

„Kackjobs und Projekte“ – Wie René Pollesch Rainer Werner Fassbinders Gesellschaftskritik aktualisiert

Eine intermediale Annäherung an das Stück *Liebe ist kälter als das Kapital* (2007) und die TV-Serie 24 STUNDEN SIND KEIN TAG (2003)

Christian Steltz

In der jüngeren Theaterforschung hat Julia Bertschik einen bedenklichen Trend ausgemacht, demzufolge „lediglich affirmativ und eindimensional de[r] ideologiekritische[...] Impetus des jeweiligen Künstlers selbst“ (Bertschik 2015: 414) wiederholt werde.¹ Das sei insbesondere dann der Fall, wenn die Betrachtung über metatextuelle Referenzen in das Kunstwerk selbst verlegt werde. Letzteres ist gerade für das postdramatische Theater, dem Hans-Thies Lehmann einen „Hang [...] zur Selbstthematisierung“ (Lehmann 1999: 17) zuschreibt, charakteristisch. Auf die Pollesch-Forschung bezogen hieße das, dass es im Grunde genommen keine

1 Bertschik stellt ihre Gedanken in die Tradition von Robert Pfällers ‚Interpassivitätsbegriff‘, den Pfäller wie folgt umreißt: „Während Interaktivität darin besteht, einen Teil der künstlerischen Produktion („Aktivität“) vom Kunstwerk zu den Betrachtern zu verlagern, findet hier das Umgekehrte statt: die Betrachtung („Passivität“) wird von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert“ (Pfäller 2006: 68). Dort heißt es weiter: „Die Betrachter müssen nicht nur nicht mitproduzieren, sie müssen nicht einmal betrachten. Das Werk steht fix und fertig da, nicht nur fertig produziert, sondern auch fertig konsumiert. Nicht nur die notwendige Aktivität, sondern auch die erforderliche Passivität ist bereits vollständig darin enthalten. Die interpassive Kunst erlaubt es also ihren Betrachtern, nicht nur jegliche teilnehmende Aktivität, sondern auch noch ihre gesamte Passivität bleiben zu lassen. Sie können sich nunmehr sozusagen passiver als passiv verhalten“ (ebd.).

neuen Erkenntnisse, stattdessen aber zahlreiche unkritische Wiederholungen von Textparaphrasen geben dürfte.

Bertschiks skeptischer Bilanz steht die Notwendigkeit der „Auseinandersetzung mit dem Einzelwerk“ (Birgfeld 2015: 363) gegenüber, durch welche die Pollesch-Forschung zu weiten Teilen ihre Studien legitimiert sieht. Auch die folgenden Überlegungen fundieren auf theoretischen Zusammenhängen, die in Polleschs Texten selbst angelegt sind. Generell halte ich ein derart textnahes Vorgehen für legitim, zumal im Rahmen einer intermedialen Lektüre.² Insbesondere wenn es um einen Theatermacher wie René Pollesch³ geht, dessen Arbeit in einem erheblichen Maß von Techniken der Montage, des Zitats oder neudeutsch des Samplings lebt und der seinen Produktionen durch „Prinzipien von Wiederholung und Loop“ (Bloch 2004: 60) eine ganz eigene Serialität verleiht.⁴

Vor diesem Hintergrund werden in der Folge zwei Pollesch-Arbeiten untersucht, die in einem intermedialen Zusammenspiel mit Rainer Werner Fassbinder einen subversiven Umgang mit einem aktuellen Theorem aufweisen und zwar mit der von Andreas Reckwitz so ausführlich beschriebenen „Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ“ (2014: 10).⁵ Das ist zum einen die Fernsehserie *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* (2003) und zum anderen das Theaterstück *Liebe*

-
- 2 Wobei zugestanden werden muss, dass eine Untersuchung der Interdependenzen zwischen Literaturwissenschaft und Theaterpraxis, die im Endeffekt auch den Zusammenhang von akademischer Lehre am Gießener Institut für Angewandte Theaterwissenschaft und postdramatischem Paradigmenwechsel in der theatralischen Praxis seit den späten 1990er Jahren erforschen müsste, ein sehr aussichtsreiches Unterfangen wäre.
 - 3 Der Dramatiker und Theaterregisseur René Pollesch, Jahrgang 1962, hat von 1983 bis 1989 in Gießen u.a. bei Hans-Thies Lehmann Angewandte Theaterwissenschaft studiert und sich seither unter den führenden Regisseuren des deutschsprachigen Theaterbetriebs etabliert. In Lehmanns paradigmatischer Studie zum postdramatischen Theater nimmt sein Theater bereits im Jahr 2001 unter dem Schlagwort ‚Cool Fun‘ eine zentrale Stellung ein (vgl. Lehmann 2001: 215). Im Jahr darauf gewann er den hochdotierten Mülheimer Dramatikerpreis, den er 2006 erneut verliehen bekam. 2012 bekam er den Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis für sein dramatisches Gesamtwerk. Mehr Informationen zu Pollesch bietet der Eintrag von Linda Leskau im *Autor*innenlexikon der Gegenwart*.
 - 4 Man denke an die Heidi-Hoh-Trilogie, die Prater-Trilogie, die Ruhrtrilogie, den dreiteiligen Volksbühnen-Diskurs, die Prater-Saga oder die TV-Serien ICH SCHNEIDE SCHNELLER (SOAP) (April 1998, ZDF) und *24 STUNDEN SIND KEIN TAG* – eine TV-Serie in vier Teilen (2003, Volksbühne, Berlin/ZDFtheaterkanal; vgl. auch Brohn et al. 2009: 195).
 - 5 Mit Reckwitz hat sich Pollesch bereits in *Was Du auch machst, mach es nicht selbst* (2011) auseinandergesetzt (vgl. Birgfeld 2015).

ist kälter als das Kapital (2007). Dabei soll der Stellenwert der Bezugnahmen im intermedialen Bezugssystem nachgezeichnet werden, um auf die Frage einzugehen, inwiefern Stück und Fernsehserie ‚Wege aus der Selbstverwirklichung‘ eröffnen – so der Untertitel des Pollesch-Stücks *Mädchen in Uniform* (2010).

Ausweitung der Arbeit in Polleschs Fernsehserie

24 STUNDEN SIND KEIN TAG

Mit der Fernsehserie 24 STUNDEN SIND KEIN TAG (2003) knüpft Pollesch an seinen früheren Theaterabend *24 Stunden sind kein Tag. Escape from New York* (2002) an. Die Bezugnahme auf Fassbinders 1972 für den WDR produzierte Serie ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG ist an sich also kein Novum in Polleschs Werk; neu ist lediglich das Ausmaß der Entlehnungen und Übernahmen. Zu der Variation des Serientitels kommt die Benennung der einzelnen Folgen nach einem Muster, das jeweils zwei Figuren titelgebend in den Mittelpunkt stellt.

Zu Beginn der ersten von vier Folgen setzt Pollesch die Fassbinder-Vorlage recht werknah um. In beiden Fällen wird der Geburtstag einer älteren Dame in den heimischen vier Wänden gefeiert, mit Sekt und klassischem Paartanz. Bei Fassbinder verschüttet der Arbeiter Jochen beim Öffnen der Flasche so viel Sekt, dass er in einem „Automaten-Restaurant“ (Fassbinder 1991: 18), wie es im Drehbuch heißt, neuen kaufen muss. Dort lernt er Marion kennen, die er mit auf die Feier bringt. In Polleschs Version muss die Geburtstagsgesellschaft feststellen, dass es gar keine Torte gibt. Tine, die Tochter der Jubilarin Irm, bricht zu einem Geschäft auf und kehrt mit Tiefkühltopte und der Galeristin Nina, die sie dort kennengelernt, zurück. Als verbindendes Element zwischen beiden Serien erweist sich zudem von Anfang an die Schauspielerin Irm Hermann, die auf mehr als zwanzig Kooperationen mit Fassbinder zurückblicken kann, darunter auch ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG. Ab der zweiten Folge wirkt mit Volker Spengler⁶ ein weiterer ausgewiesener Fassbinder-Schauspieler mit.

Entsprechend der postdramatischen Auflösung der Figureneinheit spielen die Schauspieler*innen in der Serie Figuren, die namentlich mit ihnen identisch sind. Irm Hermann spielt also Irm, René Pollesch eine Figur namens René usw.; allerdings gehen Schauspieler*in und Figur dabei nicht ineinander auf. Irm Hermann ist in der Serie z.B. die Mutter von Tine Groß. Und auch René Pollesch ist nicht ganz er selbst. Er wird zwar als Regisseur eingeführt, allerdings als einer, der aus-

6 Spengler spielte u.a. in BERLIN, ALEXANDERPLATZ (1979/1980), BOLWIESER (1977), SATANSBRÄTEN (1976), CHINESISCHES ROULETTE (1976), DESPAIR – EINE REISE INS LICHT (1978), IN EINEM JAHR MIT 13 MONDEN (1978), DIE EHE DER MARIA BRAUN (1979), DIE DRITTE GENERATION (1979) und DIE SEHNSUCHT DER VERONIKA VOSS (1982) mit.

schließlich Werbefilme dreht und darin auch nichts Verwerfliches findet (vgl. Pollesch 2003, Folge 1: Minute 26:35ff.).

Was Pollesch grundlegend verändert, ist das soziale Milieu, in dem die Serie angesiedelt ist. Lag das Spektakuläre an Fassbinders Ausflug in das populärste TV-Format der Nachkriegszeit darin, dass seine Familienserie Erwerbsleben und Freizeit einer Arbeiterfamilie zeigte, so nimmt Pollesch eine zeitgemäße Aktualisierung vor, indem er das sog. Kreativprekarat fokussiert. Die Serie gewährt Einblicke in die ‚Volksbühnenfamilie‘, was alleine schon durch die artifiziellen Kulissen auf der Hinterbühne verdeutlicht wird. Die Figuren erfahren die ökonomischen und psychischen Auswirkungen des sozialen Kreativimperativs, nach dem jeder Mensch kreativ sein soll und der seine Wirkung deutlich über den klassischen Achtstundentag hinaus entfaltet: Das gilt für den angeblichen Werbefilmer René, der nicht weiß, ob der Arbeitstitel seines aktuellen Films „das Fließband in meinem Gehirn, das durch meine Gefühle gestört wird oder die Gefühle in meinem Gehirn, die Gefühle, die durch das Fließband in meinem Gehirn gestört werden“ (ebd., Folge 3: Minute 28:10ff.) lauten soll, weil er nicht entscheiden kann, ob er einen Film über Arbeit oder einen Film über Gefühle dreht. Zudem trifft es auf Renés Praktikantin Tina zu, die sich fragt, ob sie es nicht doch langsam verdient hätte, Geld zu verdienen, sowie auf die Schauspielerin Tine. Diese gibt vor, mit 6.000 Euro pro Drehtag sehr gut mit der Schauspielerei zu verdienen. In der Serie sieht man sie allerdings nur dann schauspielern, wenn sie im persönlichen Gespräch oder am Telefon versucht, Bekannte dazu zu bewegen, ihr Geld zu leihen. In dieser Tätigkeit besteht ihre eigentliche Erwerbsarbeit. So wird sie in der Anfangsszene von ihrer Mutter ermahnt, das Telefonieren doch endlich einzustellen, woraufhin ihr mutmaßlicher Lebensgefährte Thorsten sagt: „Die telefoniert wie am Fließband“ (ebd., Folge 1: Minute 02:59).

Thorsten repräsentiert den von Reckwitz beschriebenen Expansionismus der Kunst, der traditionell im Wunsch des Bürgers, Künstler zu sein, aufscheint (vgl. Reckwitz 2014: 34). Im ersten Gespräch zwischen ihm, Tine und der Galeristin Nina fragt ihn Letztere, was er beruflich mache. Nach Thorstens zögerlichen Ausführungen über seinen Job als Programmierer und seine eigentliche Passion als Drehbuchautor zieht Nina das verallgemeinernde Fazit, dass es im Grunde ja sehr vielen Menschen so gehe, dass sie die Frustration aus „richtige[n] Kackjobs“ (Pollesch 2003, Folge 1: Minute 19:28ff.) mit fantasievollen Selbstverwirklichungsprojekten kompensieren müssten.

Die binäre Opposition von ‚Kackjob‘ und ‚Selbstverwirklichungsprojekt‘ wird in der Serie um eine dritte Möglichkeit ergänzt, die vor Augen führt, dass Erwerbstätigkeit im globalisierten Kapitalismus um Ausbeutung und Selbstausbeutung nicht herumkommt. Als Tine in der dritten Folge von Nina 4.000 Euro einfordert, die diese ihr nach dem Austausch von Intimitäten zugesagt und die sie schon fest

eingeplant habe, sagt Nina: „Das ist hier aber keine Gehaltserhöhung wie in einer Fabrik oder so“. Tines Antwort „doch das ist es“ (ebd., Folge 3: Minute 07:02) schlägt den Bogen zur Fassbinder-Serie, denn dort geht es u.a. um einen Streit zwischen einem Abteilungsleiter und den Fabrikarbeitern, der im Anschluss an nicht ausgezahlte, von den Arbeitern aber bereits eingeplante Bonuszahlungen entsteht. Fassbinders Arbeiter lösen den Konflikt durch solidarischen Protest. Für Polleschs Kreativsubjekte jedoch gibt es keinen Zusammenschluss. Sie versuchen jedes für sich auf dem globalen Arbeitsmarkt zu überleben. Entsprechend stellt Prostitution die Alternative zu Kackjobs und Projekten und damit die dritte Möglichkeit dar. Das gilt für alle Figuren: Sie pumpen Sexualpartner*innen an, schlachten Beziehungen ökonomisch aus, lassen sich als Chatgirls und -boys bei der Selbstbefriedigung beobachten oder bieten sich, wie der HIV-infizierte Markus Werner, ganz unverhohlen als Prostituierte an.⁷

Entlehnte Posen in Polleschs Theaterstück *Liebe ist kälter als das Kapital*

Liebe ist kälter als das Kapital feierte am 21. September 2007 am Staatstheater Stuttgart seine Premiere. Regie führte wie fast immer der Dramatiker selbst.⁸ In einer selbstreferenziellen Schleife bezeichnetet der Text die baden-württembergische Landeshauptstadt als „[d]ie letzte Bastion, die immer noch vor allem Geld will“ (Pollesch 2009: 193), während der Rest der Welt ausschließlich auf „Liebe und Kreativität“ (ebd.) aus sei. Damit ist das Thema benannt, an dem sich der Theaterabend abarbeitet. Es geht um die Verklärung der diskursiv vermittelten Konstrukte ‚Liebe‘ und ‚Kreativität‘ unter den Vorzeichen des globalisierten Kapitalismus.

7 Inga, die René nach dem Sex um 3.000 Euro bittet, macht es weniger öffentlich. Wenn sie nach ihrem Beruf gefragt werde, wäre ihre Antwort stets, dass sie studieren würde – und zwar „Landwirtschaftsarchitektur“ (Pollesch 2003, Folge 1: Minute 17:30). Dass die Fassbinderveteranen Irm und Volker Rentner*innen sind, schließt sie nicht aus der Ökonomisierung des Privaten aus. Volker soll bei Irm einziehen und ist damit gewissermaßen von ihr abhängig. Mit dem Wohnungsmarkt wird ein weiterer Bereich aus der Fassbinder-Serie aufgegriffen: Dort lernt die Oma in Folge 2 den verwitweten Gregor kennen, mit dem sie zunächst in einer leerstehenden Räumlichkeit der Stadt einen inoffiziellen Kindergarten gründet und später zusammenzieht.

8 Peter Michalzik schreibt Pollesch neben Armin Petras die avancierteste Position im Lager der Dramatiker*innen zu, die ihre Texte ausschließlich selbst inszenieren, worin er eine Reaktion auf die Übermacht der Regie sieht (vgl. Michalzik 2008: 32). Mittlerweile hat Pollesch allerdings mehrere Texte auch zur Nach- und Fremdinszenierung freigegeben (vgl. Eke 2009: 178f.).

Die Ausrichtung auf das Kreativitätsdispositiv, das nach Reckwitz „ein ganzes soziales Netzwerk von gesellschaftlich verstreuten Praktiken, Diskursen, Artefaktsystemen und Subjektivierungsweisen“ (Reckwitz 2014: 49) umfasst, das dafür sorgt, dass die Subjekte „in ihren Kompetenzen und Identitäten, ihren Sensibilitäten und Wünschen ins Dispositiv ‚passen‘ und es mittragen“ (ebd.), erfolgt im Stück durch umfassende Verweise auf das Medium Film. Neben dem Stücktitel, der die Bezugnahme auf Rainer Werner Fassbinders Film *LIEBE IST KÄLER ALS DER TOD* aus dem Jahr 1969 markiert, verweisen die Namen der Figuren und das, was man in Ermangelung eines passenderen Begriffs als Handlung bezeichnen müsste, auf die Filmwelt. Im Personenverzeichnis des Stücks werden drei Figuren mit den Namen der Schauspieler*innen Liv Ullmann, Max von Sydow und Erland Josephson angegeben, die gemeinsam in Ingmar Bergmans *DIE STUNDE DES WOLFES* (1968) und *PASSION* (1969) mitgewirkt haben.⁹ Hinzu kommt der ebenfalls schwedische Schauspieler Stellan Skarsgård, der aufgrund seines Mitwirkens in *BREAKING THE WAVES* (1996), *DANCER IN THE DARK* (2000), *DOGVILLE* (2003), *MELANCHOLIA* (2011) und *NYMPHOMANIAC* (2013) stark mit dem dänischen Regisseur Lars von Trier assoziiert wird und somit die jüngere Generation des skandinavischen Autorenfilms repräsentiert. Ebenso wie von Sydow und Ullmann steht er gleichermaßen für den europäischen Autorenfilm wie für das Hollywoodkino, finden sich in seiner Filmografie doch auch Blockbuster wie *JAGD AUF ROTER OKTOBER* (1990), *GOOD WILL HUNTING* (1997) oder die *FLUCH-DER-KARIBIK*-Filme (Teil 2, 2006; Teil 3, 2007). Die letzte Figur des Pollesch-Stücks ist nach der Filmfigur Myrtle Gordon aus John Cassavetes *OPENING NIGHT* aus dem Jahr 1977 benannt. Dieser Film wirkt sich auch auf die Handlung des Stücks aus, die darin besteht, dass die Schauspieler*innen auf der Bühne gelegentlich in filmsettypischer Manier dazu aufgefordert werden, Positionen zu beziehen und sich für den Dreh fertig zu machen. Gedreht werden soll eine Szene, in der Liv Ullmann beim Geldabheben an einem Bankautomaten geohrfeigt wird.

Der Titel der angeblichen Filmproduktion wechselt dabei stets: Wird er zunächst im theoretischen Kontext der Gender- und Körpertechnologien verortet, wenn das Projekt als „Monströse Versprechen“ (Pollesch 2009: 175, 191) angekündigt wird und damit auf eine Essaysammlung von Donna Haraway verweist, spielen die späteren Titel allesamt auf die soziokulturellen und politischen Ereignisse während des Probenzeitraums zu dem Stück an. Mit der Änderung in „RAF der Wüstenfuchs“ (ebd., 178, 181) wird auf jene Fernsehdokumentationen verwiesen, die sich um eine mutmaßliche Aufarbeitung der deutschen Geschichte bemühten.

9 Liv Ullmann und Erland Josephson sind zudem beide in *SCHREIE UND FLÜSTERN* (1972), *SZENEN EINER EHE* (1973) und *VON ANGESICHT ZU ANGESICHT* (1976) in Hauptrollen zu sehen.

hen. Die Kombination von Linksterrorismus („RAF“) und Nazi-Vergangenheit („Wüstenfuchs“) deutet darauf hin, dass inhaltliche Unterschiede in der medialen Diskursivierung aufgehoben werden. Dementsprechend äußert sich auch eine Figur im Text: „Alles, was gedreht wird, sind nur Erfolgsgeschichten. Es ist ganz egal, was so ein Film erzählt. Wenn er Erfolg hat, erzählt er nur die Erfolgsgeschichte der Beteiligten. Egal, ob's um die Stasi geht, Auschwitz oder die RAF!“ (ebd., 185).¹⁰ Auf diese Weise positioniert sich Polleschs Text gegen die fiktionalen und pseudodokumentarischen Beiträge in Film und Fernsehen anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums des sog. Deutschen Herbstan im Jahre 1977, die auf eine subjektivierte und emotionalisierte Narrativierung westdeutscher Geschichte abzielen. So beschwert sich Stellan Skarsgård, dass „[i]n den gerade gesendeten Dokumentarfilmen über die RAF [...] die Kapitalisten auf einem Sofa rum[sitzen] und [...] über die Liebe, das Leben und den Verlust eines Menschen [reden]“ (ebd., 184), was Liv Ullmann anschließend zur titelgebenden Erkenntnis führt: „Wir wollen Geld, aber der Kapitalismus weiß, was besser für uns ist: Die Liebe! Und dann denke ich: Liebe muss kälter sein als das Kapital“ (ebd.).

Gekoppelt wird die kritische Haltung gegenüber der Erzählung von Geschichte an Verweise auf zeitgenössische Terrorismusdiskurse, wenn der Titel des fiktiven Filmprojektes in „Donnernde Motoren Eins“ (ebd., 212) geändert wird und die anschließende Replik auf das World Trade Center anspielt, dessen Türme mehrfach im Text erwähnt werden (vgl. ebd., 186, 192, 200).¹¹ Im Kontext der Twin Towers verweist der Text auch auf konservative Reaktionen wie die Leitkulturdebatte. So lautet ein fiktiver Filmtitel anfangs „CDU – Meine Welt ist die richtige“ (ebd., 180) und später dann in kollektivierter Form „CDU – unsere Welt ist die richtige“ (ebd., 199).¹² Hier wird das Verhältnis von Film und Publikumswirkung deutlich. Film und Literatur werden von den Schauspieler*innen als Applikationsvorlagen und Disziplinierungsinstrumente entlarvt: „Was hier angeblich die Wirklichkeit zeigt“, heißt es an einer Stelle, „reguliert sie nur“ (ebd., 203). Die Kunst wird als „Beeindruckungsmaschine“ (ebd., 186, 188, 200) inszeniert, die Subjekte hervorbringt und der sich die Figuren selbst dann nicht entziehen können, wenn sie das verzweifelt wollen: „Verdammt! Mein Leben ist zum Zeigen verdammt. Die Kunst auch. Ich bin so verwirrt. Ich kann irgendwie die Realität nicht sehn“ (ebd., 180). Den rettenden Ausweg aus Verwirrung und Realitätsverlust, der in wiederkehren-

10 Vgl. zu den Bezugnahmen auf Filme im Detail: Schößler 2012: 148.

11 Interessanterweise setzt der Text in der Folge Terrorismus und Literatur gleich (vgl. Pollesch 2009: 186, 200).

12 Daneben gibt es noch drei Titel: „Virginia Eins“ (ebd., 192), „Davonschwimmende Felle“ (ebd., 196) und „Die unglaubliche Geschichte des geschrumpften Mister C.“ (ebd., 215).

den Schleifen beklagt wird (vgl. ebd., 175, 177, 207), vermuten die Figuren in einer spezifischen Haltung der Negation, die aus Fassbinders Erstlingsspielfilm entlehnt ist. Die Figuren wollen „lieber kalt aus der Hüfte schießen“ (ebd., 187), so wie es Udo Lommel als Bruno und Rainer Werner Fassbinder als Franz in *LIEBE IST KÄLTER ALS DER TOD* machen. Fassbinders Helden verweigern emotionale Posen, so wie der neue deutsche Film insgesamt gemäß seiner ‚cool‘en Vorbilder Jean-Luc Godard und Bertolt Brecht der Illusionstrickkiste Hollywoods entsagt.¹³ Der Film folgt der Brecht'schen Maxime, dass „[a]lles, was Hypnotisierversuche darstellen soll, unwürdige Räusche erzeugen muß, [und] benebelt, [...] aufgegeben werden“ müsse (Brecht 1957: 107f.) und verzichtet dementsprechend auf ausgearbeitete Kulissen, aufregende Hintergrundmusik, schnelle Schnittfolgen oder mitreißendes Schauspiel.¹⁴ Die Sehnsucht der Figuren richtet sich auf die neusachlichen ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (vgl. Lethen 1994). Sie wünschen sich eine „entspannte, beobachtende und kritische Haltung“ (Knopf 2000: 81), die es ihnen ermöglicht, Kunst und Wirklichkeit zu vergleichen, die Räume auf und hinter der Bühne in Relation zueinander zu setzen, um „aus dem Vergleich möglicherweise Konsequenzen für ihr gesellschaftliches Verhalten zu ziehen“ (ebd.).

Die zentrale Erkenntnis, zu der Polleschs Figuren gelangen, ist die des Primats der Kreativität. Liv Ullmann erkennt stellvertretend die Fremdbestimmung, der alle Figuren ausgesetzt sind: die der Schauspieler*innen durch den Regisseur, die der Zuschauer*innen durch die Medienprodukte und die des Subjekts durch das übergeordnete Kreativitätsdispositiv. „Sie sagen, Sie beschreiben die Wirklichkeit dieser Figur, die ich hier spielen soll, aber Sie regulieren sie nur. Reine Regulierung! Von vorne bis hinten!“ (Pollesch 2009: 190). Das oberste Gebot der Regulierung lautet: „Wir müssen nur kreativ sein“ (ebd., 185). Und diesem Gebot kann sich niemand widersetzen: „Die wollen nur, dass ich kreativ bin. Man kann überhaupt nicht mehr Nein sagen. Aber Negation muss doch irgendwie die Kreativität ablösen können“ (ebd., 180).

Dieser Ausruf der Verzweiflung wird in der Folge noch wiederholt. „Negation muss die Kreativität doch ablösen“ (ebd., 203) – das klingt wie ein Hilferuf des Kreativsubjekts, das in seiner Orientierungslosigkeit angesichts des umfassenden Wandels der globalisierten Gesellschaft nicht anders kann, als die Rettung gerade in dem Bereich zu suchen, der die Notlage erst hervorgebracht hat:

13 Vgl. als einen der ersten Beiträge zu Fassbinder und Brecht: Karsunke 1974. Zu Fassbinder und Brecht allgemein siehe Brombach 2015 sowie Töteberg 2015.

14 In der „überschaubaren Figurenkonstellation und [der] Kargheit des Inventars“ sieht Rolf G. Renner eine „Komplexitätsminderung [...], welche die Muster gesellschaftlicher Strukturen deutlich werden lässt und in diesem Sinne eine aufklärerische, analytische Funktion besitzt“ (Colin/Schößler/Thurn 2012: 15).

„Das war doch mal anders. Hier wurden doch mal richtige Filme gedreht. Und was gibt es jetzt? Praktikanten mit Handykameras da draußen! Die kreativ ihr Elend verwälten! Und seit Dogma denken, sie würden dazugehören, diese Schmierfinken. Diese globale konsensfähige Filmerei auf YouTube, zum Kotzen!“ (Ebd., 185)

Hier treffen in der Figur des ‚Praktikanten‘ Kreativität und Prekarisierung aufeinander. Zudem scheinen mit der Erwähnung des Dogma-95-Manifests die ansonsten unsichtbaren Grenzen zwischen den Kreativprofis und den Dilettanten auf („denken, sie würden dazugehören“).

Mit den intermedialen Bezugnahmen auf Ingmar Bergman und Rainer Werner Fassbinder macht Polleschs Stück deutlich, dass die andere Zeit, in der ‚richtige Filme‘ gedreht wurden, Ende der 1960er bzw. Anfang der 1970er Jahre zu verorten ist. Was sich in den vierzig Jahren seither verändert hat, lässt sich an der räumlichen Entgrenzung ablesen, die der Text szenisch verhandelt. So wie Polleschs Prater-Trilogie das „*Verschwimmen der Grenzen zwischen Arbeit und Leben*“ (Eke 2009: 178) thematisiert, verhandelt *Liebe ist kälter als das Kapital* die Aufhebung von Fiktion und Wirklichkeit, die als Folge des Kreativitätsdispositivs und des *performative turns* räumlich in Szene gesetzt wird. Denn in *Liebe ist kälter als das Kapital* ist vor dem Vorhang auch hinter dem Vorhang.¹⁵ Beim theatralen Abgang hinter den Vorhang bemerkt Liv Ullmann: „Was ist denn mit der Realität passiert? Die war doch immer hier hinten“ (Pollesch 2009: 176), was sie nachhaltig irritiert: „Man konnte doch mal von einer Bühne abgehn, das war doch Tradition“ (ebd.).

Es gibt keine Differenz mehr zwischen der theatralischen Inszenierung im fiktionalen Rahmen und der faktuellen Realität dahinter, was allen Figuren zu schaffen macht. Stellan Skarsgård beschreibt diesen Konflikt wie folgt: „Mist. Ich spiele irgendwas, und wenn ich abgehn will, dreh ich einen Film. Wir schieben unsere Körper dauernd von der Bühne vor eine Kamera und wieder zurück!“ (ebd., 181). Auch für Max von Sydow gibt es keinen Weg aus der Selbstinszenierungsfalle: „Ich renn dauernd zwischen Film und Theater hin und her und frag mich, wann es denn endlich losgeht“ (ebd., 194).¹⁶

Damit erweisen sich die „auf binären Codes („drinnen/draußen“; „schön/hässlich“) aufruhenden Beschreibungsmodelle unter den Prämissen des entgrenzten, spekulativen und sozial entpflichteten Kapitalismus als überholt“ (Eke 2009: 176). Wo Regeln der Ökonomisierung wie die Forderung nach Kreativität in das Private

¹⁵ Hierin ähnelt der Text vielen anderen Pollesch-Texten wie z.B. *Fantasma*. Vgl. Brohn et al. 2009: 194.

¹⁶ In *Diktatorengettinnen I* erlebt die Schauspielerin Sophie Rois als Elena Ceaușescu das Gleiche. Vgl. Bertschik 2015: 412.

vordringen, kann zwischen dem einen und dem anderen kaum mehr unterschieden werden. Das globalisierte Subjekt wird angesichts der Doppelung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsforderung auf einen Fleck gedrängt, an dem eine Abgrenzung von der Umwelt mit ihren „marktbezogenen Imperativen und Appellen“ (ebd., 175) nicht mehr möglich erscheint. Wenn der Text Stuttgart, wo das Stück aufgeführt worden ist, als magische Lösung ins Spiel bringt – konkret heißt es: „Stuttgart ist nicht kreativ, das liebe ich so an dieser Stadt. Und ich will auch nicht kreativ sein und mich wegen der Kreativität eines Regisseurs auf dem Boden rumwälzen“ (Pollesch 2009: 193) – ist dies nicht mehr als ein ironischer Kniff, der versucht, das zu lösen, was nicht gelöst werden kann. Dem Einzelnen steht kein Weg aus der Selbstverwirklichung offen. Doch die Erkenntnis, dass es da „draußen [...] nur Abgrenzung [gibt]. Lauter entsolidarisierte Subjekte da draußen“ (ebd., 219), darf als Wegbereiterin verstanden werden. Durch Wiederholung und Zurschaustellung von Diskursen eröffnet Polleschs Theater ein subversives Potenzial, indem es wie Brechts dialektisches Theater die Zuschauer*innen dazu auffordert, soziale Missstände zu erkennen und anschließend zu einer Änderung der soziokulturellen Wirklichkeit beizutragen. Anders als die Heidi-Hoh-Texte schreit *Liebe ist kälter als das Kapital* dem Publikum keine Imperative mehr entgegen. Es muss schon selbst erkennen, dass es an der Zeit wäre, dem „Beeindruckungsapparat“ (ebd., 200) den Rücken zuzuwenden und wie Fassbinder „kalt aus der Hüfte [zu] schießen“ (ebd., 187).

Fazit

Die Bezugnahmen in den beiden untersuchten Arbeiten Polleschs verweisen auf Prototypen des Kreativarbeiters: Fassbinders Erstlingsspielfilm aus dem Jahr 1969 bildet den Auftakt zu einer außerordentlich ertragreichen Arbeitsphase, aus der insgesamt zehn Kino- sowie ein Fernsehfilm in zwei Jahren hervorgehen, die Fassbinder neben vier Theaterstücken für das antiteater und drei Hörspielproduktionen für den Rundfunk zu verantworten hat. Gleiches gilt für die Verweise auf Ingmar Bergman, der zum Zeitpunkt der intensiven Zusammenarbeit mit den erwähnten Schauspieler*innen in etwa ein Filmprojekt pro Jahr abgeschlossen hat. Insgesamt umfasst sein Werk über siebzig Arbeiten als Autor, Film- und Theaterregisseur. Fassbinder kommt in seinem kurzen Leben sogar auf über achtzig Werke, die ihm als Autor von Drehbüchern und Bühnenstücken, Film- und Theaterregisseur oder Schauspieler zugeschrieben werden. Es ist der „politisch engagierte Film der 1970er Jahre“ (Schößler 2012: 143), der zugleich ökonomisch erfolgreich und höchst produktiv ist, für den Fassbinder und Bergman einstehen; ein Genre, mit dem sich Pollesch konstant auseinandersetzt, wie Franziska Schößler gezeigt hat (vgl. ebd.).

Vor dem Hintergrund der Frage nach dem gesellschaftlichen Stellenwert von Kreativität ist es richtungsweisend, dass Pollesch mit den Bezugnahmen auf Fassbinder und Bergmann auf jenen historischen Zeitabschnitt abzielt, in dem Richard Floridas Studie zur ‚Creative Class‘ zufolge die Entstehung und Verbreitung eines „kreativen Ethos“ (Reckwitz 2014: 9) einsetzt, das durch die „Counter Culture der 1960er Jahre“ (ebd., 13f.) vorbereitet worden ist. Auch für Reckwitz beginnt hier „eine bemerkenswerte Umkehrung“, an deren Ende „Ideen und Praktiken ehemaliger Gegen- und Subkulturen“ (ebd., 14) in Hegemonie umschlagen. In diesem Sinne markieren im intermedialen Verhältnis zwischen Fassbinders Vorlage und Polleschs Adaption der Prä- und der Hypotext Anfangs- bzw. Endpunkte der Herausbildung des Kreativitätsdispositivs. Die Verlagerung der Fabrikarbeiterwelt in das Milieu der Kulturschaffenden zeugt ebenso wie die Ausweitung der Arbeitszeit von acht auf 24 Stunden im Titel der Pollesch-Serie, die der Ökonomisierung des Privatlebens geschuldet ist, vom Aufstieg und Fall der Orientierung am Kreativen, die zwar für die breite Masse erstrebenswert geworden ist, für die Akteur*innen im Künstlermilieu jedoch längst eine Bürde darstellt. Wie schwer diese Bürde auf den Subjekten lasten kann, lässt sich an den Schauspieler*innen im Theatertext *Liebe ist kälter als das Kapital* ablesen. Diese hoffen verzweifelt darauf, dass Kreativität als Orientierungsstifterin abgelöst werden könnte, und zwar durch Negation (vgl. Pollesch 2009: 185), finden aber keine Alternative zur erwünschten Pose des Kalt-aus-der-Hüfte-Schießens und somit keine Auswege aus der Verzweiflung.

Dass mit René Pollesch gerade einer der produktivsten Gegenwartsdramatiker gegen die Kreativitätshörigkeit unserer Zeit opponiert, mag seltsam erscheinen. Aber gerade diese verstörende Wirkung ist typisch für sein Theorie-Theater. Diesem hat Frank M. Raddatz zugeschrieben, dass es ein „Plädoyer für paradoxales Denken“ (2010: 154; vgl. auch Birgfeld 2015: 368) sei. Paradox ist Polleschs Wirken, da es auf eine Kritik an gewissen Formen von Kapitalismuskritik auf dem Theater abzielt, die als unangemessen empfunden werden,¹⁷ ohne dabei jedoch selbst den Rahmen des staatlich subventionierten Theaterbetriebs zu verlassen.

Bei Pollesch liegen stets derartige Doppelbewegungen vor: Verweise auf Produktionsverfahren der Popkultur unterlaufen selbige zugleich durch Ironisierung (vgl. Geisenhanslücke 2006: 258). Gleches gilt für die binäre Geschlechterordnung und die Unterscheidung von ernsthafter und unterhaltender Literatur, die ebenfalls strukturell nachgebildet und gleichzeitig subversiv infrage gestellt werden (vgl. Schößler 2012: 147).

Und auch im Fall des Kreativitätsdispositivs wirken die untersuchten Arbeiten Polleschs in zwei Richtungen: Sie rekonstruieren die Orientierungslosigkeit des

¹⁷ Vgl. hierzu Birgfeld 2015: 377.

Subjekts angesichts der sozialen Forderungen nach kreativer Selbstverwirklichung und permanenter Innovation, lassen dabei aber zugleich die zwei Alternativkonzepte aufscheinen, die Reckwitz am Ende seiner Studie ausmacht. Indem die Texte kaum fremdinszeniert oder zur Aufzeichnung freigegeben und nur in wenigen Fällen publiziert werden, sind sie nicht primär auf ein Publikum ausgerichtet. Entsprechend ließen sie sich auch in der Tradition von Brechts Lehrstücktheorie verorten. Bei Reckwitz firmiert eine solche Abkehr von „Aufmerksamkeitsmarkt und Steigerung“ (Reckwitz 2014: 358) als die eine Alternative zur Kreativität unter der Bezeichnung ‚Profane Kreativität‘. Die andere sieht Reckwitz darin, sich mittels einer Ästhetik der Wiederholung dem Regime des Neuen zu entziehen (vgl. ebd.).

So betrachtet besteht für den Recycling-Regisseur Pollesch durchaus Hoffnung. Für die Gegenwartsgesellschaft insgesamt ist es etwas komplexer. Im ausdifferenzierten Zeitalter der Globalisierung lassen sich hegemoniale Machtverhältnisse nicht so leicht nachzeichnen wie im Jahr 1931, als Bertolt Brecht seine ideologische Arbeit am Klassenbewusstsein unter das oft zitierte Motto stellte: „Wir haben heute das absolute Pramat des Theaters über die dramatische Literatur. Das Pramat des Theaterapparates ist das Pramat der Produktionsmittel“ (Brecht 1957: 29). Wenn aber ein Polleschabend „Wege aus der Selbstverwirklichung“ verheißt und die Zuschauer*innen wie Schauspieler*innen zur Reflexion des ansonsten unhinterfragten Werts von Kreativität anregt, dann ist ein erster Schritt getan; ein Schritt gegen das Pramat der Medien über das Subjekt und ein Schritt gegen das Pramat einer kreativen ‚Beeindruckungsmaschine‘, die neoliberalen Selbstausbeutung in Kackjobs und Projekten propagiert.

LITERATUR

- Bertschik, Julia (2015): „Präsenz durch Wiederholung: René Pollesch“, in: Rolf Parr et al. (Hg.), *Wiederholen/Wiederholung*, Heidelberg: Synchron, S. 403–415.
- Birgfeld, Johannes (2015): „Paradoxes Denken auf der Bühne oder Kommunikation mit dem Publikum in Absehung des Publikums? Theorie-Theater am Beispiel von René Polleschs ‚Ein Chor irrt sich gewaltig‘“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25, H. 2, S. 362–383, https://doi.org/10.3726/92149_362.
- Bloch, Natalie (2004): „Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns“, in: *Der Deutschunterricht* 2, S. 57–70.
- Brecht, Bertolt (1957): „Literarisierung des Theaters. Anmerkungen zur Dreigroschenoper“, in: Ders., *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 29–36.

- Ders. (1997): „Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, in: Ders., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag*, Bd. 6, Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 102–112.
- Brohn, Sebastian/Clemens, Oliver/Gardt, Christian/Leskau, Linda/Lock, Christian (2009): „Intertextuelle Leichen“, in: *Mauerschau – Durststrecke 2*, S. 192–195.
- Brombach, Ilka (2015): „Kritik und Ästhetizismus. Rekonstruktion einer künstlerischen Position des deutschen Autorenfilms“, in: Michael Töteberg (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder, Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, H. 103, S. 31–43.
- Colin, Nicole/Schößler, Franziska/Thurn, Nike (2012): „Einleitung“, in: Dies. (Hg.), *Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Bielefeld: transcript, S. 7–28.
- Eke, Norbert Otto (2009): „Störsignale. René Pollesch im ‚Prater‘“, in: Franziska Schößler/Christine Bähr (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld: transcript, S. 175–191.
- Fassbinder, Rainer Werner (1991): *Fassbinders Filme. Bd. 4. Acht Stunden sind kein Tag. Folge 1–4*, hg. v. Michael Töteberg, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Geisenhanslücke, Achim (2006): „Schreie und Flüstern. René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Franziska Schößler/Dorothea Kraus/Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.), *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 254–268.
- Karsunke, Yaak (1974): „anti-theatergeschichte. Die Anfänge“, in: *Rainer Werner Fassbinder*, München: Hanser, S. 7–16.
- Knopf, Jan (2000): *Bertolt Brecht*, Reclam: Stuttgart.
- Lehmann, Hans-Thies (2001): *Postdramatisches Theater. Ein Essay*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Ders. (1999): „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.
- Leskau, Linda (2018): „René Pollesch“, in: Corinna Schlicht (Hg.), *Autor*innenlexikon der Gegenwart*, www.uni-due.de/autorenlexikon/pollesch
- Lethen, Helmut (1994): *Verhaltenslehrnen der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Michalzik, Peter (2008): „Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss“, in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld: transcript, S. 31–43.
- Pfaller, Robert (2006): „Von der Intimität zur Interpassivität. Die Illusionen der Beziehungskultur und ihre Auswege“, in: *Maske und Kothurn* 52, H. 3, S. 65–78.

- Pollesch, René (2009): „Liebe ist kälter als das Kapital“, in: Corinna Brocher/Aenne Quiñones (Hg.), *Liebe ist kälter als das Kapital. Sticke – Texte – Interviews. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 171–224.
- Raddatz, Frank M. (2010): „Authentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen. Der Wunsch nach dem Echten in Zeiten globalen Wandels“, in: Ders./Kathrin Tiedemann (Hg.), *Reality strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit, S. 139–162.
- Reckwitz, Andreas (2014): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung [2012]*, Berlin: Suhrkamp.
- Schößler, Franziska (2012): „Hybride Beeindruckungsmaschinen. René Polleschs Videothek und der Erfahrungsreichtum seiner SchauspielerInnen“, in: Thomas Wegmann (Hg.), „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populäركultur in der Gegenwartsliteratur, Berlin u.a.: de Gruyter, S. 141–154.
- Töteberg, Michael (2015): „Das Theater der Grausamkeit als Lehrstück“, in: Ders. (Hg.), *Rainer Werner Fassbinder. Text+Kritik, Zeitschrift für Literatur*, H. 103, S. 30–24.

FERNSEHSERIEN

ACHT STUNDEN SIND KEIN TAG (1972) (Deutschland, R: Rainer Werner Fassbinder).
24 STUNDEN SIND KEIN TAG (2003) (Deutschland, R: René Pollesch).