Die Bühne in Schwingung versetzen

Die Frage der Macht als Frage der Darstellungspolitik im
zeitgenössischen deutschen Theater

Leon Gabriel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/523>

DOI : 10.4000/doublejeu.523

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 73-87

ISBN : 978-2-84133-494-0

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Leon Gabriel, « Die Bühne in Schwingung versetzen », *Double jeu* [En ligne], 10 | 2013, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 29 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/523> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.523>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DIE BÜHNE IN SCHWINGUNG VERSETZEN

DIE FRAGE DER MACHT ALS FRAGE DER DARSTELLUNGSPOLITIK IM ZEITGENÖSSISCHEN DEUTSCHEN THEATER¹

Aus dem heruntergelassenen Vorhang schält sich ein Arm hervor: Er hält einen goldenen Stab. Nun klopft der Stab laut auf den **Bühnenboden**: fünfmal schnell und dreimal mit Pause. So könnte man einen König ankündigen oder den Adel auf den Beginn des Spiels hinweisen. Doch wer ist hier Träger der Macht? Wer ist ihr Repräsentant im Theater? Statt eines Schauspiels für einen Herrschenden oder über Herrschaftsverhältnisse beginnt ein mehr als einstündiger Monolog des Schauspielers Fabian Hinrichs über Interpassivität (das Delegieren von Genüssen an Apparate oder andere)², Gemeinschaft, die Diskrepanz von singulärem Körper und universeller Behauptung, welche im Theater immer gegeben ist, im **Repräsentationstheater** aber konstitutiv ausgeblendet wird, über das Bretton-Woods-Abkommen von 1971, Studentenproteste und die konstitutive Verkennung einer einzig gültigen ‚Wahrheit‘. Dazu entzündet Hinrichs ein Feuerwerk, spielt Schlagzeug, Gitarre sowie Tischtennis und lässt sich an einer gigantischen Lichterkugel hängend gen Bühnendecke ziehen.

-
1. Der folgende Artikel stellt die gekürzte und stark überarbeitete Version meiner Magister-Abschlussarbeit mit dem Titel *Zum Verhältnis von Performance und Macht. Theater, Politik und die Frage der Singularität* dar (Goethe-Universität Frankfurt, 2011). Er verdankt wesentliche Anregungen meinen Diskussionen mit Leonie Otto, Tim Schuster, Julia Schade und Marten Weise. Ich danke außerdem den beiden anonymen Reviewern für ihre Kommentare und Rückfragen, die mich einige Punkte haben deutlicher pointieren lassen.
 2. So etwa, wenn eine Videorekorder zum Aufnehmen von TV-Sendungen genutzt wird, diese aber nicht mehr angeschaut werden, da sie ja nun bereits von der Apparatur ‘angesehen’ wurden. Ebenso liessen sich Pornografie oder das Anschauen von Sportveranstaltungen unter diesem Aspekt betrachten. Vgl. *Interpassivität. Studien über delegiertes Genießen*, Robert Pfaller (Hrsg.), Wien – New York, Springer, 2000.

*Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang*³ heißt der Abend des Autorregisseurs René Pollesch, der das Diktum Theodor W. Adornos aufgreift, es gäbe einen „Verblendungszusammenhang“, „der alle Menschen umfängt“ und „Teil auch an dem hat, womit sie den Schleier zu zerreißen wännen“⁴. Bei Pollesch und Hinrichs lautet die Frage: Wie ist eine Kritik an den nebulösen (Macht-)Verhältnissen möglich und warum ist dies in einer Gesellschaft, die kaum noch gemeinsame Erfahrungswerte aufweist, für Kunst / Theater so schwierig bis unmöglich? Diese Inszenierung dürfte in mehrerer Hinsicht auf die im Folgenden zu erläuternde Hypothese hindeuten: Fragen der Macht – oder gar *Figuren* der Macht – werden im deutschsprachigen Gegenwartstheater insofern in ein reflexiv-kritisches Verhältnis gebracht, als dass Macht als ein das ganze Spiel, die beteiligten Subjekte und die Konventionen der Bühne umfassendes Gefüge verstanden wird.

Die Darstellung von Macht, von Politik oder Konflikt verstanden als theatrale Repräsentation qua Einfühlung hat – ebenso wie das gesamte auf dem Drama als geschlossener Einheit fußende Modell des Regie- und Schauspielertheaters – auf den deutschen Bühnen in den letzten Jahren starke Kritik erfahren und ist längst nicht mehr die einzige Form, in der auch an großen Häusern Theater gemacht wird⁵. Zu erinnern sei hier an das Projekt des Regiekollektivs Rimini Protokoll *Deutschland 2*⁶, bei dem Bürger, die den jeweiligen demokratisch legitimierten Vertreter ihres Wahlkreises ‚spielten‘, eine Bundestagssitzung re-enacteten. D.h. dass Laien, sogenannte ‚Experten des Alltags‘ den Part ihres jeweiligen Direktkandidaten (als Repräsentanten der demokratisch legitimierten Macht durch das Volk) spielten, indem sie dessen Redeparts über Kopfhörer hörten und einsprachen. Rimini Protokolls Arbeiten werden daher oftmals mit unzureichenden Schlagwörtern wie „Interaktives Theater“ belegt, wobei fraglich ist, warum in der Teilnahme an geskripteten Abläufen bereits eine Form der Aktivität liegen soll (und nicht etwa in der mental aktiven Position des traditionellen Zuschauers). Vor allem wird durch dererlei Betitelung die eigentliche Qualität der Arbeiten von Rimini überdeckt: In solchen Theaterformen stehen weniger Darstellungen *von* Macht und

-
3. *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang*, Text / Regie: René Pollesch, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Premiere am 13. Januar 2010.
 4. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Rolf Tiedemann (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 364.
 5. Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.
 6. *Deutschland 2*, Regie: Rimini Protokoll, Schauspielhalle Bonn Beuel, Premiere am 27. Juni 2002.

ihrer Träger, als vielmehr die *Darstellung der Macht selbst* zur Debatte. Ähnliches gilt für die beiden hier zu untersuchenden Beispiele: *Ich schau dir in die Augen...* sowie *Dantons Tod*.

Diese Positionen zeitgenössischer Ästhetik bilden zwar den Kern dieser Untersuchung, sind aber jedoch nicht ohne heftige Gegenstimmen geblieben: Zuletzt hat der Regisseur Thomas Ostermeier die postdramatischen Theaterformen als Verschleierungstaktiken des Neoliberalismus bezeichnet, weil in seinen Augen von diesen behauptet würde, „es gäbe keine Schuldigen mehr, alles sei so komplex und verschachtelt, dass Verantwortliche nicht mehr zu benennen seien“⁷. Ostermeier übersieht jedoch, dass er selbst aus einer naturalistischen Ästhetik heraus argumentiert und dabei stillschweigend einige Einschränkungen in Kauf nimmt: Zunächst wird Macht hier auf Herrschaft und darüber hinaus auf die Logik von Entscheiden und Wiederrufen reduziert. Mitnichten sei gesagt, dass Fragen nach individueller Schuld in Machtpositionen irrelevant wären. Sie sind nur ein Aspekt neben denjenigen Fragen, die die Struktur der Macht und ihre im Kern gesichtslose Gestalt betreffen. Und es bleibt zu bezweifeln, ob Theater auf Fragen der individuellen Schuld eine Antwort zu geben hätte, oder vielmehr bereits Bekanntes wiederholt. Nicht selten sind die Parabeln über ‚die Mächtigen‘ geprägt von leicht zu distinguierenden Anti-Identifikationsfiguren, vor denen das eigene Handeln ausschließlich die moralistische Oberhand behalten kann. Weiterhin fehlt dem naturalistischen Paradigma ein reflexiver Zugang zur eigenen Darstellung. Diese wird als gegeben behauptet und blendet dabei konstitutiv aus, dass diese Darstellungsweise selbst ein Produkt von Machtverhältnissen ist⁸.

RENÉ POLLESCH: HINTERM RÜCKEN DER MACHT – SCHON WIEDER DIE MACHT

René Polleschs Texte und Inszenierungen gelten als eine konstante Kritik an den Mechanismen und Regeln figurlicher Repräsentation und dem Glauben

-
7. Thomas Ostermeier, „Die Zukunft des Theaters“, *Le Monde diplomatique*, 14. Juni 2013, Onlinedokument: www.monde-diplomatique.de/pm/2013/06/14.mondeText1.artikel,a0013.idx,5 (letztmalig abgerufen am 14. September 2013).
 8. Dazu zählen u.a. die sich in der Neuzeit mit dem Humanismus ausbildende Dominanz der Guckkastenbühne und ihrer Reduktion auf die erst zu schaffende Kategorie ‘des Menschen’, der dort in seiner sogenannten Natürlichkeit zur Erscheinung gebracht werden soll. Siehe hierzu: Ulrike Hass, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München, W. Fink, 2005; sowie: Günther Heeg, *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Basel, Stroemfeld, 2000.

an deren Belehrungsfunktion. Pollesch hat sich seit mehreren Jahren als einer der erfolgreichsten Regisseure Deutschlands etabliert und arbeitet an den diversen Staats – und Stadttheatern beharrlich zu denjenigen repräsentations –, gender- und identitätspolitischen Fragen, die in den meisten der sonst dort gezeigten Inszenierungen ausgeblendet werden: Wieso sollen wir glauben, da stünde Hamlet anstelle eines Schauspielers? Wieso wird **Allgemeingültigkeit** von der Bühne aus postuliert, wo es sich meist um Angehörige einer ganz bestimmten Schicht handelt, die das Allgemeine darstellen sollen? Wer wird dabei ausgeschlossen? Und was haben diese Fragen jenseits einer theatertheoretischen Debatte mit Fragen der Macht zu tun?

Wenn sich die konkrete Macht der Regierenden in der Demokratie vom Souverän des Volkes ableitet, insofern nur eine geliehene ist, so ist die Bündelung von Macht abhängig von Glaubwürdigkeit und latenter wie expliziter Überantwortung⁹. Juliane Rebentisch zufolge bedeutet jede Regierungssouveränität in ihrem Kern Willkür. Wo dies ausgeblendet würde, handele es sich um Totalitarismus¹⁰. Das bringt auf den Punkt, was als Grundtenor der sogenannten postfundamentalistischen Theorien des Politischen¹¹ bezeichnet werden kann: Jede Gesellschaft oder Gemeinschaft und jede Staatsform muss ihre eigenen Grundlagen erst einsetzen. Demokratien agieren auf der Grundlage der „Abwesenheit eines transzendentalen Grundes“, wodurch sich der Ort der Macht als ein symbolischer und „leerer Ort“ auszeichnet¹². Damit sei die Macht der Regierenden immer nur eine geliehene und kontingente, was jedoch nicht so misszuverstehen ist, als dass es keine Herrschaftsverhältnisse gäbe. Ohne solche könne sich gar kein *demos*, kein Volkswille, abzeichnen – und hier greife das Theater René Polleschs ein, indem es die Trennung von

-
9. Ohne ein Minimum an Glaubwürdigkeit ließe sich allerdings auch in autoritären Regimes keine Bündelung und Führung von den diversen Strängen der Macht aufrechterhalten.
 10. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin, Suhrkamp, 2011, S. 338.
 11. Gemeint sind die auf die von Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy sowie Claude Lefort getroffene Unterscheidung zwischen Politik und Politischem implizit oder explizit aufbauenden Denker wie Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Ernesto Laclau / Chantal Mouffe, Jacques Rancière und Slavoj Žižek. Der Begriff 'Postfundamentalismus' für diese heterogenen Positionen stammt von Oliver Marchart. Siehe Oliver Marchart, *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*, Berlin, Suhrkamp, 2010.
 12. Oliver Marchart, *Die politische Differenz...*, S. 338f. Vgl. dazu auch S. 118ff. und S. 132f. Den Gedanken des 'leeren Ortes der Macht' übernimmt Marchart von Claude Lefort und Cornelius Castoriadis. Vgl. Claude Lefort, „Die Frage der Demokratie“, in *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie*, Ulrich Rödel (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990, S. 281-297. Cornelius Castoriadis, *Philosophy, Politics, Autonomy*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1991.

Repräsentation und Repräsentiertem auf der politischen wie der theatralen Bühne thematisiere und offen halte, so Rebentisch¹³.

So wichtig diese Position im Generellen, so ist sie im Konkreten zu präzisieren. *Ich schau dir in die Augen...* trägt in sich einige der Dauerthemen Polleschs, beinhaltet aber auch neue Akzente, wie an folgendem, im Laufe des Abends wie ein Refrain von Hinrichs zweimal vorgetragenem Passus deutlich wird:

Wenn man sagt, dass sich das Politische und das Religiöse zurückgezogen haben, dann hat es sich auch aus dir zurückgezogen. Und dann muss man jetzt nicht so tun, als sei es immer noch da. Wohin hat sich denn das Politische zurückgezogen¹⁴?

Dieser Rückzug des Politischen¹⁵ gemünzt auf den Rückzug aus ‚einem selbst‘ erweist sich als der Knotenpunkt, an dem der scheinbar individualistische Diskurs auf die Frage der Macht trifft: Macht wird nach Michel Foucault als ein das Subjekt durchziehendes und bestimmendes Gefüge verstanden und ist nichts, was sich einnehmen oder bekämpfen ließe¹⁶. Stattdessen spricht diese Macht das Selbst libidinös-affektiv an, etwa indem sie mittels ‚aktivierender‘ und nicht repressiver Strategien operiert. Insofern muss Polleschs Inszenierung, will man ihre kritische Konnotation verstehen, als doppelte Kritik gesehen werden: einerseits an der scheinbar neutralen, die Differenz von Darsteller und Dargestelltem negierenden Strategie à la Ostermeier, andererseits am sogenannten ‚Interaktiven Theater‘, welches unter dem Deckmantel des partizipativen und demokratischen Zuganges eigentlich eine autoritäre Struktur beinhalte, weil sie massiv vorgäbe, sich ‚als man selbst‘ einzubringen¹⁷. So äußert sich Pollesch, Proteste seien mitunter

13. Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit...*, S. 366.

14. René Pollesch, „Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang“ (Stückabdruck), *Theater der Zeit*, Heft März 2010, S. 51-55, hier: S. 53.

15. Es handelt sich dabei um einen Verweis auf die Philosophie des Politischen nach Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy. Pollesch arbeitet stark mit der Philosophie Nancys, speziell dessen Bücher *Corpus* und *Être singulier pluriel*. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le retrait du politique*, Paris, Galilée, 1983. Sowie in der Folge: Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, A. M. Métailié, 1992, und Ders.: *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996; Deutsch: *Corpus*, Nils Hodyas, Timo Obergöker (Übers.), Zürich – Berlin, Diaphanes, 2003, und: *Singulär plural sein*, Ulrich Müller-Schöll (Übers.), Zürich – Berlin, Diaphanes, 2004.

16. Vgl. Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*, Ulrich Raulf, Walter Seitter (Übers.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983 (darin insbesondere das Kapitel „IV. Das Dispositiv der Sexualität: 2. Methode“, S. 93-102).

17. Vgl. zur Kritik an interaktiver Kunst: Brian Massumi, *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Claudia Weigel (Übers.), Berlin, Merve, 2010, S. 142f.

Formen der „Stimulanzproduktion“, die das erzeugten, was der Arbeitsmarkt einfordere: „Da wird noch so getan, als gäbe es einen Rücken der Macht, hinter dem man ganz man selbst sein kann. [...] Aber das ist genau der Befehl, das ist der Drill“¹⁸. Eine einfache Gegenposition scheint unter diesen Bedingungen erschwert, eine kritische Distanznahme ebenso.

DER ZWANG ZU PERFORMEN

Eine solche Sicht verändert die Thematisierung von Macht, da ‚Figuren der Macht‘ nicht im Sinne konkreter Personen fassbar sind. Foucault unterscheidet zwischen Macht und Herrschaft, wobei letztere die Verfügungs- und Bestrafungsgewalt über andere mittels der Bündelung dessen ist, was erstere ausmacht. Macht ist so zunächst nicht Macht über andere, sondern die produktive Form, die menschliches Leben durchdringt, strukturiert und als ein in Gesellschaft bestehendes verhandelbar macht¹⁹. Macht wäre damit dasjenige, was das Subjekt in seiner Gleichzeitigkeit aus Unterworfen-Sein und handlungsfähigem Wesen konstituiert.

Dabei rückt das Leben selbst ins Zentrum der Macht, was von Roberto Esposito für heutige Regierungsformen näher beleuchtet²⁰ und dabei vor allem die Kategorie der Person, mithin die Personalisierung in Politik, Arbeit und Alltag, als eine Funktion dieser Macht bestimmt wurde²¹. Jon McKenzie analysiert im Anschluss an Foucault eine Machtformation der Gegenwart, welche er das *Performance-Paradigma* nennt²²: Anstelle der Disziplinargesellschaft²³ befinden wir uns in der *Performance-Gesellschaft*. Das allgegenwärtige Paradigma der westlichen Welt, welches sich immer weiter ausbreitet, ist demnach die sich stets reproduzierende Herausforderung an die Subjekte, eine Leistungsschwelle zu erreichen, zu überschreiten und neu zu definieren, kurz: *to perform – or else*. Diese Macht fungiert

-
18. Tom Mustroph, René Pollesch, „Die Grundlagen der Gemeinschaft verwerfen. Der Regisseur und Autor René Pollesch im Gespräch mit Tom Mustroph“, *Theater der Zeit*, Heft März 2010, S. 50.
 19. Michel Foucault, „*Omnes et singulatim*. Zu einer Kritik der politischen Vernunft“, in *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Joseph Vogl (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, S. 65-93.
 20. Roberto Esposito, *Immunitas. Schutz und Negation des Lebens*, Sabine Schulz (Übers.), Zürich – Berlin, Diaphanes, 2002.
 21. Roberto Esposito, *Person und menschliches Leben*, Federica Romanini (Übers.), Zürich – Berlin, Diaphanes, 2010.
 22. Jon McKenzie, *Perform – or Else. From Discipline to Performance*, New York, Routledge, 2001.
 23. Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Walter Seitter (Übers.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002.

dahingehend individuierend, als dass sie die Subjekte nur als Vereinzelte anspricht und dabei mittels einer personalisierenden Strategie auf ihre Funktion als potentielle Leitungsträger reduziert, stützt sich aber mitunter auf disziplinäre Strategien²⁴.

Angesichts dessen mutet der *performative turn* der Theater- und Kulturwissenschaft überholungsbedürftig an. In Anlehnung an Austins Theorie der Sprechakte wurde die Unterscheidung *konstativ-performativ* zu einer „ubiquitären Ausweitung“²⁵ herangezogen, wonach der Terminus ‚performativ‘ mittlerweile fast restlos die Begriffe ‚darstellend‘, ‚erzeugend‘ oder ‚produzierend‘ ersetzt. Schwierig erscheint daran weniger die Simplifizierung von Austins Konzept, denn der eigene ‚blinde Fleck‘ des *performative turns*: Eben weil die Macht nichts ist, was einfach so zu steuern wäre²⁶, und weil das Machtdispositiv der Gegenwart bestimmt ist von einem Paradigma der Performativität (tatsächlich: der Produktivität), müsste bedacht werden, dass der / die Performer*in eigentlich alles Mögliche ist, aber nicht das Subjekt seines Willens, welches selbstmächtig agiert.

Wenn sich, wie Pollesch / Hinrichs behaupten, „das Politische zurückzieht“, so meint dies, dass gegenwärtige Konfigurationen der Macht soweit entpolitisiert wirken, als dass die Möglichkeit des Widerspruches gegenüber den Gegebenheiten eliminiert zu sein scheint. Das Politische zieht sich zurück, weil angesichts der individuierenden Macht, die die Subjekte sogar hinsichtlich ihrer Wünsche anspricht, keine geteilte Basis einer Kritik möglich wäre – oder überhaupt ein Blick auf die Macht aus Sicht desjenigen, der ständig unter dem Zwang zu Performen steht. Konsequenterweise dreht sich ein Großteil des Monologs von Hinrichs um die Unmöglichkeit von Gemeinschaft angesichts der fehlenden geteilten Erfahrung und dem Scheitern dabei, den Kampf gegen die Macht auf ein konkretes Ziel zu richten – also eben nicht mehr dem Glauben an einen klar auszumachenden Gegner verfallen zu können, wie etwa die Kritik der ’68er:

-
24. Dass Macht komplexer als in klaren Herrschaftsverhältnissen agiert und anders thematisiert werden könnte, darauf weist selbst Ostermeier nolens volens hin: „Die Installation des ökonomischen Denkens bis hinein in die kleinsten Kapillargefäße der Gesellschaft ist in den körperlichen und psychischen Deformationen des modernen Menschen ablesbar“, Thomas Ostermeier, „Die Zukunft des Theaters“.
 25. Uwe Wirth, „Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität“, in *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Uwe Wirth (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2002, S. 9-60, hier: S. 39.
 26. „[M]an bewegt sich sozusagen in der Macht, selbst wenn man gegen sie ist, wird man von ihr im Zuge ihrer Umgestaltung geformt [...]“, Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Karin Wördemann (Übers.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, S. 331.

Ist da (*hinten*) der Sozialismus und da der Neoliberalismus? Oder ist da (*vorn*) der Sozialismus und da der Neoliberalismus? Oder umgekehrt? Ist da die Disziplinierung der Hochschule und da die Deregulierung und der individualisierte Konkurrenzkampf? Oder umgekehrt?

Man kriegt das alles nicht zusammengebacken. Wird hier der ganze Einsatz des Selbst gebraucht? Oder da²⁷?

Im Produktivitätszwang des Performens liegt jedoch auch der Wendepunkt, an dem Polleschs Inszenierung hinter ihren eigenen Anspruch fällt. Zwar singt Hinrichs zum Schluss des Abends davon, man müsse sich „befreien von den Dingen, die wir lieben“, dennoch subvertiert der offen zur Schau getragene Narzissmus und die Behauptung von Virtuosität des Performers diese Position. Dabei zitiert Hinrichs in seinem Spiel mitunter aus seiner früheren Zusammenarbeit mit dem Regisseur Laurent Chétouane²⁸, was von der Theaterkritik als geniales Amalgam zweier Regiestile gefeiert wurde. Demgegenüber müsste eigentlich auffallen, dass Hinrichs diese Arbeitsweise, auf die im Folgenden eingegangen werden soll, just ihrer selbstreflexiven Pointe beraubt und sie damit auf die Stufe eines Effekts (der Koketterie) degradiert.

Denn weiter als das symbolische Abklopfen der eigenen Grundlagen zu Beginn mit dem goldenen Stab auf den Bühnenboden geht *Ich schau dir in die Augen...* nicht, vor allem, weil eine echte Reibungsfläche zwischen erhobener Anklage und eigenen Bedingungen vermieden wird. Dazu würde neben der Kritik an theatraler Darstellung die Frage gehören, mittels welcher Darstellung diese eigene Kritik erst möglich ist. So unterläuft die Art der Darstellung die eigenen Fragen und unterwirft das Bühnengeschehen derjenigen Figur, die konsequenterweise im Kern dieser Machtkritik stehen müsste: Der des souveränen Performers.

LAURENT CHÉTOUANE: DAS ERSCHÖPTE SUBJEKT UND DAS *AFFIRMATIVE*

Ein schwarzer Streifen durchzieht das Bühnenbild und hält den Blicken just ein bisschen zu wenig verborgen, um die nötige Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die breite Stoffbahn läuft horizontal zwischen den Bühnenbegrenzungen nach hinten und umrahmt so die Spielfläche von drei

27. René Pollesch, „Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang“, S. 55.

28. Speziell aus der gemeinsamen Produktion *Iphigenie auf Tauris*, Müncher Kammerspiele, Premiere am 18. Dezember 2005.

Seiten, die dem Publikum zugewandte vierte Seite ist offen. Auf der Fläche steht eine drei Meter hohe Guillotine, das Fallbeil abgesunken. Hinter der schwarzen Bande verhängen weiße Stoffbahnen, was sich schemenhaft darunter erahnen lässt – die Umrisse der Innenwände des Pariser Nationalkonvents, die Theaterwände oder auch einfach: nichts. Dann betritt ein Schauspieler in Kniehosen und weißen Strümpfen den weißen Teppichboden, nähert sich dem Bühnenrand und schaut sich um. Er peilt einen Punkt im Zuschauerraum an, fixiert ihn, kneift die Augen zusammen, lässt los, wendet den Kopf, fixiert neu. Was sucht er? Oder sucht er überhaupt? Nach und nach versammeln sich die anderen Mitspieler, insgesamt sind es fünf Schauspieler und vier Tänzerinnen.

Dantons Tod von Laurent Chétouane²⁹ beginnt so, als seien die Zuschauer eben auf der Probe erschienen. Die Handvoll Darsteller in historisch angehauchten Kostümen oder in Schlafanzügen, teilweise barfuß oder nur auf Socken, macht keinerlei Anstalten, irgendeine Richtung oder Ziel auszusuchen. Sie stehen und schauen, hüpfen, lockern sich, mal ändern einer oder zwei die Position. Auch der erste Satz aus Büchners Text („Glaubst du an mich?“), ändert nichts an Haltung und Sprechweise: hier eine Geste, dort eine Lockerung, dann ein Gang. Der Schauspieler Devid Striesow ist der einzige, dem man eine Rolle zuschreiben könnte, da er viele der Sätze Dantons spricht. Sonst ist der Text frei von Rollen und Zusammenhängen auf die Mitspieler verteilt und die Sätze Robespierres sind fast gänzlich gestrichen.

Die vermeintlichen Revolutionäre der Inszenierung sind, ohne klare Aufteilung in gegnerische Parteien, auf sich allein zurückgeworfen. Sie sprechen und bewegen sich, aber ohne jegliche Motivation oder ohne Anschein von Zielpunkten. Sie wirken unsicher darüber, was geschieht, wer das tut, ob es etwas ändern würde und wie Fremde ihrer selbst, die sich einem Zwang zum Handeln konfrontiert sehen, ohne zu wissen wozu. Was sich in den folgenden zwei Stunden entwickelt, scheint die pure Erschöpfung und Resignation zu sein³⁰. Damit fehlt der Inszenierung der lebendige Antagonismus als Moment des Konflikts, worüber aber jener Mangel an existierenden Antagonismen hervortritt, der die Politik auszeichnet und immer wieder auf den Agon – oder Agonie – reduziert.

Allerdings nehmen die Performer*Innen beständig zueinander Beziehung auf. Chétouanes Arbeit mit den Performer*Innen muss mehr als

29. *Dantons Tod*, Regie: Laurent Chétouane, Schauspiel Köln, Premiere am 16. Januar 2010.

30. So wird die Inszenierung im Programmheft begleitet von den Überlegungen Roland Barthes' zu Erschöpfung als einer Qualität. Siehe Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France. 1977-1978*, Éric Marty (Hrsg.), Horst Brühmann (Übers.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, S. 50.

offene Choreographie, denn auf Bedeutung angelegte Regiearbeit verstanden werden. Was aber zeigt sich hier, oder um was geht es, insbesondere hinsichtlich der Frage der Macht? *Dantons Tod* feierte zeitgleich zu Polleschs Stück Premiere und obwohl die Stile beider Regisseure unterschiedlicher kaum sein könnten, gibt es doch verbindende Elemente und Fragestellungen³¹. Das als autonom behauptete und dabei beständig herausgeforderte Subjekt als Knotenpunkt der Macht, welches bei Pollesch in einer chaotischen Wolke weniger reflektiert denn klammheimlich erneut auf den Thron gehoben wird, wird hier minutiös seziert und problematisiert. Dies beginnt mit scheinbar simplen Eingriffen: Chétouane lässt die Satzenden ‚nach oben‘ intonativ abschließen, nicht wie im Deutschen üblich mit der Stimme heruntergehend. Weiterhin werden hier klassische Rollen aufgelöst, welche Chétouane aufgrund ihrer Identifikationsfunktion und Verallgemeinerungsbehauptung ablehnt³².

In dieser detailgenauen Arbeit wird ein Zustand angestrebt, der nichts mit dem herkömmlichen Verständnis von Rollenproduktion oder Performance zu tun hat. Vielmehr trifft dafür der in Werner Hamachers Dekonstruktion der Austinschen Sprachphilosophie entwickelte Begriff des *Afformativs*: Das Aussetzen jeder Setzung, die gleichzeitige Durchkreuzung und der Entzug jeder Behauptung, im Moment ihrer Behauptung. „Was, affirmativ, *läßt*, läßt (sich selber) aus. Das Afformative ist die Ellipse, die stillschweigend jede Handlung begleitet und jeder Sprachhandlung stumm ins Wort fallen kann“³³. Damit meint *afformativ* keinen dichotomen Gegenpol zur Repräsentation im Sinne reiner Präsenz (die es auch nicht

31. Vgl. Tim Schuster, *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*, Berlin, Neofelis, 2013.

32. „Ein Schauspieler ist immer peinlich – deshalb muss er bleiben“, Laurent Chétouane über seine Arbeit mit Schauspielern“, in *AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation*, Patrick Primavesi, Olaf A. Schmidt (Hrsg.), Berlin, Theater der Zeit, 2004, S. 284-291, hier: S. 286. Vgl. zur Rolle: Nikolaus Müller-Schöll, „Plus d’un rôle. Playing together in Contemporary Dance, Theatre, and Performance“, in *Thinking – Resisting – Reading the Political*, Annela Esch-van Kan, Stephan Packard, Philipp Schulte (Hrsg.), Zürich – Berlin, Diaphanes, 2013, S. 263-274. Die Rolle bildet Müller-Schöll zufolge das Residuum konditionierender Techniken des Selbst, welche aber zugleich nicht einfach als überwunden behauptet werden könnten. Dies ist übrigens ein entscheidender Punkt, der zeitgenössische Theaterkünstler von ihren Vorgängern der Neo-Avantgarden und speziell der Performance Art (wenn etwa Marina Abramovic anstelle von Rollen die reine Präsenz ihres So-Seins selbst proklamiert) unterscheidet.

33. Werner Hamacher, „Afformativ, Streik“, in *Was heißt „Darstellen“?*, Christiaan L. Hart Nibbrig (Hrsg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994, S. 340-371, hier: S. 360. Dabei handelt es sich um ein (notwendiges) Paradox: Mit dem Terminus des *Afformativen* wird etwas konkretisiert und erhält einen Namen, was in keiner Form oder Substanz aufgeht, insofern namenlos bleiben müsste. Der Hinweis auf das afformative Moment ist in erster Linie der Anspruch auf den je neu zu stellen Blick auf das, was nicht in vorgeformten

geben kann), sondern vielmehr die Gleichzeitigkeit und Gleichursprünglichkeit der Darstellung wie auch ihres Entzuges. Dieses Schwanken im Moment der Darstellung muss näher beleuchtet werden.

Die Akteure in *Dantons Tod* befinden sich in einem ständigen Widerstreit der Darstellung, die sich nicht auf Repräsentation oder reines Handeln reduzieren lässt. Dieser Widerstreit wird sonst durch Techniken und Inszenierungsstile verdeckt. Sowohl ‚authentisch zu sein‘ ist eine Rolle wie etwa der ‚Prinz von Dänemark‘: all dies sind Techniken des Performens, die längst genauso in Wirtschaft und Alltag zum Überlebenskampf gehören und auf welche Schauspieler akribisch trainiert werden zugunsten der „komischen Fähigkeit, schnell etwas zu produzieren“³⁴. So meint ja speziell der Terminus Authentizität, dass eine Deckung Zwischen innerem Selbst und äußerem Bild des Selbst besteht. Zum einen ist die Forderung nach deren Übereinstimmung eine Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft zugunsten von Komplexitätsreduktion und damit eine speziell zu erlernende Aufführungsform des Selbst, die so im Adel nicht bestand³⁵. Zum anderen beinhaltet dies weniger eine Besinnung auf das Selbst, denn vielmehr erst die Konstituierung eines mit-sich-identischem Subjektes. Insofern muss von *Effekten der Authentifizierung* anstelle von ‚Authentizität‘ gesprochen werden.

Der besondere politische Gehalt von Chétouanes Arbeitsweise liegt darin, die eigene Verstrickung in die Macht innerhalb der künstlerischen Arbeit zu markieren, indem jene Techniken und Effekte reflektiert und die Widerstände gegenüber der Rollenproduktion nicht harmonisiert werden. Statt diese Widerstände zu überspielen, zeigen die Perform*innen je eine spezifische Verletzbarkeit, die zugleich auf die eigene Figur der Macht verweist und dennoch das Recht artikuliert, nicht dermaßen von dieser Macht bestimmt zu werden. Statt eines dialogischen Konfliktes, erscheint eine Verschiebung des intrinsischen Konfliktes der Performer*Innen: Bis in welche kleinsten Bereiche eine solche Macht im eigenen Selbst operiert. Was entsteht, ist eine kontinuierliche Revolte gegen einen Apparat der Selbstkonditionierung und -optimierung³⁶. Sich selbst zu den eigenen Techniken ins Verhältnis zu setzen und diese dabei bewusst auszusetzen, subvertiert den Kreativitäts- und Individualitätszwang des

Kategorien aufgeht, und nicht die Essentialisierung irgendeines erneut zu verallgemeinernden Spezifikums.

34. „Ein Schauspieler ist immer peinlich – deshalb muss er bleiben‘...“, S. 285.

35. Siehe: Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Reinhard Kaiser (Übers.), Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1983, S. 52-54 und S. 65-93 (Kapitel „Öffentliche Rollen“).

36. Vgl. Isabell Lorey, *Die Regierung der Prekären*, Wien – Berlin, Turia + Kant, 2012.

Schauspielertheaters und den Befehl zu Performen. Stattdessen gilt es, einen ‚Null-Punkt‘ der Produktivität aushalten zu können und dadurch einem *anderen Spiel* eine Bühne zu geben. Anstelle einer Restriktion entsteht hierbei ein scheinbares Paradox: Denn durch die Zurücknahme des Erwart- und Abrufbaren wird erst ein befreiter Umgang mit den Bedingungen des eigenen Auftretens auf einer Bühnen ermöglicht. Dass dies nur in wenigen Momenten aufscheinen und möglicherweise mehr ein beständiger Versuch, denn eine feste Darstellungsform sein kann, liegt auf der Hand. Dabei kommt jener bereits erwähnten Erschöpfung ein wichtige Funktion zu: Chétouane und die Performer*innen nehmen die Erschöpfung als denjenigen Moment auf, der einen Widerstand kennzeichnet zum Zwang, eine vorher definierte Position einzunehmen oder gemäß prästablisierter Kriterien zu handeln (zu performen)³⁷. Dabei ist diese Erschöpfung oder Ermüdung dasjenige, was den Widerstand artikuliert, ohne selbst wiederum für diese Artikulation mittels einer klar konturierten ‚Figur‘ operieren zu müssen.

DIE BÜHNE IN SCHWINGUNG VERSETZEN

Dantons Tod arbeitet aber auf mehreren Ebenen daran, die eigenen Bedingungen, Übereinkünfte und Setzungen *als* Figuren der Macht zu disponieren und zu verhandeln. Auch topografisch: Dabei wird der Ort des Theaters als spezieller Ort der Reflexion ausgespielt: Die dafür geschaffene Bühne geht über in den Zuschauerraum, ohne dass die Akteure je mit dem Publikum interagieren. Es ist die bereits beschriebene schwarze Stoffbande, welche die Wände des Zuschauerraums fortführt in den Bühnenbereich und einen symbolischen Rahmen um die gesamte Szene wie auch die Zuschauer schafft. Der Ort der Versammlung im Theater wird markiert und als das leere Zentrum jeder Herrschaft herausgearbeitet. Dabei wird deutlich, dass dieses Zentrum kontingent und potentiell wandelbar ist, die spezifischen Strukturen der Macht und ihre Wirkungen aber mitnichten beliebig wären.

Das Spiel mit den Bedingungen der Macht, mit dem, was von der Macht durchdrungen wird und sie zugleich stützt, kann am besten als ein Spiel mit oder im *Dispositiv*³⁸ verstanden werden. Jedes Dispositiv der Macht, wozu wir die Konventionen des Schauspiels und der (westlichen)

37. Vgl. Tim Schuster, *Räume, Denken...*, S. 302f.

38. Michel Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin, Merve, 1978. Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?*, Zürich – Berlin, Diaphanes, 2008.

Theaterbühne³⁹ ebenso wie das oben beschriebene Performance Paradigma zählen müssen, beruht auf bestimmten Festlegungen. Die Thematisierung und Ausstellung nun dieser Festlegungen, also die Arbeit am Dispositiv verbindet „die intratheatralen Vorgänge mit den gesellschaftlichen, ökonomischen, politischen und historischen Bedingungen“⁴⁰. Dies bedeutet, dass zwar der ästhetische Vorgang innerhalb eben eines gesetzten Rahmens, in der Sphäre der Kunst stattfindet, dabei aber zugleich den Bezug zu denjenigen scheinbar äußerlicherlichen Kontexten hergestellt wird, welche scheinbar keine Auswirkungen auf die Inszenierung haben, diese aber tatsächlich maßgeblich mitbedingen – etwa als erlernte Techniken oder Aufführungskonventionen.

Weil es keine Festlegungen gibt, die nicht auf Setzungen und damit Konventionen beruhen, auch wenn diese nachträglich ihren Status als getroffene Übereinkünfte verschleiern, zeigt der Verweis auf die Dispositive diese als stets neu verhandelbare⁴¹. Dabei wird ersichtlich, dass derlei Prozesse nicht durch höhere Gewalt ihre Macht erhalten, sondern dass sie diese einer Verschränkung unterschiedlichster Strukturen verdanken, darunter auch Schauspielstil, Theaterraum, Aufführungskonvention ebenso wie Kriterien, die für die Ausübung politischer Herrschaft unerlässlich sind wie symbolischem Kredit, Behauptung von Entscheidungsgewalt und Selbstbestimmung. Die Strukturen des Dispositivs der Macht werden in Chétouanes Arbeit reflektiert bzw. reflektierbar gemacht. Und dies geschieht, indem die Darstellung selbst in Spannung versetzt wird, insofern, als dass alle Bestandteile hervorgebracht und fraglich gemacht werden. Wo bei Pollesch nur auf den Boden der eigenen Darstellung geklopft wird, wird hier metaphorisch gesprochen die ganze Bühne selbst in eine kritische Schwingung versetzt. Insofern hat Polleschs Zusammenarbeit mit

39. Die Auseinandersetzung mit Theater als einem Dispositiv in künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeiten hat eine zunehmende Gewichtung erhalten. Die Bühne als Dispositiv aufzufassen geht u.a. auf Einar Schlee zurück, für dessen Schaffen die Auseinandersetzung mit der Bühn(n)form aber auch der Macht im Zentrum stand. Wobei der hier vertretene Dispositiv-Begriff etwas weniger architektonisch und topografisch (wie bei Schlee) denn als weiter gefasst und unter Bezugnahme auf Foucaults Machtanalyse verstanden und erstrangig auf den Schauspielstil / die Performerhaltung angewandt wird. Schlee sieht zudem den *Chor* als diejenige Figur, welche durch die deutsche Klassik systematisch von der Bühne verdrängt wird. Vgl. zu Schlee und seiner Analyse der Macht mittels der Figur des Chores: Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform. Einar Schlees Chor-Theater*, Bielefeld, Transcript, 2010.

40. Nikolaus Müller-Schöll, „Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater“, in *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft*, Sigrid Gareis, Krassimira Kruschkova (Hrsg.), Berlin, Theater der Zeit, 2009. S. 82–90., hier S. 86.

41. Vgl. André Eiermann, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript, 2009, S. 372–383.

Hinrichs unter den hier verhandelten Gesichtspunkten eine spezifische Pointe: Auf der Ebene des Schauspielers / Performers markiert *Ich schau dir in die Augen...* eine klammheimliche Rückkehr zum autonomen Subjekt, wo dies vordergründig karikiert und in Frage gestellt wird. Dies geschieht, indem die Chétouanesche Arbeitsweise der Selbstzurücknahme (welche ja zugunsten der Thematisierung der Techniken des Selbst, des Produzierens und des Performers stattfindet) ersetzt wird durch ebenjenes Kriterium, welches Foucault als Träger moderner Machtformen herausgearbeitet hat: Dem Postulat von *individueller* Freiheit und der Befreiung von allen Zwängen – in diesem Fall von den angeblichen Zwängen der Chétouanschen Arbeit. Demgegenüber liegt jedoch in der Arbeit Chétouanes mit Schauspielern ein bewusst angestrebte Zurücknahme bestimmter als normal und gegeben akzeptierter Regeln. Durch diese Zurücknahme wird erst eine Auseinandersetzung von sonst stillschweigend in Kauf genommenen Zwängen und Formen der Macht erlaubt.

Weit davon entfernt, dadurch einfach eine Form des Zwangs durch eine andere Restriktion zu ersetzen, geht es hier darum, eine andere Form der Verausgabung zu erreichen, welche nicht dem Gesetz der Produktion, sondern der Erschöpfung folgt und erst ermöglicht, sich zum Zwang ins Verhältnis zu setzen, als Selbst angerufen etwas produzieren zu müssen.

Das Dispositiv der Performance, das Schauspiel wie Alltag und Politik bestimmt, involviert jeden einzelnen und ist nicht einfach abzuschütteln, dennoch ist es als solches reflektier- und veränderbar. Es wird als *wandelbares*, aber zugleich ständigem Wandel Unterworfenes gedacht, in welchem der jeweilige Ort, die Zeit, der Ausführende etc. im Theater nur ein kleiner Teil dieser Strukturen ist und von dieser nicht-autonomen Position auf die dispositiven Strukturen verwiesen wird.

Die Figuren der Macht im gegenwärtigen deutschsprachigen Theater *nach* den historischen Avantgarden, *nach* der Performance Art und *nach* dem *autonomen* Subjekt: Das ist auch und vor allem eine beständige Suche nach einer minimalen Differenz zwischen den Anforderungen und Bedingungen des Dispositiv und dem geringfügigen Spiel in selbigem, und danach, was nicht gänzlich in einer vorher bestimmbar Figuren der Macht aufgeht.

LEON GABRIEL

INSTITUT FÜR THEATER-, FILM- UND MEDIENWISSENSCHAFT
GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT AM MAIN

Bibliographie

EIERMANN André, *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*, Bielefeld, Transcript, 2009.

Nebulosa. Zeitschrift für Sichtbarkeit und Sozialität, Ausgabe 02, *Subversion*, Eva Holling, Matthias Naumann, Frank Schlöffel (Hrsg.), 2012.

Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert, Nikolaus Müller-Schöll, André Schallenberg, Mayte Zimmermann (Hrsg.), Berlin, Theater der Zeit, 2012.

REBENTISCH Juliane, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin, Suhrkamp, 2011.

SCHUSTER Tim, *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*, Berlin, Neofelis, 2013.