Lewis, George Cornwall (1836): Local Disturbances in Ireland, London: o.V. [Reprint Cork 1977]

Ohlmeyer, Jane H. (1988): »›Civilizinge those rude parts‹: Colonization within Britain and Ireland 1580-1640s«. In. Nicholas Canny (Hg.), The Origins of Empire, Oxford: Oxford University Press.

Townshend, Charles (1983): Political Violence in Ireland, Government and Resistance since 1848, Oxford: Clarendon Press.

Williams, Theodor D. (1973): Secret Societies in Ireland, Dublin: Gill and Macmillan.

»AAAAHHHHH!« Von Sprachkörpern, postdramatischem Theater und den Schreiwettbewerben der Restsubjekte in René Polleschs *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr*

THOMAS ERNST

While getting lashes or electrifications
you must not cry at all.
(Aus den zehn Geboten für die Gefangenen
Pol Pots, zit. n. Bessing 1999: 172)

Politik als Theater und das politische Theater

»Wir alle spielen Theater. […] Wir sind sozusagen konstitutionelle Schauspieler« (Meyer/Kampmann 1998: 30), dies konstatieren Thomas Meyer und Martina Kampmann in ihrem Buch *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst* (1998). Auch wenn sich dieses Diktum auf die Theatralisierung des politischen Raumes bezieht, so lässt es sich auf die gesamte Gesellschaft übertragen. Die Rede von Gesellschaft, Identität und Körper als Theater, Performanz oder Inszenierung ist aktuell geworden, seit mit der postmodernen Delegitimation der großen Erzählung ›Aufklärung‹ auch deren Ideen wie der ontologische Dualismus von Körper und Geist, die materielle Verfügbarkeit eines ›mündigen Subjekts‹ oder die Existenz eines bürgerlichen Bewusstseins in einem ›Körperinneren‹ radikal problematisiert worden sind. Ausgehend von der poststrukturalistischen Kritik am überlieferten Subjektbegriff sowie einer scharfen Trennung von Signifikat (dem Bezeichneten, Körperlichen) und Signifikant (dem Bezeichnenden, Zeichenhaften) können Wahrheit und Materie immer nur als Repräsentiertes gedacht werden und ›Wahrheit‹ nur als sprachliches Konstrukt, das kulturell, historisch und perspektivisch jeweils neu erfunden wird.

In ähnlicher Weise wie Meyer und Kampmann beschreibt Herfried Münkler eine *Theatralisierung der Politik* (2001), die gegenwärtig die Gestalt politischer Prozesse selbst verändere und noch immer zu dem Missverständnis führe, bei der medialen Vermittlung der politischen Prozesse handele es sich »um eine unmittelbare Darstellung der Realität« und nicht bloß um »eine konventionalisierte Zeichenstruktur, wie die Präsentation des ›Täters‹, des ›Opfers‹, der bekannten Schönen, der umherirrenden Kinder usw.« (Münkler 2001: 162)

Nicht nur die Politik wird zum Theater, auch das Theater entgrenzt sich und transformiert sich in andere Künste, Medienbereiche, Sportveranstaltungen, institutionelle und ritualisierte gesellschaftliche Inszenierungen und umgekehrt. Erika Fischer-Lichte nennt Christoph Schlingensiefs Wahlkampfzirkus *Chance 2000* (1998) als ein Beispiel für diesen Prozess, in dem »Theateraufführung, Zirkusvorstellung, Freakshow, Wahlkampfveranstaltung ständig ineinander« übergehen, es »läßt sich für den Teilnehmer/Zuschauer nie zweifelsfrei entscheiden, an welchem Typus von Veranstaltung er gerade partizipiert. Manchmal werden mehrere Genres gleichzeitig aufgeführt.« (Fischer-Lichte 1999: 8)

Das Theater als spezifisches Wissenssystem unterliegt dabei – in Abgrenzung zum politischen oder medialen Feld – spezifischen Regeln, weshalb es ein Fehlschluss wäre, als ›politisches Theater‹ eines zu verstehen, das nur die politischen Diskurse repräsentiert und kommentiert, da genau dies die primären Tätigkeiten der politischen bzw. der medialen Akteure sind. Deshalb bestimmt Hans-Thies Lehmann das ›politische Theater‹ als eines, in dem erstens das Politische »nur indirekt« erscheint, »in einem schrägen Winkel«. Zweitens komme das Politische im Theater nur zum Tragen, »wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit«. Daraus schließt Lehmann drittens, »dass das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken sein muss«. (Lehmann 2002: 16f.)

Das Theater unterliegt dabei zwei Besonderheiten in Abgrenzung von anderen Medien: Einerseits hat es seine politische und gesellschaftsstützende Funktion, die es im 19. Jahrhundert während des Formierungsprozesses der deutschen Nation noch innehatte, verloren – durch die Medienkonkurrenz von Kino, Fernsehen und schließlich Internet. Andererseits hat es jedoch im Vergleich zu jenen Medien ein Surplus zu bieten, das Matthias Warstat als eine »fundamentale Qualität des Aufführungserlebnisses« bezeichnet: »die Erfahrung der leiblichen Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern – mit ihren weitreichenden körperlichen, psychischen und atmosphärischen Implikationen«. (Warstat 2005: 185)

Die vorliegende Untersuchung geht somit von einer Theatralisierung des gesellschaftlichen und öffentlichen Raumes aus. Sie stützt sich auf die Errungenschaft poststrukturalistischer Theorie, Kategorien wie Identität, Subjekt und Körper als Performanzen und Inszenierungen zu verstehen. Schließlich begreift sie das Theater als einen Raum, in dem sowohl diese Entwicklungen wie auch die leibliche Präsenz von Körpern in herausragender Weise reflektiert werden. Diese verschiedenen Bereiche sollen in einem Dreischritt näher untersucht werden.

Zunächst werden unter dem Titel *Der Körper als Machtproduktion und Identität als Performanz* zwei poststrukturalistische Körperkonzepte vorgestellt: Dabei handelt es sich einerseits um Michel Foucaults Beschreibung des gelehrigen Körpers in der Disziplinargesellschaft sowie die Aktualisierung dieses Konzepts von Gilles Deleuze und Richard Sennett unter den heutigen Bedingungen des globalisierten Kapitalismus. Andererseits werden die Performanztheorie Judith Butlers, die die (geschlechtlichen) Körper als wiederholende und/oder resignifizierende Performanzen begreift, sowie Donna Haraways *Manifest für Cyborgs* dargestellt. In einem zweiten Schritt werden unter dem Titel *Von Sprachkörpern und Verkörperungen des Textes* anhand der Arbeiten von Gerda Poschmann über den *nicht mehr dramatischen Text* und von Hans-Thies Lehmann über *Postdramatisches Theater* zwei ähnliche Theorien beschrieben, die neuere Entwicklungen von Theatertexten bzw. -aufführungen und in diesem Kontext auch die Präsenz und Konstruktion von Körpern analysieren. Schließlich wird in einem dritten Schritt das Theaterstück *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (2000) von René Pollesch daraufhin untersucht, inwiefern sich die Körperkonzepte von Foucault, Deleuze, Butler und Haraway sowie die Kategorien des Postdramatischen auf die textlichen und in der Aufführung konstruierten Körper des Stückes anwenden lassen. Der Text geht dabei von der Annahme aus, dass in Zeiten, in denen der hegemoniale politische Diskurs sich vermehrt theatraler Strategien bedient, auch der Gegendiskurs sinnvollerweise Anleihen am Theaterdiskurs und dessen subversiven Strategien nehmen kann.

Der Körper als Machtproduktion und Identität als Performanz

Der Körper lässt sich nicht nur als Text, Performanz oder Inszenierung begreifen, teilweise wird er zum konkreten Gegenstand von Aufschreibungen wie Tätowierungen oder Umformungen wie in der plastischen Chirurgie. (Vgl. Landfester 2003) Gerade mit dem Verhältnis von Körper, Haut und Schrift beschäftigen sich in den letzten Jahren zahlreiche Arbeiten (analog ließe sich auch *der Text als Körper* beschreiben, doch diese Perspektive soll

in der vorliegenden Analyse zweitrangig bleiben).[1] Im Kern der meisten Analysen steht die Frage, inwiefern sich auf die Körper bzw. in ihrer Produktion eine Macht einschreibt, die die gesellschaftlichen Körper überhaupt erst konstituiert. Umgekehrt lässt sich feststellen: »Wo immer Macht zur Aufführung kommt, wird sie an konkreten Körpern sichtbar und in körperlichen Konfigurationen von Dominanz und Subordination arrangiert.« (Warstat 2005: 182)

Michel Foucault und Gilles Deleuze: Disziplinar- und Kontrollgesellschaft

Die Grundlagen jener Auffassung, dass der Körper als ein immer schon zugerichteter und ausbeutbarer produziert wird, hat Michel Foucault in *Surveiller et punir. La naissance de la prison* (1975; dt. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*) entwickelt. In seiner Genealogie der Disziplinargesellschaft beschreibt Foucault jene Mittel, mit deren Hilfe die ›gelehrigen Körper‹ in einer ›Mikrophysik der Macht‹ abgerichtet und produziert werden. Dazu gehören die normierende Sanktion, die Prüfung und die hierarchische und panoptische Einrichtung von Räumen zur Überwachung der Körper. Foucault zeigt, dass sich diese Strukturen nicht nur in der Entwicklung des Gefängnisses seit Mitte des 19. Jahrhunderts, sondern auch in anderen Einschließungsmilieus wie Schule, Klinik, Psychiatrie, Fabrik und Kaserne nachweisen lassen. Die Bedeutung und das Verständnis von Körpern lässt sich in Disziplinargesellschaften nicht von der sie disziplinierenden Macht trennen, im Gegenteil: »[D]ie Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn [den Körper, T.E.], markieren ihn, dressieren ihn, martern ihn, zwingen ihn zu arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen. […] Es

1 Der Körper als Text ließe sich auch an der Konstruktion psychologischer Figuren mit einem ›authentischen inneren Kern‹ in literarischen Texten oder anhand von Filmbeispielen wie Peter Greenaways *The Pillow Book* (1996; dt. *Die Bettlektüre*) diskutieren. Die Künstlerin Shelley Jackson veröffentlichte im Projekt *SKIN. A Mortal Work of Art* eine Kurzgeschichte auf der Haut von 2095 Freiwilligen, auf die jeweils ein Wort tätowiert wurde. (Vgl. http://www.ineradicablestain.com/skindex.html – 20.5. 2007) Unter dem Titel *Körpertexte – Textkörper* hat sich Peter Jaumann (1994) mit dem Verhältnis von Körper- und Schreib-Maschinen, wie bei Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) und Johann Carl Wezel (1747-1819), beschäftigt. In der Literatur der historischen Avantgarde werden literarische Texte zu visuellen Körpern, ebenso in der virtuellen und der konkreten Poesie seit den 1960er Jahren. Auch die Fragmentarisierung des Textkörpers durch Cut-up-Verfahren in den 1950er- und 1960er-Jahren bei William S. Burroughs ließe sich als ein interessantes Phänomen eines postmodernen Textkörpers untersuchen. Vgl. zudem die Ausführungen von Claudia Benthin und Mariacarla Gadebusch (2003) »zum Körper als Buch und Buch als Körper«.

handelt sich gewissermaßen um eine Mikrophysik der Macht, die von den Apparaten und Institutionen eingesetzt wird«. (Foucault 1994: 37f.) Doch die disziplinierende Macht produziert nicht nur den Körper, sondern schreibt diesem in den Disziplinarapparaten auch eine ›Seele‹ ein, die den ›Kern‹ des modernen Subjekts darstellt: Die ›Seele‹ »wird ständig produziert – um den Körper, am Körper, im Körper – durch Machtausübung an jenen, die man bestraft, und in einem allgemeineren Sinn an jenen, die man überwacht, dressiert und korrigiert, an den Wahnsinnigen, den Kindern, den Schülern, den Kolonisierten«. (Foucault 1994: 41)

1990 konstatiert Gilles Deleuze im Anschluss an Foucault, dass wir uns »in einer allgemeinen Krise aller Einschließungsmilieus, Gefängnis, Krankenhaus, Fabrik, Schule, Familie« (Deleuze 1993: 255) befänden. Die Disziplinargesellschaften hätten sich im kapitalistischen System, das sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend an Dienstleistungen und Aktien, nicht mehr an Eigentum und Produktion ausrichtete, in Kontrollgesellschaften transformiert: Die geschlossenen Disziplinarapparate hätten sich geöffnet und anstelle des unter hierarchischen Verhältnissen ausgebeuteten und disziplinierten Körpers ein sich selbst kontrollierendes Subjekt produziert. Dieses muss nicht von außen diszipliniert werden, sondern motiviert sich selbst innerhalb der verschiedenen Macht-Regime, ausgerichtet am modulatorischen Prinzip des »Lohns nach Verdienst«. (Deleuze 1993: 257) Während in der Disziplinargesellschaft der jeweilige Platz eines Körpers klar zugewiesen wurde, wird dieser in der Kontrollgesellschaft flexibilisiert und wellenhaft: »Überall hat das *Surfen* schon die alten *Sportarten* abgelöst.«[2] (Deleuze 1993: 258) In ganz ähnlicher Weise beschreibt Richard Sennett, allerdings konzentriert auf die kapitalistischen Arbeitsverhältnisse, eine *Kultur des neuen Kapitalismus*, die von »den Arbeitnehmern verlangt, sich flexibler zu verhalten, offen für kurzfristige Veränderungen zu sein, ständig Risiken einzugehen und weniger abhängig von Regeln und förmlichen Prozeduren zu werden« (Sennett 2000: 10)[3] – der ›flexible Mensch‹ werde zum traurigen Helden der Gegenwart.

2 Deleuze verweist übrigens darauf, dass diese veränderten Lebens- und Arbeitsweisen auch andere politische Bewegungen im Kampf gegen die kapitalistischen Verhältnisse notwendig machen: »Eine der wichtigsten Fragen dürfte die Untauglichkeit der Gewerkschaften betreffen: In ihrer ganzen Geschichte waren sie gebunden an den Kampf in den Einschließungsmilieus oder gegen die Disziplinierungen. Können sie sich der neuen Situation anpassen oder machen sie neuen Widerstandsformen gegen die Kontrollgesellschaften Platz?« (Deleuze 1993: 260)

3 Im Gegensatz zu Deleuze sieht Sennett jedoch die zentrale Form des Widerstands gegen das Konzept des ›flexiblen Menschen‹ in einer Rekonstruktion des Subjekts der Aufklärung, wenngleich dessen Erzählung »in der Tat eine ›präpostmoderne‹ zu sein [scheint], denn sie strebt nach Zusammenhang und einem festen auktorialen ›Ich‹.« (Sennett 2000: 183)

Judith Butler und Donna Haraway: *Gender Trouble* und *Ein Manifest für Cyborgs*

Ein mit Bedeutung aufgeladener und kapitalistisch verwertbarer Körper wird somit historisch in den Einschließungsmilieus oder unter den gegenwärtigen Macht-Regimen erst produziert. Von der Grundannahme, dass Körperlichkeit nicht einfach materiell oder ›natürlich‹ vorgegeben ist, sondern erst in performativen Prozessen hervorgebracht wird, geht auch Judith Butler aus, die sich mit der binären und zwangsheterosexuellen Zurichtung des ›männlichen‹ und des ›weiblichen‹ Körpers beschäftigt. In *Gender Trouble* (1990, dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*) zeigt sie, dass die geschlechtlich bestimmten Körper keinen ontologischen, natürlichen Status besitzen, sondern dass die jeweilige Geschlechtsidentität nur der Effekt einer Performanz ist, der entsprechende Bedeutungen zugeschrieben werden. Diese Performanzen, so Butler, »erzeugen den Effekt eines inneren Kern oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers […]. Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind.« (Butler 1991: 200) Nicht nur das sozio-kulturelle Geschlecht (*gender*) erweist sich somit als eine soziale Konstruktion, sondern auch das biologische Geschlecht (*sex*), das als solches nur in einem Prozess diskursiver ›Naturalisierung‹ konstruiert wird.

Für Butler gestaltet sich diese Konstruktion hegemonialer Geschlechtsidentitäten als ein Wiederholungsprozess von Regeln determinierter Einzelakte. Genau in dieser wiederholenden Reproduktion der binären Geschlechtermatrix liegt jedoch auch subversives Potenzial, denn die Geschlechter-Binaritäten ließen sich durch Verfahren wie Parodie, Cross-Dressing oder vestimentäre Akte in Verwirrung bringen und als unnatürlich enthüllen.[4] Eine radikalisierte Variante dieser Ent-Naturalisierungen hatte Donna Haraway bereits in ihrem Essay *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's* (1985, dt. *Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften*) vorgeschla-

4 Eckhard Schumacher weist darauf hin, dass sich der Widerstand gegen den Essentialismus bei Butler gerade nicht durch heroische Einzelakte realisieren lasse, sondern in einer vielfach wiederholten und resignifizierten Performanz »auf der Basis von Repetition und Resignifikation, von sedimentierter Wiederholung. Singuläre, expressive Akte, die sich der Ordnung des Diskurses entziehen, sind in diesem Zusammenhang nicht nur nicht relevant, sondern gar nicht denkbar. Weder mit Butler noch mit Derrida läßt sich eine Politik oder eine Ästhetik formulieren, die nur auf den Augenblick setzt.« (Schumacher 2002: 393)

gen. Mit der Figur der Cyborgs, die Haraway als »kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus« (Haraway 1995: 33) bestimmt, wählt sie eine Erfindung der Science Fiction, die allerdings schon heute zum wirksamen Orientierungspunkt einer Post-Gender-Welt avanciert sei: »Die Maschinen des späten 20. Jahrhunderts haben die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgelenkter und außengesteuerter Entwicklung sowie viele andere Unterscheidungen, die Organismen und Maschinen zu trennen vermochten, höchst zweideutig werden lassen.« (Haraway 1995: 37) Allerdings sieht Haraway in ihrem Plädoyer für die Cyborgs, dass diese als »Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus« (Haraway 1995: 36) entwickelt wurden und somit selbst Geburten problematischer Ideologien seien, gegen die es anzukämpfen gelte.

Diese von Foucault, Deleuze, Butler und Haraway beschriebenen Arbeits- und Geschlechtskörper werden natürlich auch im Gegenwartstheater thematisiert. Erika Fischer-Lichte lobt die aktuelle »Performance-Kunst« sogar ausdrücklich dafür, dass sie ein »Bild vom Menschen« akzentuiere, »das in manchen Facetten demjenigen ähnelt, das sich als Ergebnis neuer human- und sozialwissenschaftlicher Forschung abzeichnet.« (Fischer-Lichte 2005: 14f.) Auch Matthias Warstat sieht im Verhältnis von Macht und Körperlichkeit ein zentrales Motiv der jüngeren Theateravantgarde: »Performance-Künstler haben in ihren Produktionen die irritierenden Möglichkeiten der Konstituierung und Dekonstruktion von Körpern erfahrbar gemacht, lange bevor Life-Sciences und Gentechnologie mit demselben Motiv in den Vordergrund des intellektuellen Diskurses traten.« (Warstat 2005: 183)

Wie allerdings werden diese Themen im Theaterdiskurs, der sich zentral um die Bedeutungszuschreibungen an den Schauspielerkörper dreht, reflektiert? Im Folgenden sollen die Thesen zweier zentraler TheoretikerInnen, die in den vergangenen Jahren Theatertexte und -aufführungen als ›nicht mehr dramatisch‹ bzw. ›postdramatisch‹ beschrieben haben und in dieser Weise auf die Krise des Subjekts reagieren, kurz dargestellt werden.

Von Sprachkörpern und Verkörperungen des Textes

Wenn die präsentierten Theorien somit Körper als Inszenierungen und Performanzen beschreiben, so werden diese in herausragender Weise im Modus der theatralen Inszenierung reflektiert. In dieser ist der Schauspielerkörper der zentrale Bedeutungsproduzent, die Inszenierung bezieht sich im Regelfall auf einen Theatertext, der wiederum verschiedene Subjekte und somit Körper evoziert. Anna Opel unterscheidet in ihrer Arbeit über *Sprachkörper* (2002) den »Körper im textlichen System, auf der thematischen Ebene und in der Rhythmik und Klanglichkeit der Sprache, etwa in einer metaphorischen Bezeichnung des Theatertextes als Sprachkörper, vom Körper auf der Bühne.

Diese beiden Kategorien werden in der Inszenierung zusammengebracht«. (Opel 2002: 21) Gerda Poschmann und Hans-Thies Lehmann sehen seit den 1980er Jahren signifikante Veränderungen in den Theatertexten und den Inszenierungspraxen: Während Poschmann in *Der nicht mehr dramatische Text* (1997) ebensolche aus der Zeit von 1985 bis 1995 analysiert, widmet sich Lehmann in *Postdramatisches Theater* (1999a) entsprechenden Aufführungen.

Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Text* (1997)

Poschmann konstatiert, dass sich das Verhältnis von Text und Inszenierung zur Seite der Inszenierung verschoben habe, denn der Text sei »heute nicht mehr unbestrittener Mittelpunkt und Zweck der theatralen Veranstaltung, sondern wird zusehends als sprachliches Material einer autonomen Inszenierungspraxis betrachtet [...], wird gegen den Strich gebürstet, ›zerfleddert‹, dekonstruiert«. (Poschmann 1997: 20) Am Beispiel von Theatertexten von Marlene Streeruwitz, Rainald Goetz und Elfriede Jelinek zeigt Poschmann, dass sich diese Texte auf einer Metaebene selbst reflektieren, gleichsam aufheben und sich durch ihre Selbstreferenzialität sowie die kritische Reflexion dramatischer Formen gegen die tradierten Dramenkategorien stellen, die auf Handlung, Figuren und Dialog rekurrieren.[5]

Poschmann schlägt folglich die Ablösung der Sammelbezeichnung *Drama* durch den Begriff *Theatertext* vor, und schreibt den ›nicht mehr dramatischen Theatertexten‹ die Fähigkeit zu, aus dem Theater einen Ort zur »Autoreflexion theatraler Signifikantenpraxis« sowie einer »Autoreflexion der kognitiven Prozesse« (Poschmann 1997: 46f.) zu machen. Theatralität wird somit zu einem Wahrnehmungsmodus, mit dessen Hilfe nicht mehr vorrangig eine Fabel erzählt und transportiert werden soll. Vielmehr hebt dieses postmoderne Theater »durch konsequente Desemantisierung von Körper *und* Sprache die

5 Poschmann stellt fest, dass diese Strukturelemente des traditionellen Dramas auf vielfältige Weisen reflektiert werden: »Sie werden auch problematisiert durch Handlungslosigkeit in Dramaturgien der Statik bzw. der endlosen Wiederkehr, durch Reduktion des Personals auf entindividualisierte Schwundfiguren oder durch monologische bzw. chorische Gestaltung anstelle des Dialogs. Auf der anderen Seite spiegelt sich auch der gewandelte Status des Textes im Theater: Seine Behandlung als Material wird im Fragment- und (Zitat-) Collagecharakter der Texte selbst ebenso vorweggenommen wie seine Nutzung als ›sound pattern‹ und ›rhythmische Signifikantenstruktur‹ in der Rückkehr gebundener und rhythmisierter Verssprache; die Verdrängung des Wortes durch das Bild wird schließlich provokativ aufgenommen von AutorInnen, die das traditionelle Verhältnis von Haupt- und Nebentext umkehren oder nur noch eine einzige Textschicht anbieten.« (Poschmann 1997: 34f.) Die Relativierung des Textes führt somit zur Auflösung seines Körpers.

›semiotische Differenz‹ zwischen Körper und Sprache auf« (Poschmann 1997: 32), die noch das bürgerliche Theater geprägt hat: Der Körper wird zur Sprache, die Sprache macht den Körper, die Theatralität ist der Wahrnehmungsmodus dieses Prozesses.

Hans Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater* (1999)

Lehmann macht die »Verbreitung und dann Allgegenwart der *Medien* im Alltagsleben seit den 1970er Jahren« (Lehmann 1999a: 22) für das Entstehen einer Theaterform verantwortlich, die er – in Abgrenzung vom ›traditionellen Drama‹ – als ›postdramatisches Theater‹ bezeichnet. Während bei jenem theatrale Mittel nur zur Exemplifikation des Dramentextes, seiner Fabel und seiner Figuren auf der Bühne dienten, präsentiert sich dieses als eines jenseits von Handlung und Illusionen, macht die Theaterzeichen selbst zum Inhalt und thematisiert somit zentral die veränderten Wahrnehmungsweisen vor dem Hintergrund einer umfassenden Medialisierung.

Der Schauspielerkörper als zentrales theatrales Zeichen verweigert im postdramatischen Theater den Signifikantendienst, es kommt »zu extremen Ausprägungen von unmittelbar sich aufdrängender, oft erschreckender Körperlichkeit«. (Lehmann 1999a: 163) Die Wendung ist somit eine paradoxe: »Indem der Körper nichts anderes als sich selbst vorzeigt, erweist sich die Abkehr vom Körper der Signifikanz und die Hinwendung zu einem Körper sinnfreier Geste (Tanz, Rhythmus, Anmut, Kraft, kinetischer Reichtum) als die äußerste denkbare Aufladung des Körpers mit einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffenden Bedeutsamkeit.« (Lehmann 1999a: 164f.) Der Schauspielerkörper steht nicht mehr ›für etwas‹ ein, sondern ›für sich‹; er dient nicht mehr als bloßes Vehikel zum Transport einer Textbedeutung, sondern der ›eigentlich‹ sinnfreie Schauspielerkörper und seine theatralen Gesten werden in den Vordergrund gestellt und mit Bedeutung aufgeladen.

Im postdramatischen Theater wird somit der Körper verabsolutiert, Lehmann beschreibt Formen einer *autosuffizienten Körperlichkeit* und die Anwesenheit *devianter Körper* als Merkmale des postdramatischen Theaters. Dieses gehe »immer wieder über die Schmerzgrenze, um die Abspaltung des Körpers aus der Sprache zu revozieren und in das Reich des Geistes – Stimme und Sprache – die schmerz- und lustvolle Körperlichkeit wieder einzutragen«. (Lehmann 1999a: 163) Die Körper würden »zur Schlachtlinie, zum Kampfplatz, zur verstörenden Energie im neuen Theater«, und insbesondere die »Begegnung mit ihrer Physis selbst« (Lehmann 1999b: 18) könne von den BetrachterInnen als ›Schock‹ erfahren werden.

Die Funktion der SchauspielerInnen verschiebt sich: Sie thematisieren Subjektivität nicht mehr, indem sie in die Rolle stringenter Figuren schlüpfen, »sondern weil sie durch die Aufführung in Ausnahmezustände versetzt wer-

den und sich diesen für die Zuschauer aussetzen.«[6] (Roselt 2004: 176) Dies kann zum Beispiel bedeuten, dass sie an der Masse des schnell zu sprechenden Textes scheitern und mehrfach auf die Dienste der Souffleuse zurückgreifen müssen oder dass ihre Stimme als Effekt der ›Schreiwettbewerbe‹ auf der Bühne versagt.

An anderer Stelle thematisiert Lehmann, dass dem postdramatischen Theater innerhalb des Theaterdiskurses eine innovative Funktion zukommt, da die Theater noch nicht adäquat auf die neueren Ergebnisse geisteswissenschaftlicher Forschungen reagiert hätten. Zwar sei die postmoderne »Inhomogenität und Gespaltenheit des Subjekts« in der Philosophie heute ein »Gemeinplatz« geworden, diese Erkenntnis stoße aber in den Theatern noch immer auf Widerstände, »weil man dort oft genug unverdrossen an längst demontierten Vorstellungen von Ich, Handlung, tragischem Konflikt usw. festzuhalten wünscht.« (Lehmann 2004: 31)

Als einen jüngeren Theatermacher, dessen Arbeiten mit dem postdramatischen Paradigma verwandt seien, nennt er René Pollesch, der seit 2001 die Spielstätte Prater der Volksbühne Berlin am Rosa-Luxemburg-Platz leitet.[7] Polleschs Stück *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr*, das im Mai 2000 seine Premiere erlebte und Teil einer *Heidi Hoh*-Trilogie ist, wird sich diese Untersuchung im Folgenden exemplarisch zuwenden.

Körpercomputer und Restsubjekte in René Polleschs *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (2000)

Ähnlich wie Lehmann in seiner Bestimmung des politischen Theaters als einer ›Unterbrechung des Politischen‹, unterscheidet René Pollesch scharf zwischen dem politischen und dem theatralen Diskurs. Auf die Frage, ob er die Zuschreibung der Feuilletons, er gelte als *der* Globalisierungs- und Gesellschaftskritiker, zutreffend finde, verweist er auf politisch engagierte Gruppen, die auf diese Weise zu bezeichnen wären, während »ich lediglich herauszufinden versuche, wie man auf dem Theater darüber sprechen kann.« (Pollesch 2003b: 341) Tatsächlich lässt sich sein Stück *Heidi Hoh arbeitet hier nicht*

6 Zu ganz ähnlichen Ergebnissen kommt Anna Opel, die unter dem Titel *Sprachkörper* Stücke von Werner Fritsch, Rainald Goetz und Sarah Kane untersucht: »Die Figur ist im engen Sinne nicht mehr ein Charakter, der sich einer Rhetorik bedient und der vieldeutig schweigen kann, weil er in ein tragendes szenisches Setting eingebunden ist, sondern er ist ein Sprachträger, der aus dem Duktus der Sprache und ihrem Rhythmus besteht.« (Opel 2002: 180)

7 Vgl. Lehmann 1999a: 25. Inzwischen ist Pollesch bereits mit einigen Auszeichnungen dekoriert worden, u.a. gewann er 2001 und 2006 den Mülheimer Dramatikerpreis (2006 auch den dortigen Publikumspreis), 2002 wurde er von der Fachzeitung *Theater heute* als Dramatiker des Jahres ausgezeichnet.

mehr als eine Auseinandersetzung mit den veränderten Arbeitsbedingungen unter dem globalisierten Kapitalismus verstehen.

Im Zentrum des Stücks stehen drei Figuren, die als »Subjekte der Globalisierung« (H 31)[8] angekündigt werden. Die Namen der Figuren sind ähnlich beliebig wie die Identitäten globalisierter Subjekte, sie heißen Heidi Hoh, Gong Scheinpfluganova und Bambi Sickafossa. Nur Heidi Hoh werden Bruchstücke einer Biografie zugeschrieben, sie wechselt jedoch im Laufe des Stückes sprunghaft ihre Berufe, Bambi Sickafossa thematisiert unvermittelt, dass sie übrigens Mutter sei, diese Zuschreibungen bleiben relativ beliebig. Auffällig ist, dass in der Textversion des Stückes vor den jeweiligen Dialogzeilen die Namen der Schauspielerinnen, nicht jene der Figuren verzeichnet sind.[9]

Ganz im Sinne von Deleuze und Sennett proklamiert Pollesch die Abschaffung des autonomen Subjekts unter den herrschenden Arbeitsverhältnissen. (Vgl. Pollesch 2003b: 342) Die drei Schauspielerinnen seines Stückes tauschen folglich Partikel ökonomischer, (bio)politischer, medialer und alltäglich-restringierter Diskurse miteinander aus und führen auf diese Weise »unsere Weltsicht als eine immer schon vorproduzierte, dem Subjekt vorgängige Diskursschleife vor, aus der kein Entrinnen möglich ist« (Bloch 2004: 65): Autonomie ist nur kontrolliert zu haben und selber ein machtproduziertes Konstrukt.[10] Pollesch will sich gerade von der psychologischen Figurenführung des bürgerlichen Theaters, die auf der Idee des autonomen Subjekts beruht, absetzen: »Die Wirkungslosigkeit der Angriffe auf das konventionelle Theater bringt einen um den Verstand. […] Tatsächlich hat sich die Psychologie im Theater durchgesetzt. Und das ist echt tödlich. […] Jeder versucht, seine Konflikte mit Psychologie zu erklären und in den Griff zu bekommen.« (Pollesch, zit. n. Raddatz 2007: 206)

Anders bei Pollesch, in dessen Texten keine Psychologie mehr helfen kann. In *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* reflektieren die Schauspielerinnen ›Rolli‹, ›Anja‹ und ›Susanne‹ über zahlreiche Probleme der Globalisie-

8 Das Stück *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (Pollesch 2003a) wird im Folgenden mit der Sigle H abgekürzt.

9 Dabei handelt es sich um ›Rolli‹, ›Anja‹ und ›Susanne‹, die für Elisabeth Rolli, Anja Schweitzer und Susanne Abelein stehen. Pollesch fungiert im Regelfall bei seinen Stücken auch als Regisseur und gibt sie nicht zum Nachspielen frei, weshalb diese textliche Fixierung auf einen Schauspielerinnen-Namen tatsächlich beständig bleiben kann.

10 Jens Roselt bezeichnet diese Form mehrdeutiger Rede als ›zentrifugal‹, weil sie eine Selbstvergewisserung oder einen Dialogversuch mit den anderen Schauspielerinnen oder dem Publikum bedeuten kann, sowie das extreme Spiel der Schauspielerinnen, das sich gegen jede psychologische Figurenkonstruktion verweigert und »eine Art Umstülpung der Innerlichkeit« bedeute. (Roselt 2004: 173)

rung und der flexibilisierten kapitalistischen Arbeitsverhältnisse, wie Formen von emotionaler und sexueller Ausbeutung (H 55, 74, 93), die freundliche Übernahme von Unternehmensleitsätzen zur Produktion einer ›produktiven Subjektivität‹ (H 46) oder die ständig wechselnden und teilweise abseitigen Jobs, die Heidi Hoh ausführen muss, als Teleheimarbeiterin, Mietwagenhostess im Toyota-Showroom, Mikrophonständer, Vinylplatte, Müllwagenfahrer und Prostituierte. (H 35, 47, 55, 71, 78, 83)

Bezogen auf die Körperlichkeit werden biopolitische Diskurse und die Cyborg-Theoreme Haraways aufgerufen. Gegen die Präsenz der »Klon-Konzerne« und die Forschungen zur gentechnischen Entschlüsselung der Menschen wünscht sich ›Rolli‹ ihre ›Ent-Humanisierung‹, denn sie will zur Puppe werden, in einem Kaufhaus sitzen und ihre Plastiklider auf- und zuklappen. (H 56) In ihren widersprüchlichen Ausführungen kann sie sich jedoch auch vorstellen, sich gentechnisch entschlüsseln zu lassen – »vielleicht hilft das!« –, um in dem Widerspruch zu enden: »Ich möchte eine gentechnisch entschlüsselte Puppe sein, sonst halte ich das alles nicht aus.« (H 57)

An einer anderen Stelle berichtet ›Rolli‹ von ihren Erfahrungen als Mietwagenhostess, die im Toyota-Showroom auf die zu vermietenden Autos zeigen muss (wobei dieses ›Zeigen‹ auch schon mal ein Schlag mit dem Baseballschläger sein kann; H 49) und dabei einen ›Körpercomputer‹ um die Taille trägt, der mit ihr verschmilzt und sie zu einem Cyborg macht: »Da sind Dinge, die denken, und […] durch meine Haut leuchten, und ich bin irgendwie das. […] Ich bin Disco! Da sind all diese Autos, und ich steh da mit einem Körpercomputer, und ich WEISS NICHT, WAS ICH JETZT MACHEN SOLL«. (H 41) Während Haraway den Cyborgs eine politisch-dekonstruktive Funktion zuschreibt, indem sie binäre Denkmodelle schwächen und aufzulösen helfen, zeigt ›Rolli‹, dass die Etablierung von Cyborgs unter dem globalisierten Kapitalismus nur ein Schritt in neue Formen der Unterdrückung darstellt: »Ich werde von einem Wirklichkeitsraum gefickt, und das ist die verdammte DEUTSCHE BANK!« (H 84) Zwar äußern die Schauspielerinnen unter dem Arbeitsdruck neoliberaler Verhältnisse Vernichtungsfantasien, diese fallen jedoch nur auf sie selbst zurück: »LASS UNS KAUFHÄUSER ABSCHIESSEN!«, sagt Susanne, und Anja richtet diese Aggression gegen ihren eigenen Körper: »ICH WILL MEIN LEBEN ABKNALLEN!« (H 68) Jeder Versuch der Befreiung aus den herrschenden Verhältnissen und Diskursen kann auf der Textebene nur zur Selbstzerstörung und Auflösung der Figuren führen.

Bemerkenswert ist jedoch, dass die Schauspielerinnenkörper auf der Bühne einen Gegendiskurs installieren. Sprechen sie die Texte von ›Heidi‹, ›Gong‹ und ›Bambi‹, so machen sie dies als ›Rolli‹, ›Anja‹ und ›Susanne‹, als drei ›reale‹ Subjekte der Globalisierung bei ihrer Berufsausübung, die – ganz wie ›Heidi‹, ›Gong‹ und ›Bambi‹ unter den Diskursen – von ihren Aufgaben

dauerhaft überfordert werden, müssen sie doch eine große Textmenge in einer hohen Geschwindigkeit reproduzieren, was nur scheitern und die Fehlbarkeit des menschlichen Körpers vorführen kann. Teilweise treten die Schauspielerinnen in Polleschs Stücken »in einen Dialog mit Souffleuren ein, die oft ganze Dialogstellen alleine sprechen, während die erschöpften Darsteller zuhören und auf den geeigneten Moment warten, wieder in den Theoriegroove zu kommen.« (Diederichsen 2002: 59) In einer anderen Inszenierung verfallen bei Texthängern die »Schauspielerinnen in infernalisches Kreischen«, was der Souffleuse ihr Eingreifen signalisiert und wodurch gerade der »Ausfall ihrer Protagonisten, der auch als stimmliche Überforderung, mithin einsetzende Heiserkeit, erfahrbar gemacht werden kann« (Roselt 2004: 174), ausgestellt wird.

Doch die Präsenz des Körperlichen auf der Bühne – wider seine Unterwerfung auf der textlichen Ebene – wird auch durch eine andere radikale Geste deutlich: Alle im Text in Kapitalen gesetzten Passagen werden von den Schauspielerinnen geschrieen. Dabei handelt es sich bevorzugt um gegenseitige Beschimpfungen wie »FICKSAU!« (H 99), Sätze der Verzweiflung wie »ICH WILL DIESES LEBEN NICHT MEHR FÜHREN!!« (H 58) oder »WIR SIND SO VERZWEIFELT!« (H 99) oder ein leeres »AAAAHHHH!« (H 33). Während Frauke Meyer-Gosau diese ›Schreiwettbewerbe‹ als existenzialistische Rufe nach einem »lebendigen Gegenüber« (Meyer-Gosau 2003: 23) und somit als Sehnsucht nach Überwindung der postmodernen Zersplitterung versteht, hat Natalie Bloch einleuchtend gezeigt, dass in *Heidi Hoh arbeitet nicht mehr* der Schauspielerkörper letztlich nicht stilisiert oder absolutiert wird, wie Lehmann es in seiner Beschreibung des postdramatischen Theaters darstellt. Das Aufschreien führt vielmehr »die Rückkopplung der Diskurse an den Körper und dessen Kapazitäten« vor und lässt diesen »in seiner Fehlbarkeit individuell hervortreten«. (Bloch 2004: 68) Für diesen widerständigen Körper, der gerade an die Grenzen seiner Leistungsfertigkeit und stimmlichen Belastung geführt wird und im Scheitern an diesen Begrenzungen als zwar verstümmeltes, aber eben noch vorhandenes Subjekt hervortritt, wählt Bloch den Begriff des ›Restsubjekts‹.[11]

11 In einem jüngeren Text schreibt Bloch: »Der renitente Rest, der hier schreit, was er nicht möchte […], und sich in sinnlosen Aktionen ausagiert, deutet auf ein Restsubjekt, das vehement versucht, sich in den komplexen diskursiven Vorgängigkeiten zu orientieren. Obwohl an Körpercomputer angeschlossen, durch Diskurse und Sprechweisen gebeutelt, geht das Subjekt nicht in diesen Verhältnissen unter, denn es kann immerhin noch im Versuch des Anschlusses und der Übersetzung der gegenkulturellen Theorien auf die eigene Lage die Lautstärke aufdrehen und lauthals protestieren (was im Theaterraum oft sehr komisch wird).« (Bloch 2007: 111)

›Stöpsel dich nicht allzu tief ein in das Netz, das du ablehnst‹ – ein Fazit

Die Gesellschaft ist Theater, der Körper eine Inszenierung und Identität eine Performanz – diese postmodernen Beschreibungen markieren eine Epoche, in der Wahrheit nur als sprachliches Konstrukt und Realität als Zeichenstruktur vermittelbar ist. Im spezifischen Diskurs des Theaters, der seine staatstragende Funktion schon lange verloren hat, werden diese Entwicklungen innerhalb eines Aufführungsereignisses mit Schauspielerkörpern reflektiert.

Seit den 1980er Jahren lässt sich der Trend beschreiben, dass Inszenierungen nicht mehr dazu dienen, Theatertexte und ihre Bedeutung mit theatralen Mitteln auf der Bühne umzusetzen, sondern die – sich teilweise selbstreflexiv gegen die tradierten Dramenkategorien stellenden – Texte und die theatralen Mittel gleichberechtigt zu behandeln. Im ›postdramatischen Theater‹ wird die semiotische Differenz zwischen Körper und Sprache aufgehoben, die Schauspielerkörper setzen sich Ausnahmezuständen aus, führen sich selbst als autosuffizient oder deviant vor und thematisieren auf diese Weise die Inhomogenität und Gespaltenheit des von der Aufklärung als Einheit postulierten Subjekts.

Am Beispiel des Theaterstücks *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* von René Pollesch konnte gezeigt werden, wie in der Gegenwartsdramatik der globalisierte Kapitalismus, die veränderten Arbeitsverhältnisse und die modifizierten Körperzurichtungen thematisiert werden. Auf der Textebene werden die drei Figuren als Teil der deleuzianischen Kontrollgesellschaft vorgeführt, unter deren Diskursen ihre flexiblen Körper fragmentarisiert, zugerichtet und ausgebeutet werden. Jede Behauptung von Subjektivität, Innerlichkeit und Emotionalität wird ausbeutbar gemacht, das immer wieder geäußerte widerständige Begehren richtet sich letztlich ziellos gegen die Phänomene der Außenwelt und zugleich gegen die eigenen Körper. Aus dem Universum der neoliberalen Diskurse gibt es kein Entkommen, die Geschlechtskörper werden performativ konstruiert, jedoch nicht resignifiziert. Auch die Destabilisierung der hegemonialen binären Kategorien durch Cyborgs, wie sie von Haraway beschrieben wurde, kann nicht verhindern, dass den Körper(computer)n ständig Gewalt angetan wird, gegen die sie sich nicht wehren können.

Verhandelt der Theatertext somit aktuelle theoretische Beschreibungen von Körperlichkeit – in illustrierender wie auch in kritisierender Weise –, so führt er auch die diskursive Produktion und Zurichtung der Körper, die immer schon von Macht durchdrungen sind, vor. Es lässt sich jedoch bei Pollesch von einer »Trennung von Körper und Rede« (Schößler 2004: 21), einem entscheidenden Merkmal postdramatischer Inszenierungspraxis, sprechen, denn im Gegensatz zu ihrem Text führen die Schauspielerinnenkörper in der Inszenierung einen verstümmelten, jedoch unkorrumpierten ›Restkörper‹ vor. Dieser bricht während der Erfüllung seiner beruflichen Pflichten durch die textliche und performative Überbelastung unkontrolliert und spontan zusammen – verschwindet jedoch nicht und führt somit den unhintergehbaren ›Rest‹ vor, der unter allen diskursiven Rechenspielen mit dem Humankapital bestehen bleibt. Der scheiternde Schauspielerinnenkörper auf der Bühne stellt sich gleichsam den verschwindenden Dialogversuchen in den Weg. Auch wenn Widerstand nicht mehr möglich ist, ein körperlicher Rest bleibt übrig und in ihm ein letztes Begehren.

Enthusiastisch verlieh der Aufklärer Immanuel Kant noch 1784 seiner Hoffnung Ausdruck, dass »die Menschengattung in weiter Ferne […] sich endlich doch zu dem Zustande empor arbeitet, in welchem alle Keime, die die Natur in sie legte, völlig können entwickelt und ihre Bestimmung hier auf Erden kann erfüllet werden.« (Kant 1993: 49) ›Menschengattung‹? ›Natur‹? ›Keime‹? ›Bestimmung‹? Zweihundert Jahre später zielen die Anweisungen in den Körperproduktionsanstalten hier auf Erden in eine andere Richtung: While getting lashes or electrifications you must not cry at all.

Auf der Körperproduktionsanstalt ›Theaterbühne‹, die nach anderen Regeln funktioniert, schreit die Schauspielerin ›Susanne‹ unterdessen: »HÖR AUF, FICKSAU!« (H 100) Und man weiß nicht, ob sie ›Anja‹ meint oder ›Rolli‹ oder sich oder uns oder vielleicht doch das Leben im Allgemeinen. Habe Mut, dich deiner eigenen Stimmbänder zu bedienen. Die Gegenwart: eine Schwundstufe der Aufklärung. AAAAHHHH!

Literatur

Benthin, Claudia/Gadebusch, Mariacarla (2003): »Körper und Buch«. In: Ulrike Zeuch (Hg.), Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Wiesbaden: Harassowitz, S. 85-130.

Bessing, Joachim (Hg.) (1999): Tristesse royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre, Berlin: Ullstein.

Bloch, Natalie (2004): »Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns«. Deutschunterricht 56 H. 2, S. 57-70.

Bloch, Natalie (2007): »›ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!‹ Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch«. In: Thomas Ernst/Patricia Gozalbez Cantó/Sebastian Richter/Nadja Sennewald/Julia Tieke (Hg.), SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart, Bielefeld: Transcript.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1993): »Postskriptum über die Kontrollgesellschaft«. In: Ders., Unterhandlungen 1972-1990, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 254-261.

Diederichsen, Diedrich (2002): »Denn sie wissen, was sie tun. Das kulturtheoretische Theater René Polleschs«. Theater heute 43 H. 3, S. 56-63.

Fischer-Lichte, Erika (1999): »Transformationen. Zur Einleitung«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Transformationen. Theater der neunziger Jahre, Berlin: Theater der Zeit, S. 7-12.

Fischer-Lichte, Erika (2005): »Diskurse des Theatralen«. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), Diskurse des Theatralen, Tübingen, Basel: Francke, S. 11-32.

Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Haraway, Donna (1995): »Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«. In: Dies., Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/M. u.a.: Campus, S. 33-72.

Jaumann, Peter (1994): Körpertexte – Textkörper. Materialismus, Poetik und Literatur in der Aufklärung, München: Iudicum.

Kant, Immanuel (1993): »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht«. In: Ders., Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik I. Werkausgabe Band XI. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 33-50.

Landfester, Ulrike (2003): »Beschriebene Haut: Eine kleine Kulturgeschichte der Tätowierung«. In: Ulrike Zeuch (Hg.), Verborgen im Buch, verborgen im Körper. Haut zwischen 1500 und 1800, Wiesbaden: Harassowitz, S. 175-184.

Lehmann, Hans-Thies (1999a): Postdramatisches Theater. Essay, Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.

Lehmann, Hans-Thies (1999b): »Die Gegenwart des Theaters«. In: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler (Hg.), Transformationen. Theater der neunziger Jahre, Berlin: Theater der Zeit, S. 13-26.

Lehmann, Hans-Thies (2002): »Wie politisch ist postdramatisches Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann«. In: Ders., Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten, Berlin: Theater der Zeit, S. 11-21.

Lehmann, Hans-Thies (2004): »Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, München: edition text + kritik, S. 26-33.

Meyer, Thomas/Kampmann, Martina (1998): Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst, Berlin: Aufbau.

Meyer-Gosau, Frauke (2003): »Ändere dich, Situation!« In: René Pollesch, World Wide Web-Slums, Reinbek: Rowohlt, S. 9-26.

Münkler, Herfried (2001): »Die Theatralisierung der Politik«. In: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 144-163.

Opel, Anna (2002): Sprachkörper. Zur Relation von Sprache und Körper in der zeitgenössischen Dramatik – Werner Fritsch, Rainald Goetz, Sarah Kane, Bielefeld: Aisthesis.

Pollesch, René (2003a): »Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr«. In: Ders., World Wide Web-Slums, Reinbek: Rowohlt, S. 29-100 [zitiert mit der Sigle »H«].

Pollesch, René (2003b): »Ich bin Heidi Hoh. René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger«. In: Ders., World Wide Web-Slums, Reinbek: Rowohlt, S. 341-348.

Poschmann, Gerda (1997): Der nicht mehr dramatische Text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse, Tübingen: Niemeyer.

Raddatz, Frank-M. (2007): »Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags«. In: Ders., Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert, Berlin: Henschel, S. 195-213.

Roselt, Jens (2004): »In Ausnahmezuständen. Schauspieler im postdramatischen Theater«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband, München: edition text + kritik, S. 166-176.

Schlingensief, Christoph/Hegemann, Carl (1998): Chance 2000. Wähle dich selbst, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Schößler, Franziska (2004): Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre, Tübingen: Narr.

Schumacher, Eckhard (2002): »Performativität und Performance«. In: Uwe Wirth (Hg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 383-402.

Warstat, Matthias (2005): »Theatralität der Macht – Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert«. In: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), Diskurse des Theatralen, Tübingen, Basel: Francke, S. 171-190.

Empire, Terror und bedrohte Leiblichkeit in Conan Doyles frühen Sherlock Holmes-Erzählungen *A Study in Scarlet* (1887) und *The Sign of the Four* (1889)

ANSGAR WARNER

Der Traum vom kollektiven Körper

Die wohl berühmteste Verkörperung der Macht stammt aus dem 17. Jahrhundert: es ist der Leviathan des Thomas Hobbes. Auf dem eindrucksvollen Titelkupfer der gleichnamigen Staatstheorie[1] wächst aus dem Meer ein Riese empor. Der allmächtige Weltherrscher erhebt sich über die Häuser einer Stadt, in den Händen hält er Zepter und Schwert. Über seinem Haupt schwebt ein Spruchband mit einem Motto aus dem Buch Hiob: »Es gibt keine Macht auf Erden, die mit ihm verglichen werden kann« (»Non est potestas super terram quae comparetur ei«). Auch wenn es sich bei Hobbes' Leviathan um eine Idealvorstellung staatlicher Allmacht handelt, fällt doch eins ins Auge: Der Riese hat ein menschliches Antlitz und einen menschlichen Körper, die Größe allein macht ihn zu jenem Ungeheuer, dessen langer Schatten bis in die Gegenwart reicht. Der Riese in menschlicher Gestalt zeigt, wie eng das abstrakte Prinzip der Macht doch an dem Menschen gebunden bleibt. Macht wirkt nicht nur zwischen Körpern, sie muss verkörpert werden, um wirken zu können, und die Körperlichkeit bestimmt zugleich ihre Möglichkeiten und Grenzen.

Wenn der Schatten des Leviathan bis in unsere Zeit reicht, welche Macht kann heute mit ihm verglichen werden? Kurz nach dem 11. September 2001

1 Die Aspekte des vollständigen zeitgenössischen Titels (*Leviathan or the Matter, Forme and Power of A Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*) werden durch die allegorischen Abbildungen auf dem Titelbild veranschaulicht, im Zentrum steht allerdings tatsächlich das »Ungeheuer« Leviathan.