

Tim Schuster

Räume, Denken

**Das Theater René Polleschs
und Laurent Chétouanes**

Neofelis Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 Neofelis Verlag UG (haftungsbeschränkt), Berlin

www.neofelis-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara

Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden

Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.

ISBN: 978-3-943414-46-2

Inhalt

Einleitung	11
-------------------------	----

Theoretische Grundlagen

1. Präsenz.....	19
1.1 Text.....	19
1.2 Verräumlichung	28
2. Raum	36
2.1 Vom ‚Container‘ zum relationalen Raum	36
2.2 Die Neuentdeckung des Raums im postdramatischen Theater.....	41
2.3 Entwurf einer Topologie des Theaters.....	46
2.4 Räumliche Transformationen.....	54
2.5 Die Politik der Sprache und die Aufteilung der Körper	66
2.6 Die ‚Übersetzbarkeit‘ räumlicher Relationen	70

René Pollesch

1. Einleitung	75
2. Der Raumdiskurs in den Texten Polleschs.....	79
2.1 Chronotopos Globalisierung: Die <i>www-slums</i>	79
2.2 Zusammenbruchsräume	85
2.3 Heterotopische Räume und die Verortung des Theaters..	111
3. Die Aufführung als diskursiver Raum	114
3.1 Das Spiel mit Rahmungen: <i>Cinecittà Aperta</i>	114
3.2 Die Wirklichkeit bearbeiten	123
3.3 Die Produktion des diskursiven Raums.....	129
3.4 Diskursive Zusammenbruchsräume	135
3.5 „Das hier! Und das!“ – Das Spiel der Analogien in der Ansprache	136
3.6 „Dieses Hotel oder Bordell oder Dingsda“	139
3.7 Orientierung an der Alltagspraxis.....	143

4. Die Topographie der Körper und das Dispositiv des Theaters	147
4.1 Geschichten und verortete Praxis: <i>Tod eines Praktikanten</i> ..	147
4.2 Die theatrale Topographie der Körper	155
4.3 Die Theatermaschine abschalten: <i>Cappuccetto Rosso</i>	156
4.4 Denkmaschinen	163
5. Die Topologie der Bühne	172
5.1 Heterotopische Bühnenräume	172
5.2 <i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>	175
5.3 Aus der Szene herausfallen	179
5.4 „Liebling! Was ist denn mit der Realität passiert?“	184
5.5 Den Zusammenbruchsraum denken	189
5.6 <i>Aus</i> -Üben und Distanznahme	192

Laurent Chétouane

1. Entwicklungslinien	205
1.1 Exposition. Auftritt	205
1.2 Die Wiederholung exponieren	207
1.3 Gänge durch Text und Raum	210
1.4 Die Verkörperung eines Abwesenden: <i>Lenz</i>	213
1.5 Bild- und Raum-Werden (Das Begehren und die Bewegung)	221
1.6 Rekonstruktion der Präsenz und Verräumlichung	229
1.7 Eine winzige Verschiebung der Wahrnehmung – die Bühnenräume	231
2. Den Blick aufs Spiel setzen: <i>Tanzstück #1: Bildbeschreibung</i>	233
2.1 Ein Raum heterogener Rahmungen	233
2.2 Positionen im Text	236
2.3 Das Spiel der Inszenierung mit dem Raum	239
2.4 Die Lücke im Sprechen und das Raum-Werden der Sprache	242
2.5 Die Artikulation des Raums in der Bewegung	246
2.6 Eine Landschaft der Abwesenheit	249
2.7 Ähnlichkeit und Konkretion	254
2.8 Die Re-Exponierung des Theaterraums	258
3. Die Transformation des Raums: <i>Empedokles/ /Futzer</i>	259
3.1 Ein Raum der Potentialität	259

3.2 „Da ist nicht viel Platz hier“ – Die räumliche Ordnung	265
3.3 „So halluzinativ wie gestellt“ – Marie Holzers Bühne.....	271
3.4 Zwischenräume	275
3.5 Die Transformation des Raums im Tanz	285
3.6 Raum der Unordnung	291
4. Der Raum des Miteinanders: <i>Dantons Tod</i>	292
4.1 „Do you know what time it is?“	292
4.2 „Das ist sehr langweilig“ – Die Wiederholung des Theaters	299
4.3 Raum nach dem Drama	305
4.4 Die Geschichte der Körper	311
4.5 Raum teilen	315
4.6 Raum in Bewegung	319
Denken, Raum	323
Abbildungsverzeichnis	330
Literaturverzeichnis	331

Einleitung

Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes vergleichen – geht das überhaupt? Eine gewisse Skepsis gegenüber dem hier unternehmen Versuch ist sicherlich angebracht, lassen sich doch gleich eine Fülle möglicher Einwände dagegen benennen: Einem flüchtigen Blick stellen sich die Arbeiten der beiden Regisseure in beinahe antagonistischer Weise als gegensätzlich dar. Während das „Pollesch-Theater“ in der öffentlichen Wahrnehmung häufig als der zur Marke geronnene Inbegriff eines vor schrillen Mitteln und Effekten überbordenden Pop-Theaters gilt, das in rasender Geschwindigkeit und unter Einsatz von Videoleinwänden bunte Bilder produziert, vollziehen Chétouanes Inszenierungen die minimalistische Reduktion aller theatraler Mittel und gelten damit bis heute vielen Kritikern als bildfeindliche Zelebrationen eines allzu puristischen Theaterverständnisses.

Während sich dieser allgemeine Eindruck vielleicht noch als rein äußerlicher Unterschied im Erscheinungsbild relativieren ließe, scheinen Herkunft und Funktion der Texte bei beiden Regisseuren auch bei genauerem Hinsehen gänzlich anderer Natur zu sein: Während Pollesch als ‚Autor‘ seiner eigenen Texte die unterschiedlichsten, postmoderner Theorie entliehenen Diskurse aneinander montiert und sie in wilder Assoziation mit Pop-Zitaten mischt, beschränkte sich Chétouane lange Zeit in geradezu konservativ

wirkender Geste auf die Inszenierung dramatischer Theatertexte, und zwar überwiegend aus der klassischen deutschen Tradition von Schiller über Goethe bis Hölderlin, Büchner und Brecht. Am allerwenigsten scheint schließlich die Räume ihrer Arbeiten miteinander zu verbinden: Im Vergleich mit den überbordenden, meist im Retro-Stil gehaltenen Bühnenräumen, die Bert Neumann, Janina Audick und andere für Polleschs Arbeiten einrichten, die mit ihren bunten Insignien und blinkenden Lichtern wahlweise an Jahrmärkte, Hotelzimmer oder verkitschte Filmkulissen erinnern, wirken die in der Mehrzahl von Patrick Koch eingerichteten Räume Chétouanes zunächst einfach nur leer.

Diese öffentliche Wahrnehmung hat sich in letzter Zeit etwas relativiert: Spätestens seit Fabian Hinrichs, der nach einigen Jahren Abstinenz vom Polleschtheater und einer intensiven Zusammenarbeit mit Chétouane in Polleschs *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!* stapelweise Reclam-Hefte von Goethes *Iphigenie* ins Publikum schleuderte und dabei „typische Chétouane-Gestik“¹ vollführte, werden beide Ästhetiken vermehrt in Zusammenhang gebracht. Dass es sich dabei nicht allein um eine über die Schauspielerbiographie Hinrichs vermittelte Verbindung handelt, welche die Brücke zwischen diesen beiden Regisseuren schlägt, sondern sich hier Elemente des einen Theaters auf spannende Weise im anderen wiederfinden, ist offensichtlich. „Pollesch meets Chétouane“ ließ sich damals denn auch der Tenor vieler meist ungewöhnlich begeisterter Kritiken zusammenfassen.² Einmal davon abgesehen, dass solche eher schlagwortartigen Formulierungen naturgemäß an der Oberfläche bleiben und nicht erklären, was sich hier genau trifft und was daraus eigentlich entsteht, wäre es dennoch irreführend, in den drei Produktionen, welche diese neue Zusammenarbeit bislang währt, so etwas wie die Synthese der Arbeit beider Regisseure zu

1 Anne Peter: Um Kopf und Körper. Ich schau dir in die Augen ... – René Pollesch stellt die alten Fragen neu. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=3771 (Zugriff am 13.01.2010).

2 Kommentar zur Inszenierung siehe ebd. Vgl. Dirk Pilz: Frisch aus dem Predigerseminar. Ein tollkühner Priester. Fabian Hinrichs in Polleschs Solo-Show an der Volksbühne. In: *Berliner Zeitung*, 16.01.2010, S. 36; Tom Mustroph: Der Universal-mensch. Der Schauspieler Fabian Hinrichs bringt in der Berliner Volksbühne René Polleschs „Ich schau dir in die Augen gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang“ zum Glühen. In: *Theater der Zeit* 3/2010, S. 8–10.

sehen.³ Auch wenn die über Hinrichs vermittelte Konstellation des wechselseitigen Austauschs zweier Ästhetiken sicherlich kein Zufall ist, gilt doch: Eine bestimmte schauspielerische Darstellungsweise steht im Zusammenhang mit allen anderen Elementen einer Arbeit und kann in verschiedenen Kontexten zu durchaus unterschiedlichen Ergebnissen führen.

Wenn es also ein Ziel der vorliegenden Untersuchung ist, einige der Pauschalisierungen und Missverständnisse, denen die Arbeit beider Regisseure in der öffentlichen Wahrnehmung ausgesetzt ist, auszuräumen, kann es andererseits nicht darum gehen, die dennoch großen Unterschiede zwischen ihnen einfach zu leugnen. Wenn die beiden Positionen hier aller Differenzen zum Trotz daher zwar nicht gemeinsam, aber doch nacheinander untersucht werden, liegt dem die These zugrunde, dass beide tatsächlich weit mehr verbindet als gemeinhin wahrgenommen. Die Unterschiede relativieren sich nämlich erheblich, wenn man sie auf das in ihnen zum Ausdruck kommende Verständnis von Darstellung befragt und dieses dem auf deutschsprachigen Bühnen immer noch bei weitem vorherrschenden Theater gegenüberstellt. Vor der Negativfolie eines auf die Repräsentation eines dramatischen Textes durch psychologisch agierende Schauspieler in einem weitgehend abgeschlossenen Raum setzenden Theaters heben sich die hier untersuchten Arbeiten deutlich ab. Schon ihre Ausgangsfrage ist eine grundsätzlich andere: Sowohl Pollesch als auch Chétouane suchen nicht nach der passenden Form der Darstellung für eine Vorlage, sondern hinterfragen radikal die geläufigen Mechanismen der Darstellung selber.

Damit stellen sie den Raum des Theaters in seiner Verstrickung in gesellschaftlich wirksame Repräsentationsmechanismen in Frage. Entgegen der dort immer verdeckt mitschwingenden Transzendenz versuchen beide Künstler, das Theater als Raum der Immanenz zu begreifen. Darstellung ist für sie weniger die Repräsentation eines woanders existierenden Sinngehaltes als vielmehr ein Akt, der Bedeutung in seinem Vollzug überhaupt erst entstehen lässt. Derart des repräsentierenden Bezugs zu einem ihn transzendierenden

3 *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!*, Volksbühne Berlin, UA: 13.01.2010; *Der perfekte Tag (Rubrtrilogie III)*, Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr, UA: 18.06.2010; *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, Volksbühne Berlin, UA: 18.01.2012.

Außen entledigt, muss der Theaterraum aus seinem eigenen Inneren heraus gedacht und strenggenommen in jeder Aufführung überhaupt erst erzeugt werden. Dieser Anspruch, der, wie sich zeigen wird, eher eine Grenze der Darstellung markiert, als dass er tatsächlich eingehalten werden könnte, markiert nichtsdestotrotz einen radikalen Bruch mit einer jahrhundertealten Tradition, welche das vorherrschende Theaterverständnis bis heute beinahe wie selbstverständlich prägt. Die Bühne markiert ihm nicht mehr, wie es die geläufige Redensart auf den Punkt bringt, die „Bretter, die die Welt bedeuten“. Statt der Wirklichkeit den Spiegel vorzuhalten, erweist sie sich selber als ein hervorgehobener Teil ebendieser Wirklichkeit, oder, um es mit einer Formulierung René Polleschs auszudrücken: Sie ist der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt.⁴

Die Arbeiten René Polleschs und Laurent Chétouanes sind in diesem Sinn Teil einer Entwicklung in der zeitgenössischen Theaterpraxis, die man als Neuentdeckung des Raums bezeichnen kann. Der Theaterraum reduziert sich nicht länger auf die weitgehend unabhängig von dem sich hier abspielenden Geschehen bestehende *black box*, vielmehr werden Körper, Bewegung, Raum und nicht zuletzt Sprache als wechselseitig abhängig voneinander erfahrbar.⁵ Dass dies voraussetzungsreicher ist, als es zunächst erscheinen mag, liegt daran, dass der Wahrnehmbarkeit dieser Interdependenzen sich als „natürlich“ tarnende Dispositive entgegenstehen, die drohen, die Körper und mit ihnen den Raum auf ihre Bildhaftigkeit und ihren Zeichencharakter zu reduzieren. Da das Theater zutiefst verstrickt ist in diese Dispositive, die daran arbeiten, „die Gesten, das Betragen, die Meinungen und die Reden der Lebewesen zu ergreifen, zu lenken, zu formen, zu kontrollieren und zu sichern“⁶, ist es zugleich ein Ort, an dem ihre Macht besonders gut in Frage gestellt werden kann.

4 Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. René Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier. In: René Pollesch: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, hrsg. v. Corinna Brocher / Anne Quiñones. Reinbek: Rowohlt 2009, S.313–318, hier S.317.

5 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: Der gesprengte Rahmen. Den Raum neu denken: Zwei Neuerscheinungen entdecken die Aktualität von Adolphe Appias Impulsen vom Beginn des 20. Jahrhunderts. In: *Theater Heute* 4/2012, S.54–57; Gabriele Brandstetter / Birgit Wiens (Hrsg.): *Theater ohne Fluchtpunkt. Das Erbe Adolphe Appias: Szenographie und Choreographie im zeitgenössischen Theater*. Berlin: Alexander 2010.

6 Giorgio Agamben: *Was ist ein Dispositiv?* Zürich / Berlin: Diaphanes 2008.

Dazu bedarf es jedoch einer szenischen Praxis, die ihre Funktionsweise reflektiert. Sowohl im Theater René Polleschs als auch Laurent Chétouanes agieren die Schauspieler*innen den Konflikt mit dem Rahmen des Theaters aus, der droht, sie körperbildlich zu isolieren und auf ihre Lesbarkeit zu reduzieren. Gemeinsam ist beiden Regisseuren, dass sie die Auseinandersetzung mit der Institution und dem Dispositiv Theater dorthin tragen, wo sie den größten Widerstand, aber auch die stärkste Reibungsenergie zu erwarten hat, nämlich in die auf Repräsentation eingestellten Stadttheater. Daher wäre es irrig, anzunehmen, dass sie dessen Konventionen und Rezeptionsgewohnheiten gänzlich hinter sich lassen. Vielmehr übernehmen sie mit seinem Raum auch dessen Mechanismen und Dispositive – jedoch nur, um sie konsequent einer Befragung zu unterziehen und einem neuen Gebrauch zugänglich zu machen.

Beiden Ansätzen gemein ist eine hartnäckige Auseinandersetzung mit Bildern und Vorstellungen. Sie sind jedoch keineswegs bilderfeindlich in einem ikonoklastischen Sinne, vielmehr stellen sie sich den vorgefertigten Bildern (Klischees) entgegen, welche die Körper im Theater wie auch im Alltag zu überformen drohen. Ihre Antwort ist die Suche nach größtmöglicher Konkretheit, also die Rückbindung allen Darstellens an das konkret und materiell im Akt und im Raum der Darstellung Gegebene. Dabei lassen sich durchaus Parallelen in der künstlerischen Entwicklung entdecken: Während für beide zunächst die Konfrontation konkreter Körper mit einem Text im Vordergrund stand, hat sich der Fokus im Laufe der Jahre erweitert hin zu einer Auseinandersetzung mit den spezifischen Elementen des dramatischen Dispositivs wie etwa der Verkörperung von Rollen oder der Zentralperspektive. Dabei lässt sich diese Auseinander-Setzung ganz konkret in dem im Wort enthaltenen räumlichen Sinn verstehen. Durch die Distanz, welche zwischen die einzelnen Elemente eingeführt wird, gewinnt das von ihnen konstituierte Gefüge einer Aufführung an räumlicher Dimension.

Am Beginn der Auseinandersetzung mit den Konventionen des Theaters steht für René Pollesch der eingestandene Zweifel, eigentlich nicht zu wissen, „warum ich mit meinem Theater auf einen anderen Raum verweisen soll“⁷. Seine Abende artikulieren die

7 Das Material fragt zurück. Ein Gespräch zwischen Jochen Becker, Walther Jahn, Brigitta Kuster, Stephan Lanz, Isabell Lorey, Katja Reichard, Bettina Masuch und

Verunsicherung eines Theaters, dem die eigene Verortung fragwürdig geworden ist und das sich angesichts der Diagnose einer zunehmenden Instabilität gesellschaftlicher Räume neu orientieren möchte, um überhaupt erst wieder einen Raum der Reflexion und Kritik zu (re-)konstruieren. Sie suchen nach einem Raum, um die in der Gesellschaft herum„geisternden“ Vorstellungen, welche die Einzelnen von ihrem konkreten Leben trennen, in der konkreten Alltagspraxis zu verorten und einer Bearbeitung mit Theorie zugänglich zu machen. Statt allgemeingültige Wahrheiten darzustellen, zielen sie auf den Punkt, wo ein Thema mit der konkreten Alltagspraxis der an einer Produktion Beteiligten zu tun hat. Die „Utopie von Wirklichkeit“⁶⁸, als die Pollesch sein Theater versteht, meint dabei gerade nicht das unter geschlossener Perspektive konstruierte Idealbild eines der vermeintlich äußeren Wirklichkeit entgegengesetzten Weltentwurfs, sondern im Gegenteil eine polyperspektivische Bearbeitung von Wirklichkeitsfragmenten. Das Theater wird ihm so zur Sehhilfe für die Wirklichkeit, welche einer vermeintlich allgemeingültigen Wahrheit die vielfach gebrochene und bewusst partielle Perspektive eines verorteten Wissens (Donna Haraway) gegenüberstellt. Gegen den Universalitätsanspruch und die damit verbundene Identitätsforderung des Repräsentationstheaters, das dazu neigt alles auf seine Lesbarkeit unter allgemeingültiger Perspektive zu reduzieren, sucht Pollesch nach dem Singulären, dem Konkreten und der partiellen Perspektive.

Chétouanes Arbeit wiederum fragt in ihrer radikalen Reduktion der Mittel zunächst nach den Grundgegebenheiten des Theaters: Wie ist es möglich, auf einer Bühne zu sprechen, wenn es keinen stabilen und selbstverständlichen Standpunkt für einen Sprecher gibt? Wie lassen sich im Theater Räume erzeugen, in denen das Unerhörte der Sprache verlauten und das Undarstellbare des singulären Körpers zur Darstellung gelangen kann? Dabei stand auch für ihn – wenn auch auf ganz andere Weise als für Pollesch – lange die Konfrontation zwischen dem konkreten Körper eines Darstellers und dem aufgeführten Text im Vordergrund. Mit der Zeit hat sich dies auch hier hin zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit dem

René Pollesch. In: René Pollesch: *Wohnfront 2001–2002*, hrsg. v. Bettina Masuch. Berlin: Alexander 2002, S. 221–236, hier S. 222.

8 Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt, S. 317.

Rahmen und der Perspektive des Theaters verschoben. Anschaulich wird das spätestens seit der Inszenierung von Heiner Müllers Text *Bildbeschreibung*, die der Produktion von Bildern eine fragmentierte, sich dem Sistiert-Werden im Bild entziehende Körperlichkeit entgegenstellt und so die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Text und Körper zugespitzt und um eine perspektivische Brechung erweitert hat.

In den nun folgenden beiden Kapiteln werde ich mich diesen Themen aus zwei unterschiedlichen, aber letztlich zusammenhängenden Perspektiven nähern, um damit die theoretischen Grundlagen für die anschließenden Inszenierungsanalysen zu erarbeiten. Zunächst möchte ich das Feld der Darstellung zwischen Präsenz und Repräsentation ausgehend von der Rolle des Textes im Theater erkunden, um von dort zu einer Annäherung an einen aus seinem eigenen Inneren erzeugten Raum zu gelangen. Im Anschluss wende ich mich dann der Frage des Raums noch einmal direkter zu: Ausgehend von unterschiedlichen Raumvorstellungen und in Bezugnahme auf das Dispositiv des dramatischen Theaters möchte ich eine topologische Raumbeschreibung als Instrumentarium zur Beschreibung des postdramatischen Raums vorschlagen. Dieser erweist sich als ein Ort, der anstelle des *Nacheinanders* der Darstellung von Räumen, wie sie das dramatische Theater bevorzugt, deren *Nebeneinander* in Szene setzt und das Theater somit überhaupt erst in einer im eigentlichen Sinne räumlichen Dimension erschließt. Diese Vorgehensweise wird sich, wenn auch weniger systematisch, in den jeweiligen Inszenierungsanalysen wiederfinden: Diese gehen zum einen von der Frage nach Präsenz und Repräsentation aus, zum anderen beschreiben sie die Theaterräume Polleschs wie auch Chétouanes als solche, in denen ein *Nebeneinander* verschiedener Räume und Perspektiven zum Zuge kommt und der Bezug des Theaters zu seinem Außen einer szenischen Reflexion zugänglich gemacht wird.