

»Performe Emotionalität!«

Emotion und/als (geschlechtsspezifische) Arbeit in *Inscourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* (2001) und *SEX nach Mae West* (2002) von René Pollesch

Auch wenn Bertolt Brechts Spruchbänder über der Bühne flattern, die dazu auffordern, nicht »so romantisch zu glotzen«,¹ scheint eine Subtraktion von Gefühlen aus dem Theater fast undenkbar, wenn man an die Theatersäfte Blut, Schweiß und Tränen erinnert, die sich im Laufe der Jahrhunderte Sturzbächen gleich über den Brettern dieser Welt ergossen haben. Tatsächlich war das Theater in produktions- und rezeptionsästhetischer Hinsicht immer schon Schauplatz großer Emotionen (vgl. Vogel 2002). Wortgebrauch und Semantik von Emotion oder Gefühl waren und sind jedoch (nicht nur aus theaterwissenschaftlicher Perspektive) hochgradig instabil, wodurch sich terminologische Unschärfen ergeben. Zum Begriff des Gefühls, der mit seinem ersten Aufkommen Ende des 17. Jahrhunderts eine vergleichsweise junge Geschichte aufweist (vgl. Kolesch 2005: 119), gesellen sich Termini wie Pathos, Affekt, »Emotion, (innere oder äußere) Empfindung, Leidenschaft, Stimmung, Sensibilität oder auch Sinn« (Kolesch 2005: 119), die gelegentlich aus dem alltäglichen Sprachgebrauch stammen und mal mehr, mal weniger intensiv theoretisiert worden sind. Im Laufe der Zeit unterlagen die Begrifflichkeiten bisweilen erheblichen Akzentuierungen, Erweiterungen und Transformationen, welchen epochenspezifische Ästhetiken in Antike, Barock oder Aufklärung zugrunde liegen: So sprach man in der Antike etwa insbesondere von Pathos, und die Affektenlehre der klassischen Rhetorik besorgte ein weites Klassifizierungsspektrum von Affekten, das bis ins 18. Jahrhundert auch schauspieltheoretisch wirksam blieb. Obgleich Affekte während der Antike meist negativ konnotiert waren, wie auch Aristoteles' ästhetisches Programm

1 Bei der Uraufführung von *Trommeln in der Nacht* im Jahr 1922 in den Münchner

Kammerspielen (Regie: Otto Falckenberg) hing ein Transparent mit diesem Imperativ über der Bühne.

der Katharsis als Prozess der Reinigung von *eleos* und *phobos* verdeutlicht, so erfuhren Emotionen zur Zeit der Aufklärung insgesamt eine Valorisierung, wobei das emotionale Befinden von seinem bis dahin überindividuellen Charakter abgelöst und an das individuelle Subjekt angebunden und damit pluralisiert wurde (vgl. Kolesch 2005: 122). Diderot verfasste schließlich mit seinem 1830 erschienenen Text *Paradox über den Schauspieler* eine Schauspieltheorie, welche die theatrale Produktion und Rezeption von Emotionen in Relation setzt und an die Konzeption der Vierten Wand koppelt, um die Wirkungskraft emotionaler Darstellung zu verstärken, indem – wie der Titel von Diderots Text bereits andeutet – paradoxerweise die Verbindung zwischen Schauspieler und Zuschauer unterbrochen wird. Die auf diese Weise etablierte fiktionale Illusion generiere für den Zuschauer Übertragungs- und damit Identifikationsmöglichkeiten mit den dargestellten Emotionen und potenziere die emotionale Rezeption (vgl. Kolesch 2005: 122).

Im Kontext einer gegenwärtigen Debatte um die Frage nach Emotionen auf der Bühne (vgl. etwa Schrödl 2009 oder Kolesch 2007) ist vor allem jedoch der ästhetische Wandel im Zuge des Postdramatischen Theaters signifikant: Die diskussionsprägenden Studien von Hans-Thies Lehmann ([1999] ⁴2008) und Erika Fischer-Lichte (2004) detektieren eine ästhetische Umgestaltung des Theaters, die sich seit der Neo-Avantgarde in den 1960er Jahren bemerkbar macht und welche den Modus der Repräsentation durch jenen der Präsentation substituiert. Mit dieser ästhetischen Programmatik geht eine Enthierarchisierung der Theaterzeichen bei gleichzeitiger Betonung des materiellen und performativen Charakters selbiger einher (vgl. etwa Pavis 2010). In postdramatischen Theateraufführungen können Emotionen demgemäß als Material oder Produkt ästhetischer Arbeit interpretiert werden – zum Beispiel auch, wenn Theateraufführungen Emotionen im Kontext affektiver Einflussnahme auf das Publikum thematisieren. Daneben könnte aus dem Blickwinkel einer kulturwissenschaftlich orientierten Theaterwissenschaft, die sich auch für andere performative Kulturpraktiken interessiert und durch

ethnologische Ritualforschung inspiriert ist, der Energie-Begriff² Anwendung finden, um komplexe und reziproke emotionale Prozesse zu konkretisieren (?).

Als ein Exempel zeitgenössischer Auseinandersetzung mit Emotionen auf der Bühne kann der Autor-Regisseur René Pollesch herangezogen werden, der ausgesprochen energetische Theaterproduktionen realisiert (hat), wie nicht nur der Schrei (überwiegend) in seinen frühen Inszenierungen, die rhythmisch-melodische Ausrichtung schnell geäußerter Textfluten oder etwa das komische Potential und der Unterhaltungscharakter der Stücke verdeutlichen. Pollesch erinnert bei seiner praktischen Annäherung an das Thema der Emotionen an Bertolt Brechts Episches Theater sowie dessen Diktum der Rücknahme gefühlsmäßiger Darstellung zum Zweck der Tilgung illusionistischer Verklärung. Mit diesem Vorgehen versucht Pollesch auch, einer universalistischen »Repräsentationsfalle« zu entkommen, in der er eines seiner großen Feindbilder, das Hollywood-Kino, sieht. Die dort präsentierten Liebesgeschichten oder »Schnulzen« werden bei Pollesch auf deren geschlechtsspezifische Verabredungen hin geprüft, da sie meist Heterosexualität normalisieren, Sexismen oder auch rassistische Konnotationen (re)produzieren (vgl. Schöbler 2012: 146-147). Bei Pollesch lässt sich dagegen beobachten, wie diese Heteronormativität als eigentliches soziales Problem (auch im Rahmen theatraler Darstellungsweisen) exponiert und diskursiv verhandelt wird.

Polleschs Theaterprojekte zeichnen sich dadurch aus, dass sie den Produktionsprozess und die Bedingungen von Theaterarbeit, wozu auch seine eigene Machtposition als Autor und Regisseur zu zählen wäre, reflexiv hinterfragen, nachzeichnen und thematisch integrieren. Bei der Herstellung seiner Theatertexte konsultiert er häufig eigene Erfahrungen, die seines Schauspielpersonals oder

2 Der Begriff Energie erfährt primär (?) Anwendung im Sinne von *social energy*, wie ihn Stephen Greenblatt geprägt hat (vgl. Schrödl 2005: 88).

auch theoretisches Material aus unterschiedlichen Disziplinen (vgl. Pewny 2013: 4-7). So dienen Texte von Autor/inn/en wie Giorgio Agamben, Judith Butler, Donna Haraway oder Michel Foucault (et al.) als Materialsammlungen und nehmen den Stellenwert von Sehhilfen ein, die Bearbeitungen des eigenen, persönlichen Alltags gewährleisten (vgl. Pollesch/Raddatz 2007: 195-200). Dieser Einschluss biografischer Anteile unter gleichzeitiger Zuhilfenahme profanierter Theorie ist Kernelement der künstlerischen Arbeit Polleschs und koppelt die Inhalte seiner diskursiven Stücke oftmals über das Theater hinaus an die soziale Realität. Es sind insbesondere die zwei Stücke *Inscourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* (UA 2001) und *SEX nach Mae West* (UA 2002), in denen sich Pollesch auf kritische Weise mit Emotionen beschäftigt. Pollesch befasst sich in diesen beiden Theaterstücken mit prekären Arbeitsbedingungen im Dienstleistungssektor, die gewisse Berührungspunkte zur Arbeitsorganisation von Künstler/inne/n im Postfordismus aufweisen und sich folglich mit seiner eigenen Biografie und den Leben seiner Schauspieler/innen überschneiden (vgl. dazu auch Gielen/De Bruyne 2010). Im Folgenden werden *Inscourcing des Zuhause* und *SEX* im Kontext der Verklammerung von Emotion und (postfordistischer) Arbeit gelesen, welche Pollesch mittels intertextueller Bezugnahme etabliert. Die Fragen, die im weiteren Verlauf von Belang sind, lauten: Wie gestaltet sich die referentielle Textarbeit Polleschs, mit der er nicht zuletzt auch anschaulich zu demonstrieren versucht, wie emotionale Arbeit an Sexualität gekoppelt ist? Welche Rolle spielt der Schrei im Kontext von (bühnenrelevanter) Gefühlsarbeit? Formiert sich im Geschrei der Schauspielerinnen ein Widerstandsgebaren oder ist der Schrei eher Teil einer emotionalen Ausbeutung?

Für seine beiden Inszenierungen *Inscourcing des Zuhause* und *SEX* bediente sich Pollesch an arbeitssoziologischem und feministischem Ausgangsmaterial. *Inscourcing des Zuhause* geht auf den gleichnamigen Artikel von Brigitta Kuster und Renate Lorenz aus der Zeitschrift *WIDERSPRÜCHE* zurück, der im Themenheft »Fragmente städtischen Alltags« im Jahr 2000 erschienen ist. Dort analysieren die beiden Autorinnen die Planung so genannter »Boardinghäuser«, einer »neue[n]

Wohnform zwischen Hotel und Apartment« (Kuster/Lorenz 2000: 13). Die Idee, solche Wohnmodelle – die ursprünglich aus dem amerikanischen Industriezeitalter stammen (vgl. Kuster/Lorenz 2000: 15) – in der heutigen Stadtplanung zu etablieren, wird von den Autorinnen als neoliberalistische Manifestation entlarvt. Was Pollesch am Phänomen des Boardinghauses neben den impliziten Subjekt-Anforderungen des Neoliberalismus nach Selbstverwirklichung, Flexibilität, Mobilität oder der zunehmenden Vernetzung von Arbeitskräften in zeitlich limitierten Projektstätigkeiten insbesondere interessiert, ist der Ort an sich, an dem also wohnen/leben und arbeiten koinzidieren. Pollesch spricht das Boardinghaus als Geschäftskonzept an und macht somit transparent, wie das Zuhause als Domäne von Subjektivität, Intimität und »echter« Emotionalität ökonomisch infiltriert und als Produkt vermarktet wird. Im Theatertext, der von Nina Kronjäger, Christine Groß und Claudia Splitt gesprochen wird, heißt es etwa an einer Stelle (Pollesch 2002a: 45):

C: Dieses Hotel bietet Zuhause als Produkt an.

T: Dann ist das hier eine Fabrik.

N: Für Gefühle und sowas. Und Interaktion und sowas. Dann ist das hier eine Fabrik für Kommunikation...

C: ...zwischen den Gästen und den Mitarbeiterinnen des Reinigungsservice in diesem Hotel, in dem Zuhause produziert werden soll.³

3 Dieser Auszug ließe sich auch auf parodistische Weise interpretieren, wenn das Boardinghaus im Theater bzw. auf der Bühne verortet und die »Mitarbeiterinnen des Reinigungsservice« auf das reinigende Paradigma der Katharsis bezogen werden. Tim Schuster macht in seiner luziden Studie *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes* darauf aufmerksam, dass die häufige Verwendung von Demonstrativpronomina in Polleschs Theatertexten zusammen mit dem gestischen Verweisen der Schauspieler/innen auf der Bühne

Mit der Konzeption der Boardinghäuser geht die Propagierung eines bestimmten Lifestyles einher, der den Stellenwert der Arbeit im Leben zentralisiert, indem beispielsweise mit der prestigeträchtigen Identifikationsfigur des Managers als arriviertem Leistungsträger geworben wird. Die Unterteilung der Wohneinheiten in Junior, Manager und Executive verdeutlichen erstens die räumlich unmittelbare Nähe des vermeintlichen Zuhauses zum Arbeitsplatz, zweitens fördern sie aber auch die Attraktivität der angebotenen Identifikationsmodelle, denn die offerierten Suiten spiegeln – anders als im »echten« Zuhause – »die Bedürfnisse und Selbstkonstitution einer Person« (Kuster/Lorenz 2000: 24) nicht wider: Um etwa die Manager Suite zu beziehen, muss man nicht zwingend Manager sein, wenn man sich aber für dieses Apartment entscheidet, dann kann man sich zumindest so fühlen als ob. Darüber hinaus sollen Zimmer kein klassisches Hotelambiente vermitteln, aber dennoch soweit ausgestattet sein, dass der Gast keine Möbel mehr kaufen oder Bilder aufhängen muss. Im übrigen Apartment kann der Gast dann seine Persönlichkeit zum Ausdruck bringen, um sich wohl und zuhause zu fühlen – zumindest lautet so das Angebot (vgl. Kuster/Lorenz 2000: 18). Auffallend ist jedoch, dass das Dienstleistungsangebot der *boarding houses* schematisch entlang einer Geschlechtersegregation operiert: Reinigungs-, Zimmerservice und Rezeption sind meist mit weiblichem Personal besetzt (vgl. Kuster/Lorenz 2000: 19-21). So wird der traditionelle Binarismus geschlechtsspezifischer Arbeit stabilisiert, wonach etwa Frauen die häuslichen Tätigkeiten zugesprochen werden.

Insgesamt besteht bei der Planung dieser Boardinghäuser zudem eine gewisse Kongruenz zu der Entwicklung in Unternehmen, Ruhezeiten, Fitness-Räume, Kinderbetreuung oder ähnliches architektonisch einzugliedern. Die unternehmerischen Angebote zur Selbstentfaltung und Selbstverwirklichung entpuppen sich allerdings als Kalkül, da sie die Persönlichkeit ihrer Angestellten ‚anzapfen‘, um deren Kreativität oder Leistung zu steigern (vgl. Kuster/Lorenz 2000:

das diskursive Sprechen auf das Theater projizieren (vgl. etwa Schuster 2013: 139-143).

23) und deren Identifikation mit dem Unternehmen zu intensivieren. Die Schauspielerin Nina Kronjäger bilanziert diesen Sachverhalt wie folgt (Pollesch 2000a: 54):

N: Da war doch mal mehr als diese flüssigen Übergänge von Wohnen und Arbeiten und Sex und einem Unternehmen, oder weniger. ICH WEISS DAS NICHT MEHR SO GENAU! Aber in mir geht plötzlich alles ineinander über. IN DIESER SCHEISSE GEHT ALLES INEINANDER ÜBER! Und jetzt sucht diese Scheisse hier ein Zuhause. Die SCHEISSE HIER IN DER ALLES INEINANDER ÜBERGEHT! Und diese FABRIK HIER ist interessiert an einer Produktion von Zuhause, das Teil der Ökonomie ist! Aber die SCHEISSE HIER!, die sucht nach einem Zuhause. Nein! Scheisse. Die Scheisse hier sucht nach ÖKONOMIE!

Mit der Verhandlung des Ortes, an dem das Private und Öffentliche überlappen, bereitet Pollesch gewissermaßen auf das Stück *SEX* vor. In seiner kritischen Re-Lektüre des gleichnamigen Stücks der 1980 verstorbenen Broadway-Schauspielerin und Sex-Ikone fusioniert er das Begriffspaar Zuhause und Fabrik zu dem Ort des – wie es im Volksmund heißt – »ältesten Gewerbes der Welt«: des Bordells. Pollesch greift wiederholt Elemente aus dem West'schen Drama auf und lagert sie intertextuell in seinen Theatertext ein. Um sein Stück mit theoretischem Wissen anzureichern, schließt sich Pollesch bei *SEX* dem Appell *Reproduktionskonten fälschen!* (vgl.

Boudry/Kuster/Lorenz 2004: 35) an. Dabei handelt es sich um den Titel einer Edition, herausgegeben von Pauline Boudry, Brigitta Kuster und Renate Lorenz, in dem sich neben unterschiedlichen Untersuchungen zu den Themen Arbeit, Zuhause und der jeweils ortsabhängigen Bedeutung von Geschlecht bzw. der jeweiligen Bewertung geschlechtsspezifischer Arbeit auch ein Aufsatz der Soziologin Arlie Russell Hochschild sowie ein Auszug aus Polleschs Stück *Heidi Hoh* versammeln. Argumentativ vertreten die Analysen feministische Standpunkte, wie der Beitrag zur Kampagne »Lohn für Hausarbeit« aus den 1970er Jahren betont; daneben kann jedoch die

Problematisierung von normativer Heterosexualität, welche sich auch in dem Sammelband niederschlägt, als Anlehnung an die Queer Studies verstanden werden. In seinem Theatertext paraphrasiert Pollesch das theoretische Material in gewohnter Manier mal (hier fehlt etwas), mal zitiert er ganze Passagen wörtlich und lässt so die Wissenschaftlerinnen ebenso zu Wort kommen wie die Prostituierte Margy LaMont, die Protagonistin im Theaterstück von Mae West.

Polleschs Interesse am Stück der West richtet sich vornehmlich auf Margy und deren »Arbeit«. Aus dem Sammelband *Reproduktionskonten fälschen!* extrahiert er die Ideen, welche um die diskutierten Begriffe der »emotionalen Arbeit«⁴ und »sexuellen Arbeit«⁵ zirkulieren und verbindet Emotionen mit den Attributen »echt und bezahlt«. Das Verhältnis von Emotionen zu »echt und bezahlt« ist insofern relevant, weil es den selbstlegitimierenden kapitalistischen Diskurs, der »echte« Emotionen und Kapital als divergent auffasst, unterminiert und als kontradiktorisch ausweist. Sophie Rois liefert dazu ein Beispiel (Pollesch 2002b: 133):

S: Die Liebe hier zu Hause, die soll immer noch weitgehend ohne Bezahlung stattfinden, in

4 Arlie Russell Hochschild machte den Begriff in *Das gekaufte Herz* salonfähig, nachdem er bereits in der amerikanischen Frauenbewegung der 1970er Jahre aufgetaucht war und für Diskussionsstoff sorgte (vgl. Hochschild [1983] 2006).

5 Die Autorinnen Boudry, Kuster und Lorenz fassen den Begriff folgendermaßen: »Zum einen kennzeichnet [›sexuelle Arbeit‹] die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung, nach der Frausein immer noch bedeutet, daß *ihr* der größte Anteil der manuellen, kognitiven und emotionalen Tätigkeiten zufällt, die als Hausarbeit bekannt sind – aber ebenso die schlechtbezahltesten Erwerbsarbeitsplätze. Gleichzeitig spielt dieser Begriff aber auch darauf an, daß Arbeitsverhältnisse Fähigkeiten integrieren, die dem Bereich des Persönlichen, der Subjektivität zugeordnet sind.« (Boudry/Kuster/Lorenz ³2004: 9)

diesem Smarthouse, sagt jedenfalls Panasonic, dass man zu Hause für Gefühle nicht bezahlt. Dass man für die Liebe nicht bezahlt. Dieses Sicherheits- und Ordnungs-Haus lässt einfach keine Huren rein. Aber das sind keine besonders innovativen Geschäftskonzepte.

In der Logik des Kapitalismus erscheint das »ephemere Gut« des Gefühls wenig profitabel und als Produkt nicht handelbar. Dieser Logik steht jedoch der steigende Bedarf an Arbeitnehmer/innen mit »emotionaler Intelligenz« (vgl. Illouz 2007a: 98-103) entgegen, der sich gerade im tertiären Wirtschaftssektor zu einem neuen Kompetenzprofil formiert. Pollesch markiert und konkretisiert diesen Komplex, wobei sich seine Schauspielerinnen – im Fall von *SEX* sind es (neben) Sophie Rois, Inga Busch und Caroline Peters – anhand des Textmaterials an den prekären Ausbeutungsmechanismen von Subjektivität und Emotionalität durch ökonomische Prozesse abarbeiten, da sie gleichermaßen betroffen sind. Gleich zu Beginn des Stücks steigt Sophie Rois mit folgender Passage ein (Pollesch 2002b: 131):

S: Ich wollte heute eigentlich keinen Sex für Geld, aber dann kam dieser Kunde und der hat mir diese Sache mitgebracht und der wusste, dass ich da einfach nicht widerstehen kann, der wusste zuviel über mich, da war ich irgendwie unvorsichtig! Ich hab dem ZUVIEL VON MIR ERZÄHLT! Und ich wollte mich jetzt eigentlich nicht mehr verkaufen für Geld, aber der hatte diese Sache dabei, die ich mir immer so sehr gewünscht hatte! Irgendeine Feder von einem exotischen Vogel, da war ich immer ganz scharf drauf! UND DAS WUSSTE DER! [...] Meine Wünsche sind so exotisch, aber DER KANNT MEINE WÜNSCHE! SCHEISSE!

Mit der Feder, die hier zur Sprache kommt, zieht Pollesch einerseits eine Parallele zu Mae West, gleichzeitig aber – und in Verbindung mit der doppelten Lesart der Feder bei West – wird in Polleschs Text bereits angedeutet, wie polyvalent die Begriffe der emotionalen und sexuellen Arbeit

sind und wie Emotionen marktfähig gemacht werden können. Zum Vergleich heißt es bei Mae West (West 1997: 44):

GREGG: [...] Oh, I've got something for you, wait until you see this, wait until you see this.

MARGY: Well, come on and let's see it.

GREGG: You'll get it, you'll get it. I don't mind telling you I had an awful time saving it for you. Why all the women were fighting for it.

MARGY: It better be good.

GREGG: It's good alright. It's the best you could get, but you've got to be careful not to bend it.

(Produces the feather of a bird of paradise.)

Worum es sich bei diesem »it« schlussendlich handelt, offenbart einzig die Regieanweisung. Hier falten sich somit mehrere Bedeutungsebenen auf, die nicht zuletzt durch den gewählten Wortwitz generiert werden, denn schließlich soll Margy darauf Acht geben, »es« nicht zu verbiegen. Die Möglichkeit einer Verwechslung der Feder mit etwas »Anatomischem« deutet auf deren phallische Qualität hin. Daneben steht die exotische Feder symbolisch für Luxus oder Kaufrausch und wird demnach mit traditionsreichen, klischierten Weiblichkeitstropen assoziiert. Indem Sophie Rois den Wunsch nach der Feder eines Paradiesvogels äußert, entsteht eine Art diskursiver Effekt: Die Kombination aus der phallischen Dimension der Feder und dem ausdrücklichen Wunsch oder dem Begehren danach (Affirmation) legt die Konstellation der Prämissen für emotionale Leistungen frei, die sich aus stereotypen Geschlechterzuschreibungen, *gender*-codierter Arbeitsteilung und einer normativen Heterosexualität zusammensetzt: »Das, was [die Schauspielerinnen] für sich halten, ihr Inneres, gehorcht dem Prinzip von Angebot und Nachfrage, determiniert von marktgerechter Weiblichkeit und gefühlsbestimmter Ökonomie« (Bloch 2008: 179). Polleschs Schauspielerinnen beziehen diesen Sachverhalt auf sich selbst, empfinden ihn als repressiv und wehren sich mit

ohrenbetäubendem Geschrei gegen eine (ökonomisch rentable) Verabredung, die eine universale »weibliche Subjektivität« antizipiert. Inga Busch bringt dies wie folgt zur Sprache (Pollesch 2002b: 131):

I: [...] Dieses Zwangsverhältnis HIER besteht aus WÜNSCHEN! Irgendein Begehren stützt meine Ausbeutung und ich kann von Glück sagen, dass das kein heterosexuelles Begehren ist. Momentmal. OH GOTT! Das ist es ja doch, ich bin ja scheiss-HETEROSEXUELL! Mein Kunde weiss zuviel. Er weiss zuviel über mich, mein Kunde oder Dingsda!

Wie sich in Caroline Peters Fazit abzeichnet, sind Erstaunen und Empörung der Schauspielerinnen über die Mechanismen emotionaler Ausbeutung die Resultate eines Erkenntnisgewinns: »Dann beuten mich hier meine Wünsche aus« (Pollesch 2002: 131). Darauf folgt ein paar Zeilen später: »...und ich frage mich, warum weibliche Subjektivität an scheiss-exotische Federn gekoppelt ist! Was hat meine Subjektivität mit Federn zu tun? MIST!« (Pollesch 2002: 132). Das Universale durch das Spezielle und Subjektive zu ersetzen, stellt zwar ein Hauptanliegen von Pollesch dar (Pollesch/Raddatz 2007: 197), doch der dominante Diskurs der Heteronormativität, in dem sich die Schauspielerinnen erkennen,⁶ bleibt unsichtbar und nicht ohne Finte, denn gemäß Michel Foucault ist Macht auch eine Form der Verinnerlichung von Imperativen (Technologien des Selbst), wodurch das Subjekt erst hervorgebracht wird. Polleschs Schauspielerinnen sind zwar darum bemüht, eine Sichtbarkeit der Verschränkung von Emotion und (geschlechtsspezifischer) Arbeit zu produzieren, aber auf Auswege lassen sie nur hoffen. Insofern zeugen die Schreie der Schauspielerinnen auf der Bühne auch von purer Verzweiflung – dazu später mehr.

⁶ Caroline Peters konstatiert noch einmal lakonisch: »Heterosexualität als gesellschaftliche Norm bleibt gewöhnlich unmarkiert.« (Pollesch 2002b: 136)

Boudry, Kuster und Lorenz beziehen sich in ihrem Text auf eine empirische Analyse mit Flugbegleiterinnen von Hochschild, die letztere in *Das gekaufte Herz* ([1983] 2006) zur Unterstützung ihrer Argumentation heranzieht, wobei sich das Augenmerk der drei Herausgeberinnen auf den vertraglich festgelegten Leistungskatalog der Stewardessen richtet (Boudry/Kuster/Lorenz ³2004: 19-20). Was darin nicht minder unsichtbar bleibt, ist die Entlohnung emotionaler Leistungen: In Dienstleistungsberufen wird emotionale Leistungsbereitschaft beansprucht und analog zu dieser Anforderung von der Kundschaft in Form von Aufmerksamkeit oder Freundlichkeit erwartet, wodurch sich als ein maßgebliches Kennzeichen emotionaler Arbeit deren informeller Charakter offenbart.⁷ In Anlehnung an Karl Marx ist emotionale Arbeit im Dienstleistungssektor ein Paradebeispiel für eine entfremdete Arbeitsform, deren Ware – der Service – fetischisiert wird, weil die Produktionsverhältnisse des Services im Verborgenen bleiben. Caroline Peters verbalisiert diese Thematik in *SEX* folgendermaßen (Pollesch 2002b: 133):

C: Normalerweise wird der Einsatz von Subjektivität und Emotionen unausgesprochen erwartet, damit man verkauft, was man eigentlich nicht verkaufen will, sondern als hoch bewerteten Teil der eigenen Individualität eher zurückhält, aber man hält es nicht zurück, wenn es angemessen bezahlt wird, oder wenn jemand meine WÜNSCHE KENNT!

Die Arbeitskraft, welche über spezialisierte – d.h. *gender*-codierte – emotionale Eigenschaften definiert, individualisiert (Selbstverwirklichung) und schließlich rekrutiert wird, kann eben nicht mehr nur als Dienstleister/in angesprochen werden, sondern auch als Ware (Boudry/Kuster Lorenz ³2004: 20). Seine eigene Persönlichkeit für den Arbeitsprozess oder das Unternehmen produktiv zu machen, steht somit im Vordergrund der intendierten Marktstrategie im Dienstleistungsgewerbe,

⁷ Daher auch der Wunsch der Schauspielerinnen, sich »die Scheisse formal ansehen« (Pollesch 2002b: 134) zu wollen.

wobei das Theater keine Ausnahme darstellt.⁸ Lukrativ ist das allerdings in erster Linie für das Unternehmen, da emotionale Arbeit keine Erwerbsarbeit im eigentlichen Sinne ist, also nicht entlohnt wird. Doch selbst wenn für emotionale Arbeit durch vertragliche Regelungen keine Entlohnung erfolgt, so wird trotzdem für sie bezahlt (und sei es nur in Form des als Schenkung gemeinten Trinkgelds). Dass die Emotionen, welche während der Dienstleistung entstehen und sozusagen »gehandelt« werden, daneben auch noch »echt« sind, hängt mit der Repression der Subjektivität zusammen, die ökonomisch konsolidiert wird: Gute, und das bedeutet erträgliche Emotionsarbeit soll nämlich nicht affektiert wirken, sondern authentisch, wodurch die nachgefragten Eigenschaften für Berufe im Dienstleistungsbereich die Persönlichkeit der Arbeitskräfte nachdrücklich einbeziehen (vgl. Hochschild [1983] 2006: 99-110; Boudry/Kuster/Lorenz³2004: 19-21; vgl. auch Illouz 2007a: 33-42). Sollte die Gefühlsarbeit demnach nicht wie gewünscht durchgeführt werden können, so wird dies automatisch auf ein Defizit der eigenen Persönlichkeit zurückgeführt. Dadurch entsteht eine Versagensangst, die Dienstleister/innen zwar einerseits zu besonders engagierten Arbeitskräften macht (Boudry/Kuster/Lorenz³2004: 22), andererseits ist ihre Lage aber auch als prekär zu bezeichnen, denn das emotionale Leistungsniveau kann über die Angst des Scheiterns hinaus mit erheblichen körperlichen und seelischen Anstrengungen verbunden sein, wie auch Inga Busch bei Pollesch nachzeichnet (Pollesch 2002b:132):

I: In Arbeitsverhältnissen in denen marktfähige Subjektivität das Produkt ist, ist es irgendwie mehr Arbeit nicht offen zu sein, weil damit gleich die eigene Person abgewertet wird. Das sieht irgendwie nicht gut aus, wenn ich das, was meine Subjektivität ist, nicht kann oder

8 Inga Busch sagt auch: »Deine Offenheit ist herzergreifend und verwertet deine Persönlichkeit« (Pollesch 2002b: 133). »Herzergreifend« spielt hier wieder auf die Gefühlsproduktion an, die in Dienstleistungsberufen deutlich hervorsteht.

verweigere. Das ist so eine anstrengende Arbeit. Aber die muss gemacht werden! ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!

Diese sozio-ökonomische Perspektive, Emotionen als handelsfähige, hoch bewertete Eigenschaften der individuellen Persönlichkeit zu definieren, materialisiert die konventionellen Methoden der Gefühlsproduktion auf der Bühne und die konditionierten Erwartungen, was deren Rezeption betrifft, gleichermaßen – zumindest entspricht das Polleschs Wahrnehmung der zeitgenössischen Theaterbetriebe, die an einer bürgerlichen Repräsentationsästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts festhalten.⁹ Wenn die Schauspielerinnen immerzu bestrebt scheinen, einen Ort ausfindig zu machen, wo sich diese Ökonomisierung von Emotionen abspielt und schließlich oft vom »HIER« sprechen, dann werden die »draußen«, also in der sozialen Realität wuchernden Diskursverflechtungen an den Theaterapparat zurückgekoppelt. Das Theater wird bei Pollesch demnach als Teil der sozialen Realität mitgedacht (vgl. Primavesi 2011; Pollesch/Niedermeier 2009: 315). Polleschs eigenen Aussagen zufolge, besteht ein maßgeblicher Teil seiner Arbeit darin, eine Sprache für das Theater zu finden, die abseits einer Ästhetik der Repräsentation funktioniert (vgl. Pollesch/Pocai/Saar/Sonderegger 2009: 344). Um diese Sprache jenseits der Repräsentationsästhetik inszenatorisch realisieren zu können, löst Pollesch die »Einheit von Sprechen, Fühlen und Handeln« (Pollesch/Pocai/Saar/Sonderegger 2009: 330) auf. Das bedeutet konkret, dass die Lesbarkeit von Theaterzeichen oder von Produkten der Performance – wie in diesem speziellen Beispiel von Emotionen – an Eindeutigkeit verliert und im Gegenzug

9 Hier setzt sich Polleschs Kritik an psychologischen Anschauungsmodellen für das Theater fort. Pollesch vertritt die Annahme, dass die Psychologie, welche das Publikum zur Erklärung von Theaterstücken nutze, den (intellektuellen) Zugriff auf die Konstruktion von Normalität (oder auch Geschlecht und Liebe) verhindere (vgl. dazu Pollesch/Raddatz 2007: 203-207).

Ambivalenzen zutage fördert.¹⁰ Daran knüpft Polleschs Trennung von Sprache und Körper an, die sich in seinen Inszenierungen insofern darstellt, als dass die Stücke formalen Regeln folgen, wonach im Akkordtempo gesprochene Textmengen und körperliche Zwischenspiele – die so genannten »Clips« – im Wechsel stattfinden.

Auch das Element der Handlung, im Sinne einer konsistenten, kausallogischen Narration entfällt in Polleschs Theaterprojekten. Pollesch prangert insbesondere die Koalition zwischen Handlung und Emotion an, wie sie sich etwa im bürgerlichen Trauerspiel oder dem Genre des Melodrams abzeichnet, denn diese reproduzieren laut Pollesch anhand relativ gleichartiger Erzählmuster heterosexuelle Konstellationen als Ausgangspunkt für Leidensgeschichten oder Katastrophen, die seiner Meinung nach nicht die Leben aller Menschen repräsentieren können.¹¹

10 Jenny Schrödl verdeutlicht dies am Beispiel der Stimme, die sie als »Oberflächenphänomen« beschreibt. Stimme unterliege im postdramatischen Theater einem spielerischen Umgang, da sie als Material begriffen würde und mit ihrem Status als Bedeutungslieferant interferiere, wodurch der Effekt einer semantischen Verklärung und damit Ausdifferenzierung entstünde (vgl. Schrödl 2008: 117-119).

11 Ein Beispiel, das Pollesch des Öfteren in Interviews heranzieht, um diesen Sachverhalt zu verdeutlichen, ist Shakespeares *Hamlet*: »[...] Es gibt Kritiker, die das Theater immer sehr allgemeingültig halten wollen, die sagen, es ginge immer um Leben und Tod oder Mann und Frau. Das würde ich alles in Frage stellen. Jeder hat irgendeinen Begriff vom Leben, aber das ist mir zu schwammig. Ich muss erst mal die Begriffe klären, wie Liebe und Leben, und ich bestehende darauf, dass ich anders lebe und liebe als Hamlet zum Beispiel. [...] Mein Leben ist nicht das von Hamlet. [...] Mit Hamlet kann ich meinen Alltag nicht bewältigen. Hamlet hat einen Gegner, hat Rache im Sinn, stellt sich verrückt angesichts eines klar aufgeteilten Problems, um sich zu entziehen.« (Pollesch/Lehmann 2009: 321-322)

Das Theater ist im Hinblick auf emotionale Arbeit tatsächlich ein äußerst produktiver Arbeitsplatz; Erika Fischer-Lichte bezeichnet das Theater in einem ihrer Aufsätze sogar als »Emotionsmaschine« (Fischer-Lichte 2009). Die sich ergebenden Schnittmengen zwischen Theater und Dienstleistungssektor sind evident: Beide integrieren Gefühle in Arbeitsprozesse und vermarkten Emotionen in dem Maße, dass sie ihnen einen Tausch- oder Warencharakter zusprechen. So gibt es auch Beispiele bekannter Spielstätten, die mit einem Abonnement von Gefühlen werben (vgl. Kolesch 2007: 10). Pollesch eröffnet durch seine beiden Stücke *Inscourcing des Zuhause* und *SEX* einen selbstreflexiven Spielraum, indem er das Theater als Unternehmen anspricht, wo hierarchische Machtstrukturen dominieren oder Leistungs- und Konkurrenzdruck an der Tagesordnung sein. Seine Schauspielerinnen verhandeln ihre eigene Befindlichkeit als emotionale (Kultur-)Dienstleisterinnen und konstituieren sich als prekäre, ausgebeutete Subjekte, die dem neoliberalistischen Selbstverwirklichungspostulat ausgeliefert sind. Gegen diese Ökonomisierung der Subjektivität formiert sich allerdings deren Widerstand, der sich sprachlich und körperlich in Gestalt des Schreis äußert, welcher auch die spezifisch affektive Dimension von Polleschs Theater erkennen lässt.

Der Schrei kann formal – ganz im Sinne Brechts – als Unterbrechung interpretiert werden und steht im Kontrast zu den rauen Mengen an Text, die von den Schauspielerinnen meist souverän, abgeklärt und nahezu »kalt«, jedoch nicht minder frenetisch im Duktus eines (enthusiastischen) Vortrags dargeboten werden (Roselt 2008: 295; vgl. auch Peters 2011). Die Schreie treten häufig an Stellen auf, die ein Moment der Erkenntnis kennzeichnen; Momente also, in denen die ökonomische Ausbeutung ihres Gefühlslebens ausgedrückt wird bzw. in denen die Schauspielerinnen sich selbst (affirmativ) in dem als Problem markierten heteronormativen Diskurs verorten. Sie durchsetzen die gesprochenen Passagen in unterschiedlichen Intensitäten, sind mehrheitlich unvorhersehbar und mit fäkalsprachlichen Exklamationen oder Injurien verbunden, wodurch sich stimmliche Härte, mit der ein Schrei geäußert wird, und Kraftausdrücke gegenseitig potenzieren. Die »Scheisse«, welche die

Schauspielerinnen verbal in den Theatersaal schleudern, lässt sich dabei auch als Referenz auf Stephen Greenblatts *Schmutzige Riten* im Sinne eines Widerstands der Unterdrückten lesen. Andererseits wecken Fäkalsprache und unerwartetes Brüllen der Schauspielerinnen aber auch die pathologischen Assoziation mit Kropolalie oder den Tics des Gilles-de-la-Tourette-Syndroms als Krankheitsbilder der Neuropsychiatrie, wodurch sie im Bühnenlicht als diskursiv-theatrale Praxis der Verhandlung von *Wahnsinn und Gesellschaft* (Foucault) erscheinen.

Dem Schrei kommen somit Charakteristika einer Eskalation und Abwehrstrategie zu, die auch als Ausdruck bzw. Entladung einer hohen affektiven Anspannung verstanden werden können. Der Schrei fungiert als ein Ereignis, in dem sich das gesprochene Wort vom Körper ablöst und eine Distanz – die wieder an Brecht erinnert – zu dem intertextuell aufbereiteten Diskursgeflecht etabliert. Wie Natalie Bloch argumentiert, artikuliere der Schrei den »Widerstand des Restsubjekts« (Bloch 2008: 175), doch ob es noch ein Subjekt ist, das da spricht, bleibt ungewiss. Auf die »akustische Gewalt« (vgl. Schrödl 2012) des Gebrülls bezogen, die sich auf materieller Ebene der Aufführung abzeichnet, ließe sich eher vom kläglichen Rest eines Körpers sprechen, dessen Liminalität drastisch vor Augen geführt wird: Die Schauspielerinnen schreien bis zur Stimmlosigkeit, bis ihnen die Erschöpfung physisch anzusehen ist, wobei die Wasserflaschen auf der Bühne die Darstellung ihrer körperlichen Mühsal noch verstärken. Hinzu kommt, dass die zunehmende Heiserkeit der Schauspielerinnen bisweilen zum Versagen ihrer Stimmen beiträgt, wodurch die Fehlbarkeit des Körpers sowie die Grenzen physischer Kapazitäten noch deutlicher emergieren.

Jenny Schrödl zeigt zudem auf, dass akustische Phänomene auf der Bühne, wie »music, voices, noises, and silence or not-speaking« (Schrödl 2012: 80) das Publikum emotional beeinflussen und damit zugleich zur Produktivität einer Inszenierung beitragen können (vgl. Schrödl 2012: 94-96). Gerade wenn sich der Schrei – wie in den hier diskutierten Stücken Polleschs – mit politisierten Inhalten vereint, vermag er ambivalente Affekte im Zuschauerraum heraufzubeschwören, die von

Mitleid an den körperlichen Anstrengungen der Schauspielerinnen, über einen Auslöser zum Nachdenken über die eigene Involviertheit in emotionale Ausbeutungsprozeduren bis hin zu Überforderung oder Überdruß reichen. Der Schrei demonstriert demnach prägnant, wie eng emotionale Arbeit mit physischen und psychischen Strapazen verbunden ist, wie auch der doppeldeutige Imperativ »Performe Emotionalität!« (Pollesch 2002a: 47) von Christine Groß akzentuiert. Gerade das Theater scheint sich für die Plausibilisierung der Verbindung von *emotion* und *performance* zu eignen, da ihre intrinsische Ambiguität deutlich exponiert werden kann: Emotionen sind (körperliche) Leistungen und Konstituens einer (Bühnen-)Realität mit affektiver Reichweite, die sich bis ins Publikum ausdehnt.

Die Krux an dem Verständnis des Schreis als Widerstand isoliert jedoch den Umstand, dass neuere ökonomische Positionen längst revolutionäres Personal einfordern. Insofern ließe sich bilanzieren, dass neben der Sozial- und Künstlerkritik – wie Luc Boltanski und Ève Chiapello (vgl. Boltanski/Chiapello 2003) beschreiben – der Widerspruch und die Intervention gegen eine umfassende Ökonomisierung der Lebensbereiche bereits Bestandteile der kapitalistischen Ordnung geworden sind (vgl. Hamel 2000). Beispielsweise richtet sich das revolutionäre Potential im Management vorrangig gegen Bürokratie oder auch militaristische Zuschreibungen, welche auf die Hierarchie der Organisationsstruktur von Unternehmen abzielen. Entgegen Marx und Engels, deren Kritik sich auf die kapitalistischen Produktionsverhältnisse konzentrierte, wird Revolte in Unternehmen des Postfordismus als antreibende und verändernde Kraft, als »Generalchiffre für Transformationen jeglicher Art« (Opitz 2004: 117) bewertet, was Alois Schumpeters Bonmot der »schöpferischen Zerstörung« in Erinnerung ruft. Indes ist aber auch die Selbstverwirklichungs-Maxime des Neoliberalismus ein wichtiges Indiz für die Vertracktheit des Aufbegehrens (insbesondere) gegen eine Exploitation der Emotionen durch ökonomische Erwartungen an Arbeitnehmer/innen: Denn – wie anhand von Polleschs Theatertexten gezeigt worden ist – werden Emotionen ebenso wie Protest mit dem Selbst, mit Subjektivität oder Persönlichkeit verkettet,

wodurch sich der Ungehorsam – und artikuliere er sich als noch so lauter Schrei – eigenhändig annulliert.

Bibliografie

Bloch, N. »»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!«« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch, in: Ernst, T., Gobalez Cantó, P., Richter, S., Sennewald, N. & Tieke, J. (red.) *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2008, 165-182.

Boltanski, L. & Chiapello, È. *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK, 2003.

Boudry, P., Kuster, B. & Lorenz, R. (red.) *Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit und Zuhause*. Berlin: b_books, ³2004.

Fischer-Lichte, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, E. ›Theater als »Emotionsmaschine«
Zur Aufführung von Gefühlen«, in: Risi, C. & Roselt, J. (red.) *Koordinaten der Leidenschaft. Kulturelle Aufführungen von Gefühlen*. Berlin: Theater der Zeit, 2009, 22-50.

Gielen, P. & De Bruyne, P. (red.) *Arts in Society. Being an Artist in post-Fordist Times*. Rotterdam: Nai Publishers, 2010.

Hamel, G. *Das revolutionäre Unternehmen. Wer Regeln bricht: gewinnt*. München: Econ, 2000.

Hochschild, A.R. *Das gekaufte Herz. Die Kommerzialisierung der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Campus, [1983] 2006.

Illouz, E. *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2004*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007a.

Illouz, E. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007b.

Kolesch, D. ›Gefühl«, in: Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (red.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 119-125.

Kolesch, D. ›Theaterwissenschaft als Kulturwissenschaft. Perspektiven einer theaterwissenschaftlichen Emotionsforschung«, in: *Forum Modernes Theater*. 22 (1), 2007, S. 7-15.

Kuster, B. & Lorenz, R. ›Das Inscouring des Zuhause«, in: *WIDERSPRÜCHE. Zeitschrift für sozialistische Politik im Bildungs-, Gesundheits- und Sozialbereich*. 78 (4), 2000, 13-26.

Lehmann, H.-T. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren, [1999] ⁴2008.

Opitz, S. *Gouvernementalität im Postfordismus. Macht, Wissen und Techniken des Selbst im Feld unternehmerischer Rationalität*. Hamburg: Argument, 2004.

Pavis, P. ›Writing at Avignon (2009). Dramatic, Postdramatic, or Post-postdramatic«, in: *TheaterForum – International Theatre Journal*. 37 (June), 2010, 92-100.

Peters, S. *Der Vortrag als Performance*. Bielefeld: transcript, 2011.

Pewny, K. ›Performing the Precarious. Economic Crisis in European and Japanese Theatre (René Pollesch, Toshiki Okada)«, in: *Forum Modernes Theater*. 26 (1-2), 2013, XXXX-XXXX.

Pollesch, R. ›Inscouring des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels«, in: Masuch, B. (red.) *WOHNFRONT 2001-2002. Volksbühne im Prater*. Berlin: Alexander Verlag, 2002a, 43-80.

Pollesch, R. ›SEX nach Mae West«, in: Masuch, B. (red.) *WOHNFRONT 2001-2002. Volksbühne im Prater*. Berlin: Alexander Verlag, 2002b, 131-159.

- Pollesch, R. & Lehmann, A. ›Ich würde gern in der U-Bahn schreien‹, in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 319-326.
- Pollesch, R. & Niedermeier, C. ›Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt‹, in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 313-318.
- Pollesch, R., Pocaí, R., Saar, M. & Sonderegger, R. ››Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?‹‹, in: Brocher, C. & Quiñones, A. (red.) *René Pollesch. Liebe ist Kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, 327-346.
- Pollesch, R. & Raddatz, F.-M. ›Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina. René Pollesch über Geschlechterzuschreibungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags‹, in: Raddatz, F.-M. *Brecht frißt Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Berlin: Henschel, 2007, 195-213.
- Primavesi, P. ›Theater als Teil der Wirklichkeit. René Polleschs Arbeit an der Lesbarkeit von Konflikten‹, in: Tiedtke, M. & Schulte, P. (red.) *Die Kunst der Bühne. Positionen des Zeitgenössischen Theaters*. Berlin: Theater der Zeit, 2011, 96-109.
- Roselt, J. *Phänomenologie des Theaters*. München: Wilhelm Fink, 2008.
- Schöbler, F. ›Hybride Beeindruckungsmaschinen. René Polleschs Videothek und der Erfahrungsreichtum seiner SchauspielerInnen‹, in: Wegmann, T. & Wolf, N.C. (red.) ›High‹ und ›low‹. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: De Gruyter, 2012, 141-154.
- Schrödl, J. ›Energie‹, in: Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. & Warstat, M. (red.) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, 87-90.
- Schrödl, J. ›Schreiarien und Flüsterorgien. Stimmen als Oberflächenphänomene im Theater René Polleschs‹, in: von Arburg, H.-G., Brunner, P., Haeseli, C.M., von Keitz, U., von Rosen, V., Schrödl, J., Stauffer, I. & Stauffer, M.T. (red.) *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*. Zürich/Berlin: diaphanes, 2008, 117-129.
- Schrödl, J. ›Stimme und Emotion. Affektive Wirksamkeiten im postdramatischen Theater‹, in: *Forum Modernes Theater*. 24 (2), 2009, 169-182.
- Schrödl, J. ›Acoustic Violence in Contemporary German Theatre‹, in: Lagaay, A. & Lorber, M. (red.) *Destruction in the Performative*. Amsterdam: Ropodi, 2012, 79-98.
- Schuster, T. *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin: Neofelis, 2013.
- Vogel, J. *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der »großen Szene« in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg: Rombach, 2002.
- West, M. ›Sex. A Comedy Drama‹, in: Schlissel, L. (red.) *Three Plays by Mae West. Sex, The Drag, The Pleasure Man*. New York: Routledge, [1926] 1997, 31-92.