gleichgesinnten, wovon Heidi nur träumen kann. Ihren agitatorischen Protest kann sie nur sprachlich ihren Freundinnen gegenüber ausüben, was sich durch die ganze Inszenierung zieht und mit einer unerwarteten Entlassung endet. Somit markiert das Stück thematisch den Beginn der Auseinandersetzung mit dem Thema, das Pollesch

weiterhin in seinen Stücken konsequent aus unterschiedlichen Perspektiven aufarbeitet, nämlich das Zusammenspiel von Geschlecht, Ökonomie und Gefühlen im Zeichen der hochtechnisierten und sich beschleunigenden gesellschaftlichen Realität sowie dessen Konsequenzen für die einzelnen Individuen.

Wurde im ersten Teil der Trilogie vor allen Dingen die Ortlosigkeit bzw. die räumliche Dimension der Grenzverwischung zwischen Privatem und Öffentlichem als ‚Zeitdiagnose‘ angekündigt, so rückt der Schwerpunkt des zweiten Teils *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (Uraufführung: 10.5.2000, Podewil, Berlin) zunehmend nach innen, indem die Durchökonomisierung von Gefühlen und die damit einhergehende (unter anderem auch geschlechtlich bestimmte) Identitätskrise an Bedeutung gewinnt.<sup>3</sup> Nun übt Heidi diverse Neben- bzw. „Ausbeuterjobs“ (Pollesch 2009: 37) als Mietwagenhostess, Kundendienstlerin und Stripperin aus, hat keine Freizeit, in der sie gerne surfen würde,<sup>4</sup> und beklagt die Entindividualisierung durch den Einsatz neuer Technologien im Arbeitsprozess: Die Computer, die streng genommen die eigentliche Arbeit erledigen, machen die Menschen zu reinen ‚Trägern‘, sodass letztere austauschbar werden,<sup>5</sup> denn sie „machen aus jedem einen Experten für alles“ (Pollesch 2009: 39). Es ist aber nicht nur Individualität und Einzigartigkeit, die dadurch verloren geht, sondern auch die Hoffnung auf die Gleichstellung bzw. -wahrnehmung von Männern und Frauen auf dem Arbeitsmarkt. Die Protagonistinnen müssen immer wieder damit zurechtkommen, dass die geschlechtliche Konnotation von bestimmten Berufen ein unvermeidliches gesellschaftliches Phänomen ist. So wird Heidis Freundin Gong, die im wissenschaftlichen Bereich tätig ist, stets für ein Zimmermädchen gehalten. Interessanterweise muss sie ihre Positionierung den männlichen Kollegen gegenüber nicht durch ihre wissenschaftliche Tätigkeit nachweisen, sondern durch performative Akte, indem sie die mit einem Zimmermädchen assoziierte „unattraktive Tätigkeit“ von jemand anderem „sichtbar“, d. h. in Anwesenheit ihrer Kollegen, erledigen lässt (Pollesch 2009: 44). Durch diese Replik verweist sie indirekt darauf, dass es ihre Weiblichkeit ist, die im beruflichen Leben dominiert, und nicht ihre Qualifikation. Auch sie fühlt sich von dem überfordert,

---

<sup>3</sup> Mit dem Verhältnis von Geschlechtsidentität und Neoliberalismus im Stück, und zwar vor allem vor der Folie der Ökonomisierung der privaten Sphäre, setzt sich auch Franziska Bergmann ausführlich auseinander (vgl. Bergmann 2015: 251-273).

<sup>4</sup> Das Surfen lässt sich als Hinweis auf Gilles Deleuze interpretieren, auf den Pollesch im Rahmen der Prater-Trilogie noch expliziter Bezug nehmen wird, sowie auf dessen im Anschluss an Foucault formulierte Charakterisierung einer Kontrollgesellschaft, die sich allmählich im Zeichen des globalen Kapitalismus im 20. Jahrhundert etabliert: „Der Mensch der Disziplinierung war ein diskontinuierlicher Produzent von Energie, während der Mensch der Kontrolle eher wellenhaft ist, in einem kontinuierlichen Strahl, in einer Umlaufbahn. Überall hat das *Surfen* schon die alten *Sportarten* abgelöst“ [Hervorheb. im Original] (Deleuze 1993: 258).

<sup>5</sup> Das Problem der Austauschbarkeit wird nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern auch formal als Strategie der Textgestaltung und -verteilung eingesetzt, was grundsätzlich für viele von Polleschs Inszenierungen gilt: Die Textpassagen sind durchaus nicht chronologisch angeordnet und insofern semantisch austauschbar (vgl. Bloch 2004: 62).

was traditionell mit Frauen in direkte Verbindung gebracht wird, nämlich Emotionen, und versucht, sich angesichts der Unfähigkeit, das Berufliche und Private harmonisch zu kombinieren, nur auf das Erste zu konzentrieren, was ihr allerdings nicht leicht fällt: „Warum ist es so schwer, in dieser Welt was zu fühlen. Gleichzeitig was zu fühlen und einer verdammt hoch qualifizierten Arbeit nachzugeh[e]n“ (Pollesch 2009: 45). Der Dualismus scheint nur da aufgehoben zu sein, wo es früher die Grenze zwischen Arbeit und Nicht-Arbeit gab: In Hinblick auf die Arbeitsteilung funktioniert dies jedoch nicht, zumal die weibliche Tätigkeit ausdrücklich von der männlichen („Geschichte schreiben“, Pollesch 2009: 40) abgegrenzt und durch den Einsatz subjektiver Eigenschaften bei Pollesch durchgängig mit der Prostitution gleichgesetzt wird.<sup>6</sup>

Auch Heidi versucht, Männlichkeit nachzuahmen, um beruflich voranzukommen: „Ich BIN NICHT OFFEN! TYPEN SIND NICHT OFFEN, UND ICH BIN AUCH NICHT OFFEN! (*zeigt auf Autos, lehnt sich mit Zigarette dran, ‚männlich‘ wie ein Mechaniker*)“ [Hervorheb. im Original] (Pollesch 2009: 50). Ihre zunehmende Hysterie und Identitätskrise ist gerade auf den äußeren Zwang zum Frau-Sein zurückzuführen, der ‚Natur‘ zu gehorchen, sprich, die Gefühle auszuleben. Und diese Gefühle sind nun ein integraler Teil der beruflichen Tätigkeit. Bambi, die dritte Protagonistin, ist ebenfalls auf dieses Problem angewiesen: Sie vernachlässigt ihre Mutterrolle zugunsten der Arbeit, bringt ihre Kinder „virtuell“ durch einen Babysitter ins Bett und verlagert somit Gefühle und Emotionen auf den Bereich des Beruflichen, was jedoch ihre Effizienz reduziert (Pollesch 2009: 73). In dem Fall ist es nicht nur so, dass die Grenzen zwischen Arbeit und Zuhause verwischen. Vielmehr findet hier ein Tausch statt: Das Büro avanciert zu einem Ort, der ‚persönlicher‘ als das Zuhause erscheint, an dem man verstanden wird und der somit mehr Anerkennung bietet.<sup>7</sup> Die Protagonistinnen halten an den Gedanken fest, alles jenseits der Arbeit sei unnötig, weil es nicht bezahlt wird, u. a. Emotionen, die nun auch ökonomischen Prozessen ausgesetzt sind und buchstäblich als wertvolle Ware begriffen werden: „Wir können sie [Emotionen, O.V.] vermieten und verkaufen, wir können einfach alles damit machen. Emotionen sind so etwas wie Gold!“ (Pollesch 2009: 78) Die Freundinnen schwanken dabei zwischen dem Wunsch, „ineffektive“, sprich nicht betriebliche, auf Liebe basierende, familiäre Verhältnisse zu führen und der grundsätzlichen Abneigung zur Hausfrauen-Rolle, die aus ihrer Perspektive diese Verhältnisse per se impliziert. Polleschs Figuren entlarven die Zwänge einer heterosexuell normierten Gesellschaft gerade dadurch als Konstruktion, dass sie

<sup>6</sup> „Entweder man arbeitet da und schreibt E-Mails, oder man arbeitet da als Nutte und schickt E-Mails[.]“ (Pollesch 2009: 47); „Ich werde dafür bezahlt, auf eine geschlechtsspezifische Art freundlich zu sein“ (Pollesch 2009: 49). Das Verhältnis von der Prostitution und Heteronormativität im Kontext der neoliberalen Arbeitsverhältnisse bei Pollesch wird unter anderem in folgenden Publikationen herausgearbeitet: Bergmann 2009; Dreyse 2011.

<sup>7</sup> Diese Überlegungen basieren offensichtlich auf dem Essay von Arlie Russell Hochschild „Bei der Arbeit zu Hause“, mit dem Pollesch zu dem Zeitpunkt der Entstehung des Inszenierungstextes wohl gut vertraut war.



sich aufgrund derer Widersprüche in der Praxis als nicht erfüllbar entpuppen. Nicht nur geschlechtsspezifische Arbeit, sondern auch die Liebe betrachten sie letztendlich als Zwangsregime in der „Fickgesellschaft“ (Pollesch 2009: 98), die von Dogmen lebt, die sie selbst konstruiert (Pollesch 2009: 98), weil die Liebe auf der heterosexuellen Matrix beruht und erst innerhalb dieser Matrix legitimiert wird.

## Heterosexualität und Heterotopien

Gesellschaftliche Zwänge und Binarismen sind somit zwei Großthemen, die Pollesch aus unterschiedlichen Gesichtspunkten aufgreift und destabilisiert, ohne jedoch alternative oder bessere Existenzformen zu entwerfen. Vielmehr handelt es sich um Input, der zum Nachdenken anregen sollte. So kündigt Martin Wuttke, Polleschs Stammschauspieler, zu Beginn der Inszenierung *Don Juan nach Molière* (Uraufführung: 15.09.2012, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin) folgenden Gedanken an: „[D]ie Welt teilt sich in zwei Lager, in die Don Juanisten, die eben, die sich nehmen, was sie wollen, die einfach zupacken, wenn sie vor dem stehen, was sie begehren, und die, die es nicht tun. Richtig?“ (Pollesch 2014: 325) Trotz der durch den Titel hervorgerufenen Erwartungen spielt sowohl der weltweit bekannteste Frauenheld als auch der Stoff der 1665 uraufgeführten Komödie im Allgemeinen nur eine marginale Rolle für Polleschs Inszenierung. Solche Umgangsweisen mit den Originalquellen, die nach der Erscheinung der Prater-Trilogie durch sein ganzes Œuvre konsequent durchgezogen werden, sind ebenfalls auf die zugrunde liegende Programmatik zurückzuführen: Auch hier geht es um die Inputs, Inspirationen, Anhänger bzw. ‚Reste‘ von ehemaligen Protagonist\*innen, von denen meist nur die Namen und die Bruchstücke ihrer Identitäten bleiben, die für das Hier und Jetzt an Aktualität nichts einbüßen. Auch in diesem Stück geht es den Protagonist\*innen um Dualismen: dieses Mal um die Gegenüberstellung von Leben/Lieben/Begehren und Tod. Behandelt werden unter anderem der Tod des Begehrens und die Sehnsucht nach allen möglichen don-juanistischen Ausschweifungen, die zwar das Leben bunt und voll ‚beleuchtet‘ machen, jedoch die kürzere Lebensdauer im Vergleich zu den ‚langweiligen‘ Lebensstilen zur Folge haben. Alles ist „eine Sache der Beleuchtung“ (Pollesch 2014: 333)<sup>8</sup> und hängt davon ab, für welche

---

<sup>8</sup> Die Beleuchtungs-Metaphorik wird dem Buch des Wiener Kulturwissenschaftlers Robert Pfaller *Wofür es sich zu leben lohnt* entnommen, das im Kontext der neoliberalen Ökonomie das veränderte Verhältnis zum Genuss und Verbote thematisiert und aus dem Pollesch an mehreren Stellen zitiert, unter anderem die Ausgangsthese der Lektüre: „So wie im Theater, wenn noch dieselben, bereits vertrauten Dinge auf der Bühne stehen, aber in einem ganz anderen Licht plötzlich fremd oder bedrohlich wirken, war es mit einem Mal auch in der Kultur: Objekte und Praktiken wie Alkoholtrinken, Rauchen, Fleisch essen, schwarzer Humor, Sexualität, die bis dahin glamourös, elegant und großartig lustvoll erschienen, werden seither plötzlich als eklig, gefährlich oder politisch fragwürdig wahrgenommen. [...] Nun kann man wohl ohne große Übertreibung feststellen, dass wir diese Art von Genüssen, in denen etwas Ungutes

Perspektive man sich entscheidet. Die Liebe wird wiederum aus der Perspektive der heteronormativen Matrix (eine Frau liebt einen Mann und umgekehrt) hinterfragt und als gesellschaftliche Konstruktion herausgestellt. Nicht zufällig stellt die Theaterbühne einen geeigneten Ort für solche Entlarvungen dar, denn es gibt nur zwei Wege, die Liebe für den Zuschauer sichtbar zu machen: die Sprache und die performativen Akte. In diesem Kontext verweist Maximilian Brauer, einer der Protagonist\*innen, auf die Vorgängigkeit des Liebes-Diskurses: „Man kommt nicht, ohne sie zu spielen, an die Liebe heran. Du musst schon irgendetwas machen, das wie Liebe aussieht, und dann liebst du auch. Das kommt nicht tief aus dir drinnen. Wenn man aufhört, die Liebe zu spielen, ist sie weg“ (Pollesch 2014: 375). Die dazugehörigen Attribute wie Treue und Dauer werden in diesem Kontext ebenfalls problematisiert: So ist Lilith Stangenberg nicht in der Lage, sich für einen Mann zu entscheiden. Die Partnervielfalt, die für sie eigentlich eine typisch männliche Eigenschaft darstellt, wird zunächst etwas ironisch als Notwendigkeit markiert, einen ‚richtigen‘ zu finden: „Ich werde wohl noch hundert Hüte anprobieren dürfen, bevor ich mich für einen entscheide“ (Pollesch 2014: 328). Später wird die Hüte-Metaphorik zur Rechtfertigung der Partnervielfalt und darüber hinaus auf einer Metaebene zur Rechtfertigung der Pluralität sexueller Ausrichtungen hingezogen. Diese Pluralität, die mit der herrschenden Ordnung nicht übereinstimmt und insofern als „asozial [...]“, wenn nicht gar „gewalttätig [...]“ attribuiert wird, bildet den Kernpunkt des Stückes und einen seiner zentralen Gedankenanstöße, nämlich die Idee einer ‚Gegenliebe‘, die zwar von der universal geltenden ‚Normalität‘ abweicht, sich aber einen sicheren Platz in der Gesellschaft mithilfe von Wissenschaft gewährleisten kann:

F: Gibt es zu den Heterotopien, den Gegenräumen, nicht auch eine Gegenliebe? Also Hetero ... ich weiß nicht ... Heterosexualität? Die eben nicht das ist, was wir uns erzählen, als Orte. Eine Liebe, die eine ganz andere Realität hat. Vor allem, dass sie einfach nicht aufhört. Heterotopien und Heterosexualität, das sind die Themen, da müsste sich eine Wissenschaft drum kümmern (Pollesch 2014: 339f.).

Der Verweis auf den von Foucault geprägten Begriff der Heterotopie, unter dem er Räume versteht, die der herrschenden Raumordnung entgegenstehen, Gegen- oder Abweichungsräume wie psychiatrische Anstalten, Bordelle oder Gefängnisse, die „die Gesellschaft an ihren Rändern unterhält“ und die „für Menschen gedacht [sind], die sich im Hinblick auf den Durchschnitt oder die geforderte Norm abweichend verhalten“ (Foucault 2013: 12). Auch das Theater stellt für Foucault ein Paradebeispiel einer Heterotopie dar, einen Ort also, der mehrere unvereinbare Räume zusammenbringt (vgl. Foucault 2013: 14), und es scheint kein Zufall zu sein, dass Pollesch diesen Begriff so zentral gerade in Hinblick auf die Heteronormativität setzt: Zu den wesentlichen

---

zur Quelle triumphaler Lust wird, nicht nur längst kennen, sondern *dass sie für uns sogar die Gesamtheit dessen bilden, wofür es sich überhaupt zu leben lohnt*“ [Hervorheb. im Original] (Pfaller 2012: 15, 17).

Merkmale aller Heterotopien nach Foucault zählt die Infragestellung aller anderen Räume, indem sie diese entweder als Illusion entlarven (wie ein Freudenheim) oder deren Unordnung durch die Erschaffung neuer, vollkommen geordneter Räume zur Schau stellen, wofür die Kolonien ganz plakativ standen (vgl. Foucault 2013: 19f.). Aus dieser Perspektive kann auch der Begriff der Heterosexualität anders beleuchtet werden, und zwar nicht im Sinne eines sexuellen Begehrens für das andere Geschlecht, sondern buchstäblich im Sinne einer ‚anderen‘ Sexualität (vgl. Polelsch 2014: 349). Gleichzeitig lässt sich der vorgeschlagene Zusammenhang von Heterosexualität und Heterotopie als das Zusammenspiel von herrschender Ordnung und Gegenordnung bzw. Abweichung von der Ordnung (analog zu Foucaults Abweichungsheterotopien wie Gefängnisse oder psychiatrische Anstalten) interpretieren: In diesem Kontext könnten jegliche Abweichungen von der heteronormativen Matrix gerade dadurch in die Ordnung eingegliedert werden, dass sie als das Heterogene an einem dafür bestimmten Ort versammelt werden. Wie dieser Zusammenhang jedoch tatsächlich zu funktionieren hat, bleibt im Stück offen.

Polleschs Verhandlungen über Geschlechtlichkeit und Heteronormativität tendieren zwar, um eine Zwischenbilanz zu ziehen, zur Destabilisierung der heteronormativen Matrix, nicht zuletzt indem die Schauspieler\*innen nicht selten im Rahmen einer Inszenierung das Geschlecht wechseln, sie lassen sich jedoch nicht in die Reihe von Gender Performances eingliedern, auch wenn deren Spuren in seinen Stücken immer wieder auftauchen. Dies liegt unter anderem daran, dass die Schauspieler\*innen selbstständig über ihr Äußeres für die Inszenierungen entscheiden und dass die Konstruiertheit all dieser Normierungen eher als Effekt dessen erscheint, was die Stücke stets thematisieren, nämlich die Frage danach, ob es im ganzen Chaos überhaupt noch was Festes gibt, was als zuverlässige Stütze dienen könnte. Pollesch geht es somit nicht (oder besser: nicht nur) darum, die herrschenden Geschlechternormen, -stereotype und -ideale herauszustellen, sondern auch auf einer Metaebene theoretische Texte aufzugreifen, die besagte Normierungen kritisch hinterfragen und auf deren Konstruiertheit hin untersuchen. Die leitende Frage ist: Was mache ich als Individuum mit dem Zwei-Geschlechter-Modell und den Abweichungen davon? Und vor allem: Wie soll ich den Grundsatz, mein anatomisches und soziales Geschlecht sei artifiziell erzeugt und nicht von Natur her festgelegt, in meinen Alltag, in meine Arbeits- und Lebensverhältnisse integrieren? So funktioniert das Theater á la René Pollesch: Fragen entwerfen, zum Nachdenken anregen, die Antwort den Zuschauer\*innen selbst überlassen.

## **Die problematische Körperlichkeit**

Und nun zum letzten Aspekt der angekündigten Dreieckskonstellation, zur Frage des Körperlichen. Der besondere Umgang mit Körperlichkeit und deren Konstruktion bei Pollesch lässt sich auf das Konzept der Textproduktion zurückführen: In seinen

Inszenierungen handelt es sich streng genommen niemals um die ‚Verkörperung‘ bzw. Repräsentation einer fiktiven Figur auf der Bühne, was bereits am Beispiel der oben behandelten Inszenierungen ersichtlich sein sollte. Die Schauspieler\*innen, die während der Proben zusammen mit dem Regisseur am Inszenierungstext arbeiten, prägen diese mit ihren eigenen Erfahrungen, wodurch das Biografische in jede Figur von vornherein eingeschrieben wird. Die Instrumentalisierung ihrer Körper erfolgt nun auf eine andere Art und Weise, indem die Schauspieler\*innen einerseits sich selbst buchstäblich vorzeigen sollen und andererseits zu den Trägern der Texte avancieren. John von Düffel bezeichnet Polleschs Figuren als „Funktionen“ (von Düffel & Schöbler 2004: 45): Sie fungieren als „Laut-Sprecher“ (Eke 2009: 179) der Theorien und ihre verunsicherten Stimmen, als Störsignale, „die alltägliche Erfahrungen zugleich komisch und erschreckend bewusst machen“ (Primavesi 2004: 19). Zugespitzt formuliert handelt es sich um die Umkehrung der Funktion von Schauspieler\*innen im Theater durch die Neusemantisierung ihrer Körperlichkeit (als Leiblichkeit und Repräsentation): Sie befinden sich in einem Raum zwischen Realität und Fiktion, stellen dies heraus und gehen über ihre herkömmliche Rolle hinaus. Wie Diedrich Diederichsen treffend formuliert, „befinden [sie] sich erkennbar nicht in einem alltäglichen Modus der Selbst-Identität, doch ihre Präsenz ist auch überhaupt nicht vom Begriff des Schauspiels gedeckt. Sie sind konstitutiv nicht ganz sie selbst[,] wie sie auch nicht jemand anders sind“ (Diederichsen 2008: 107).

Das Problem der Repräsentation wird hier zudem durch die Hervorhebung der Einmaligkeit und Einzigartigkeit der Körperlichkeit hervorgehoben: Die Inszenierungen und Inszenierungstexte sind an ihre Träger, sprich, an konkrete Beteiligte gebunden, sodass Polleschs Stücke zum Nachspielen bis auf wenige Ausnahmen nie freigegeben werden. Grundsätzlich entspricht dieses Konzept Lehmanns Prämissen des postdramatischen Theaters: Der Körper wird demnach nicht mehr als „Träger von Sinn“, sondern als sinnfreie Physis konzipiert, die „durch Krankheit, Behinderung, Entstellung von der Norm abweicht und ‚unmoralische‘ Faszination, Unbehagen oder Angst auslöst“ (Lehmann 2015: 163). Vor der Folie des Konzepts eines Diskurstheaters, erscheint besonders sinnvoll die Bezeichnung ‚Figurationen‘ statt Figuren, weil dieser Begriff einerseits all die genannten ‚Funktionen‘ umfasst, die die Forschung den Schauspieler\*innen attestiert, und andererseits gerade den Aspekt der Körperlichkeit hervorhebt, und zwar insofern, als die Diskurse gerade durch die Repräsentation von Figurationen sichtbar und somit wirkmächtig werden (vgl. König, Perinelli & Stieglitz 2012: 16).

Auf der Ebene einzelner Inszenierungen wird nicht selten die Leiblichkeit der Körper, also das, was die lebendigen Körper von den Gegenständen unterscheidet, aufgehoben, indem die Figuren sich selbst als Cyborgs bezeichnen, sprich als Schnittstelle zwischen Organismus und Maschine, eine Hybridform, die zwischen dem Naturgegebenen und Hergestellten changiert und die weder eigene Identität noch feste Körperlichkeit aufweist. Die Konstruiertheit des Körperlichen lässt sich am deutlichsten durch die Einbettung von Technologien in das Innere zeigen, sodass es buchstäblich zur Verschmelzung kommt: So verweisen Heidi, Gong und Bambi im zweiten Teil der *Heidi-Hoh*-Trilogie auf die

eigene Körperlichkeit stets durch die Betonung der Technologisierungsprozesse, denen sie als „Subjekte der Globalisierung“ (Pollesch 2009: 31) ausgeliefert sind: „Körpercomputer“ (Pollesch 2009: 36), „Cyborgmädchen“ (Pollesch 2009: 37), „Datenträger“ (Pollesch 2009: 39) oder „vollautomatisierte Kundendienstlerin“ (Pollesch 2009: 36). Diese radikale Zuspitzung der Entmenschlichung und Entnaturalisierung wurde von Donna Haraway formuliert: In ihrem Essay *Ein Manifest für Cyborgs* problematisiert sie die Unterscheidung des Natürlichen von dem Künstlichen durch die rasante Entwicklung neuer Maschinen bzw. Technologien, führt die Durchsetzung der Cyborg-Figur auf den patriarchalen Kapitalismus zurück und verweist dabei auf die verschwommene Grenze zwischen Mensch und Tier innerhalb des Cyborg-Mythos (vgl. Haraway 1995: 36f.). Für Haraway ist diese Figur deswegen zentral, weil sich „an der [...] die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen läßt“ (Haraway 1995: 34). Als Inbegriff des technischen Fortschritts symbolisieren Cyborgs die Destabilisierung und Infragestellung jeglicher Binaritäten, einschließlich der Geschlechterordnung, was allerdings, wie Thomas Ernst bemerkt, nicht zur Befreiung und Emanzipation, sondern zu den „neue[n] Formen von Unterdrückung“ führt (Ernst 2007: 248). Auffallend ist in diesem Zusammenhang der mehrfach von Heidi geäußerte Wunsch, eine Puppe zu sein, d. h. im Unterschied zum geschlechtslosen Cyborg (auch wenn diese Figur bei Haraway feminisiert wird) eine weiblich konnotierte Nachbildung des menschlichen Wesens. Gedeutet werden kann dies zum einen als Widerspruch in puncto Kritik der heteronormativen Matrix (als nicht nur äußerer, sondern auch innerer Zwang zur Einordnung) und zum anderen als radikale Befreiung von Verantwortlichkeiten durch die Rückkehr zum ursprünglich leeren, gefühlslosen Zustand.

Die Problematik des Körperlichen wird zudem durch bestimmte körperliche Zustände erfahrbar gemacht: Hysterie, Nervosität, Überforderung – all das wird in den Inszenierungen nicht nur gezeigt, sondern sprachlich artikuliert durch sich wiederholende „Scheiße, ich kann nicht mehr“-/„Wir sind so verzweifelt“-Aufschreie der Schauspieler\*innen, die dadurch die Durchhaltefähigkeit eigener Körperkräfte sowie das Scheitern am Erfüllen aller geschlechtsspezifischen und ökonomisch bedingten Zuschreibungen und Erwartungen zum Ausdruck bringen, mit denen sie ihre Körper stets konfrontieren. Diese ausgestellte „Fehlbarkeit des Körpers“ (Bergmann 2015: 272) der Schauspielerinnen in der *Heidi-Hoh*-Inszenierung lässt sich zugleich als Fehlbarkeit der thematisierten Diskurse, der widersprüchlichen Anforderungen übersetzen, als deren ‚Unnatürlichkeit‘ und insofern als Konstruiertheit. Der Autor und Regisseur demonstriert dies auf beiden Ebenen – akustisch und visuell – gleichzeitig.

In späteren Inszenierungen wird das Körperliche zunehmend als Kommunikationsmedium, aber gleichzeitig äußerst negativ markiert und zwar als etwas Unvermeidliches, als Ort des Schicksals, an den man verdammt wird oder gar als „Scheiße“, die man nicht loswerden kann (Pollesch 2013: 51). Es ist grundsätzlich typisch für alle Figuren Polleschs, dass sie für die Charakterisierung der eigenen Körperlichkeit Beschimpfungen wählen. Sichtbar wird dadurch nicht nur die Enthumanisierung, die

mittels der Einbettung des biopolitischen Diskurses und der Cyborg-Figur thematisiert wird, sondern auch die nächste Stufe bzw. Folge der Unterdrückung, nämlich die totale Entfremdung des eigenen Körpers, die im Wunsch nach Selbstvernichtung mündet. Die allgemeine Tendenz zur Selbstzerstörung, die die Figuren unter anderem durch die Einnahme von Drogen und Medikamenten vollziehen, könnte einerseits als „Versuch der Befreiung aus den herrschenden Verhältnissen und Diskursen“ (Ernst 2007: 248) gedeutet werden, die an den Körpern gefestigt ist, und andererseits als allgemeine Gegenwartsdiagnose. Denn Pollesch geht es nicht primär darum, diese Verhältnisse und Diskurse herauszustellen, sondern danach zu fragen, wie jedes einzelne Individuum, sei es ein Schauspieler oder Zuschauer, mit deren Folgen umgehen soll, und zwar nicht abstrakt, sondern konkret im Alltag.

Ebenso an den Aspekt des Körperlichen gebunden ist die von den ProtagonistInnen oft geführte Debatte über Schönheitsideale, die mit bestimmten Merkmalen des Körpers zusammenhängen. Stets rufen sie „Was für ein hübscher Mann!“ oder „Sie da ist so schön!“ (Pollesch 2013: 51f.) aus und versuchen, einen durchaus vagen Begriff der Schönheit mit dem äußeren Erscheinungsbild zu verbinden, indem sie sich im Spiegel betrachten. Dabei bemerkt Martin Wuttke, dass die Attraktivität erst in der Kommunikation mit den anderen entsteht und zwar durch die sympathische, ‚lockere‘ Haltung, durch besondere Aura und den Glanz, durch etwas Unsichtbares, das im Spiegelbild nicht reflektiert wird und von der Wahrnehmung anderer abhängt. Dies ist allerdings nichts anderes, als die Rolle, in die man schlüpft, um Aufmerksamkeit zu gewinnen, das Schauspielen, und hat insofern mit dem authentischen Ich wenig zu tun. Somit wird auch die Schönheit nicht als etwas Naturgegebenes eingeführt, sondern als ein vom Geschmack der anderen abhängiges Zuschreibungsphänomen, das zur Konstruktion der eigenen Identität beiträgt. Es ist nur konsequent, dass diese Debatte dabei nicht ohne Infragestellung der binären Geschlechterordnung auskommt. Auf die von Christine Groß erneut geäußerte Bemerkung „Er sieht doch ganz wundervoll aus“ reagiert Wuttke mit einer provokativen Frage: „Woher wissen Sie, dass es ein Er, ein Männchen, ein Ihn ist, maskulin?“, was zur Verwirrung führt und die Figuren völlig aus der Bahn wirft (Pollesch 2009: 52). Die Frage bleibt unbeantwortet: Polleschs Figuren wissen nicht, was sie mit den gesellschaftlichen Konstruktionen anfangen sollen, sie tun jedoch das, was sie am besten können: schreien, fragen und verunsichern. Durch den Zustand der Hysterie, Erschöpfung und Überforderung, der nicht nur auf der Ebene der Figuren, sondern auch bei den Schauspielerinnen festzustellen ist, was nicht zuletzt mit den hochkomplexen Inszenierungstexten zusammenhängt, scheint Polleschs Theater die Grenze zwischen Realität und Fiktion vor allem in puncto Körperlichkeit aufgelöst zu haben. Wird tendenziell davon ausgegangen, dass die Körperaktionen auf der Bühne bewusst und reflektiert eingesetzt werden, während sich diese im Alltag hingegen unbewusst abspielen (vgl. Pailer & Schößler 2011: 8), so lassen sich Hysterie und damit verbundene Folgen auf der Pollesch-Bühne nicht als Ergebnisse einer durchdachten Vorführung, sondern als natürliche, unkontrollierte und nicht gekünstelte Affekte rezi-

pieren. Dabei sind die Inszenierungen nicht darauf ausgerichtet, alternative Existenzformen vorzuschlagen. Es handelt sich vielmehr um Effekte der Destabilisierung des herrschenden Systems durch performative Akte buchstäblich und ihre Auswirkungen auf die einzelnen Individuen und deren Alltagsleben. Die ‚Entnaturalisierung‘ von besagten Normierungen erfolgt nicht nur durch körperlichen Einsatz (Gestik, Mimik und Kleidung), sondern akustisch und vor allem sprachlich. Und darin besteht das besondere Potenzial des Theaters – die Antwort auf die Frage, was es heute überhaupt noch kann: Auch wenn die herrschende Ordnung sich bereits dermaßen in unserem Leben manifestiert hat, dass der Ausstieg daraus kaum noch denkbar ist, ist es die ‚Unterbrechung‘ des Alltäglichen im Theater, um die These von Hans-Thies Lehmann zu modifizieren und zu erweitern (vgl. Lehmann 2012: 17-27), die durch die Strategien der Irritation, Infragestellung und Destabilisierung neue Perspektiven auf die Realität entfalten.

### Literatur

- Bergmann, F. (2009). *Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender*. In F. Schößler & C. Bähr (Hrsg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution* (S. 193-208). Bielefeld: transcript.
- Bergmann, F. (2015). *Die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte. Geschlechterverfremdungen in zeitgenössischen Theatertexten*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Bloch, N. (2004). Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns. *Der Deutschunterricht*, 2, 57-70.
- Butler, J. (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter* (K. Menke, Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Deleuze, G. (1993). *Postskriptum über die Kontrollgesellschaft*. In G. Deleuze, *Unterhandlungen 1972-1990* (G. Roßler, Übers.) (S. 254-262). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Diederichsen, D. (2008). *Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch*. In S. Tigges (Hrsg.), *Dramatische Transformationen: zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater* (S. 101-110). Bielefeld: transcript.
- Dreyse, M. (2011). *Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch*. In G. Pailer & F. Schößler (Hrsg.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender* (S. 357-370). Amsterdam/New York: Rodopi.
- von Düffel, J. & Schößler, F. (2004). Gespräch über das Theater der neunziger Jahre. In H. L. Arnold (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert* (S. 42-51). München: edition text + kritik.
- Dürr, A. & Höbel, W. (2005). „Ich möchte das Unheil sein“. Der Regisseur und Autor René Pollesch über politische Botschaften, nackte Schauspieler und sein Stück „Der okkulte Charme der Bourgeoisie bei der Erzeugung von Reichtum“. *Der Spiegel*, 8, 155-157.
- Eke, N. O. (2009). Störsignale. René Pollesch im „Prater“. In F. Schössler & Ch. Bähr (Hrsg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution* (S. 175-191). Bielefeld: transcript.
- Ernst, T. (2007). „AAAHHHHH!“ *Von Sprachkörpern, postdramatischem Theater und den Schreibwettbewerben der Restsubjekte in René Polleschs „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“*. In C. Würmann, M. Schuegraf, S. Smykalla & A. Poppitz (Hrsg.), *Welt.Raum.Körper. Transformationen und Entgrenzungen von Körper und Raum* (S. 237-254). Bielefeld: transcript.
- Foucault, M. (2013). *Die Heterotopien*. In M. Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge* (M. Bischoff, Übers.) (S. 7-22). Berlin: Suhrkamp.

- Haraway, D. (1995). Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften (F. Wolf, Übers.). In D. Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen* (S. 33-72), hrsg. und eingeleitet von C. Hammer & I. Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Hardt, Y. (2014). *Körperlichkeit*. In E. Fischer-Lichte, D. Kolesch & M. Warstat (Hrsg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (S. 189–196). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Heimburger, S. (2010). *Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten*. München: edition text + kritik.
- Hochschild, A. R. (2000). *Bei der Arbeit zu Hause*. In P. Boudry, B. Kuster & R. Lorenz (Hrsg.), *Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit & Zuhause* (S. 64-85). Berlin: b\_books.
- König, C., Perinelli, M. & Stieglitz, O. (2012). *Einleitung Figurationen*. In Netzwerk Körper (Hrsg.), *What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften* (S. 13-18). Frankfurt a. M./New York: Campus.
- Kurzenberger, H. & Matzke, A. (2004). *Einleitung. TheorieTheaterPraxis*. In H. Kurzenberger & A. Matzke (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis* (S. 9-16). Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann, H.-T. (2012). *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* In H.-T. Lehmann, *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten* (S. 17-27). Berlin: Theater der Zeit.
- Lehmann, H.-T. (2015). *Postdramatisches Theater* (6. Aufl.). Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.
- Pailer, G. & Schöblier, F. (2011). *GeschlechterSpielRäume. Einleitung*. In G. Pailer & F. Schöblier (Hrsg.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender* (S. 7-18). Amsterdam/New York: Rodopi.
- Pfäffer, R. (2012). *Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Pollesch, R. (2000). *Heidi Hoh*. In P. Boudry, B. Kuster & R. Lorenz (Hrsg.), *Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit & Zuhause* (S. 88-97, 164-171, 174-177). Berlin: b\_books.
- Pollesch, R. im Gespräch mit C. Hegemann (2005). *Neues und gebrauchtes Theater*. Abgerufen von [https://rowohlth-theaterverlag.de/fm90/200/pollesch\\_interv\\_hegemann.114129.pdf](https://rowohlth-theaterverlag.de/fm90/200/pollesch_interv_hegemann.114129.pdf).
- Pollesch, R. (2009). *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr*. In R. Pollesch, *world wide web-slums* (S. 29-99), hrsg. von C. Brocher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Pollesch, R. (2013). Glanz und Elend der Kurtisanen. *Theater der Zeit*, 11, 48-58.
- Pollesch, R. (2014). *Don Juan nach Molière*. In R. Pollesch, *Stücke. Kill Your Darlings* (S. 323-380), hrsg. von N. Tabert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Primavesi, P. (2004). *Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen*. In H. L. Arnold (Hrsg.), *Theater fürs 21. Jahrhundert* (S. 8-25). München: edition text + kritik.
- Raddatz F. (2007). *Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags*. In R. Pollesch, *Brecht frißt Brecht* (S. 195-213). Leipzig: Henschel.
- Rost, K. & Schrödl, J. (2017). Körperlichkeit, Materialität und Gender in Theater und Theaterwissenschaft. *Open Gender Journal*, 1. Abgerufen von <https://doi.org/10.17169/ogj.2017.8>.
- Schöblier, F. (2008). *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie.
- Schöblier, F & Bähr, C. (2009). *Die Entdeckung der ‚Wirklichkeit‘. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater*. In F. Schöblier & C. Bähr (Hrsg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution* (S. 9-20). Bielefeld: transcript.
- Schrödl, J. (2014). Gender Performances. Theaterwissenschaftliche Perspektiven und Problematiken. *Etum*, 1:1, 33-52.
- Voß, G.G. (1998). Die Entgrenzung von Arbeit und Arbeitskraft. Eine subjektorientierte Interpretation des Wandels der Arbeit. *Mitteilungen aus der Arbeitsmarkt- und Berufsforschung*, 31, 473-487.