

Blättler · Hrsg.  
Kunst der Serie

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für  
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck

# Kunst der Serie

Die Serie in den Künsten

Herausgegeben von  
Christine Blättler

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:  
Milena Aguilar, *Petits Fours* (2009)  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5005-0

## Theater und Serie

Soaps machen dumm. So ein permanent aktualisiertes Vorurteil. Gegen die Wiederholung des Immergleichen durch standardisierte Serienproduktion bemüht man gerne das Theater – und das heißt letztlich die Mutter aller Fernsehserien: den Guckkasten.<sup>1</sup> Doch längst führt das Theater vor, was sich vom Fortsetzungsformat der Seifenoper lernen lässt: die exponierte Wiederholbarkeit eines auf das Personalisieren angelegten Schemas. So kann gerade der Bezug auf die Soap Opera im Theater der potenziellen Reflexion von Form und Funktion des Dramas dienen.

In diesem Sinn akzentuiert René Polleschs Arbeit eine noch kaum erforschte, gleichwohl paradigmatische Form nicht protagonistischer Darstellung. Wie kein anderer mobilisiert er jenes Serienprinzip<sup>2</sup>, das die einzelne Episode nicht mehr als geschlossenes Ganzes betrachtet, für ein politisches Theater der Gegenwart. Was Polleschs »Soap-Theater«<sup>3</sup> zur Sprache bringt, besteht aus recyceltem Material. Die Aufführungen selbst sind immer wieder als Fortsetzungen angelegt. Polleschs Markenzeichen ist denn auch das schnelle Auf-Anschluss-Sprechen. Die in seinen Stücken nichtdialogisch angelegte Rede springt von Darstellerin zu Darsteller. Dabei wird nicht nur das Gesprochene, sondern ebenso die sprechende Figur als populärkulturelles Zitat ausgewiesen. So zeugt die Übersetzung des Soapformats auf die Bühne von den praktisch-reflexiven Umgangsmöglichkeiten mit fortgesetzten Wiederholungen.

Die Instanz der Rede ins Serielle überführend, zielt Pollesch präzise auf jene personale Darstellungsfunktion des Sprechtheaters, die die Kritiker der Massenkultur als Residualbereich individuellen Ausdrucks verklären. Seine Inszenierungen unterlaufen mithin das dem Drama zugrunde liegende protagonistische Modell, das von der evidenzstiftenden personalen Darstellung einer literarisch vorgegebenen – singulären – Figur im Hier und Jetzt ausgeht. Der absoluten Gegenwartsfolge innerhalb eines geschlossenen Ganzen widerstreitend, stellt Pollesch durch den Einsatz des Serienprinzips jenes Spannungsverhältnis aus, das die verschränkte Zeitlichkeit

---

1 Zur strukturellen Gleichheit von dramatischer Szene im Sinne einer Abfolge von Tableaus und Filmszene vgl. Günther Heeg: »Szenen«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Freiburg (Rombach) 1999, S. 251–269, hier S. 265–268.

2 Zu den unterschiedlichen Facetten des Serienbegriffs vgl. Christine Blättler: »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«, in: *Weimarer Beiträge* 49 (2003) 4, S. 502–516.

3 Matthias Dell: »Das hat Folgen. Soap-Theater«, in: *Freitag. Die Ost-West-Wochenzeitung* 52 vom 17. Dezember 2004. Zur Akzentuierung von Polleschs Sprechpartituren als Live-Soaps vgl. bereits Andrzej Wirth: »René Pollesch. Generationsagitprotheater für Stadtindianer«, in: Anja Dürrschmidt/Barbara Engelhardt (Hg.): *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*, Berlin (Theater der Zeit) 2003 (Arbeitsbuch), S. 126–131, Zit. S. 126. Siehe zudem Birgit Lengers: »Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch«, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur* (2004) (Sonderband: *Theater fürs 21. Jahrhundert*), hg. v. Heinz Ludwig Arnold, S. 143–155.

des Theaters immer schon kennzeichnet: die Relation zwischen der physischen Präsenz des Darstellers, dem körperbildlichen Herbeizitieren einer bestimmten gesellschaftlichen Position und der Fiktion einer im Zitat szenisch herzustellenden sprechenden *persona*. Im Verweis auf diese Grundelemente des Sprechtheaters, deren Fügung die dramatische Gestalt produziert und die allererst die Voraussetzung ihrer Repräsentationsfunktion ist, wendet sich Polleschs Arbeit gegen eine gängige Form der Ästhetisierung von Politik. Denn gerade durch seinen spezifischen Einsatz des Serienprinzips treten die Darstellerinnen und Darsteller auf der Bühne nicht als authentifizierende Repräsentanten einer Figur, sondern als leibhaftiger Verfremdungseffekt hervor. Physisch präsent und zugleich reflexiv zitierend, machen sie so auf die latent gehaltene Serialität jener vom Theater herkommenden Darstellungsform aufmerksam, die mit ihren eigenen Voraussetzungen auch die ihr inhärente politische Funktion verstellt. Polleschs *Tod eines Praktikanten* – 2007 auf dem Prater, der kleinen Spielstätte der Berliner Volksbühne, aufgeführt – zeigt exemplarisch, worin die Schlagkraft einer offensiven Fusion von Theater und Serie besteht.<sup>4</sup>

### Hybridwesen

In identischen weißen Brautkleidern treten Christine Groß, Inga Busch und Nina Kronjäger auf. Ihr Outfit ist in *Tod eines Praktikanten* jeweils das gleiche. Sie werden sozusagen frei nach Marshall McLuhan als »mechanical brides«, das heißt als austauschbare präsentiert.<sup>5</sup> Mit seiner Girl Group lässt Pollesch die szenische Figur augenscheinlich in Serie gehen. Wie in einer Art Stafettenlauf wechselt auch das Zur-Sprache-Gebrachte von einem Körper zum anderen, ohne dass sich sagen ließe, in wessen Namen hier das Wort ergriffen wird. Durch die Transposition des fortlaufenden Serienformats in die Auftrittsform der szenischen Figur wird die sprechende Instanz als Variable einer bestimmten Form der Rede und damit im Sinne Umberto Ecos ihrerseits als Serienprodukt ausgewiesen.<sup>6</sup>

Das verdeutlicht eine Passage, in der das nicht-expressive Auf-Anschluss-Sprechen locker zusammenhängender Satzketten zunehmend um »den Körper« in seiner Wirksamkeit kreist, ohne dass die sprechende Figur notwendig an ein bestimmtes Körperbild gebunden wäre. Selbst in jenen Passagen, die in der ersten Person gehalten sind oder als Zitat dialogischen Sprechens auftreten, scheint es letztlich egal zu sein, wer spricht oder angesprochen wird:

4 Premiere am 11. Januar 2007 im Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin.

5 Vgl. Marshall McLuhan: *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*. Amsterdam (Verlag der Kunst) 1996, bes. S. 129 u. 133.

6 Vgl. Ecos Lesart von Aristoteles' *Poetik*, die schon die griechische Tragödie als Serie bestimmbar mache; Umberto Eco: »Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien«, in: Michael Franz/Stefan Richter (Hg.): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig (Reclam) 1989, S. 301–324, bes. S. 323.

INGA BUSCH: Die ersten, die den Weltraum erreichten, waren Affen.

CHRISTINE GROSS (*zuerst zur Fotowand*): Weißt du, wenn du mich immer anlügst, mein Schatz, was mach ich denn da? Das geht doch nicht!

NINA KRONJÄGER: Du kannst doch nicht einfach eine Biografie fälschen und immer nur so tun, als ob!

CHRISTINE GROSS: Du lügst doch, du blödes Versprechen.

NINA KRONJÄGER: Da halt ich mich doch lieber an die Preise.

CHRISTINE GROSS: Dieses formalisierte Versprechen.

INGA BUSCH: Dieser Körper ist nicht wegzuleugnen und ist doch nicht zu denken. (*auf die Kulissen deutend*) Das kann alles wieder umgedacht werden. (*auf sich zeigend*) Aber doch nicht dieser Körper. Und ich halte an der Auffassung fest, dass er nicht gedacht werden kann.

NINA KRONJÄGER: Weder von dir noch von irgendeinem Journalisten, der immer nur hören will, was ich gefühlt habe. Aber diese Liebe kann doch nicht dazu führen, dass man nicht hört, was ich so von mir gebe.

CHRISTINE GROSS: Körper sind nicht zu denken!

INGA BUSCH: Und ihre Wirksamkeit ist auch nicht nachzulesen oder inszenierbar.

NINA KRONJÄGER: Und auch nicht verfilmbar!

Hier zeigt sich das Kennzeichen von Polleschs Theater: die nicht protagonistische, serielle Präsentation der sprechenden Instanz. Sie korrespondiert in *Tod eines Praktikanten* mit dem am Körper der Schauspielerinnen ausgestellten Serienprinzip. Dessen rhetorischer wie szenischer Einsatz wendet sich gegen die Dramatisierung ökonomischer Verhältnisse am Beispiel einer singulären Gestalt, wie man sie etwa aus Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) kennt.<sup>7</sup>

Offenkundig zitiert Polleschs Titel den Millerschen Versuch dramatischer Krisenintervention. Im *Tod eines Handlungsreisenden* führt Miller, wie Peter Szondi deutlich macht, am Beispiel Willy Lomans den Verlust der Dialogfähigkeit als Resultat sozialer Bedingungen vor.<sup>8</sup> Die dramatische Rede ist in den Dialog eines überflüssig gewordenen Handlungsreisenden mit gespenstischen Erinnerungsfiguren transponiert, während die szenisch anwesenden Familienmitglieder nur noch aneinander vorbeireden. So wird die *dramatis persona* zum singulär erscheinenden Exemplar. Gestalthaft auf die Bühne gebracht, soll sie die Kritik der gesellschaftlichen Verhältnisse in Millers literarischem Rettungsversuch des neuzeitlichen Dramas verkörperbar machen. Diese Form szenisch übersetzter Gesellschaftskritik hinterfragt Polleschs Inszenierung. Sein Bezugspunkt ist die serienmäßige Übertragung des

<sup>7</sup> Vgl. Arthur Miller: *Collected Plays*, New York (Viking) 1957, S. 129–222.

<sup>8</sup> Zu Millers Dramatik der Erinnerung siehe Peter Szondi: »Theorie des modernen Dramas (1880–1950)«, in: ders.: *Schriften I*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1978, S. 9–148, Zit. S. 140–146.

Stücks ins Gegenwartstheater. *Tod eines Praktikanten* zielt auf den reihenweisen Versuch einer Klassiker-Aktualisierung im Zeitalter des bundesdeutschen Sozialabbaus.

Etwa ein viertel Jahr vor der Premiere von Polleschs Stück brachte Luk Perceval an der Berliner Schaubühne eine Fassung vom *Tod eines Handlungsreisenden*, die den Sohn Biff, der ohnehin noch nie einen geregelten Job hatte, anstelle des Vaters Willy zum eigentlichen traurigen Helden machte.<sup>9</sup> Percevals patrilinear aktualisierte Übersetzung des sozialkritischen Familiendramas in die Ära Hartz IV hielt an der protagonistischen Darstellung fest, fiel aber zugleich hinter Millers Formprinzip der Erinnerungsdramatik zurück.

Polleschs Serienfiguren hingegen werden gerade nicht mit einem Innenleben ausgestattet oder als singulär auftretende Heldinnen der Arbeitslosigkeit mit repräsentativem Anspruch inszeniert. Als serielles Kollektiv scheinen sie auf den ersten Blick einer anderen Miller-Inszenierung näher zu sein, auf die Polleschs ›Bräute‹ an einer Stelle denn auch aufmerksam machen. Sie unterhalten sich über Biff und Happy von 2003. In diesem Jahr hatte Dimitter Gotscheff den *Tod eines Handlungsreisenden* am Berliner Deutschen Theater als politischen Kommentar zur Gegenwart aufgeführt.<sup>10</sup> Im Unterschied zu Percevals Lesart fokussierte er die von Miller entworfene Problemkonstellation szenisch als Massenphänomen. Er setzte bereits ein serielles Prinzip an die Stelle von Millers Erinnerungsfiguren und stellte es seinem von Christian Grashof gespielten Protagonisten Willy Loman in Chorform gegenüber: Gotscheffs Chor trat als Figuration der neoliberalen Masse in identischen Hemden mit Krawatte und weißer Totenschminke auf.<sup>11</sup>

An einer Stelle allerdings wurde dieser Chor der Einverstandenen<sup>12</sup> differenziert. In Millers Restaurant-Szene waren die weiblichen Chormitglieder nicht länger in männlich normierter Unternehmer- beziehungsweise Angestelltenkluft, sondern im weißen Monroe-Outfit zu sehen. Die Kleider erinnerten an das berühmte Foto, das Marilyn Monroe mit hochfliegendem Rock auf der Straße zeigt. Sie verwiesen über das Zitat von Millers zweiter Ehefrau auf ein kulturindustriell reproduziertes Weiblichkeitsimage. Entsprechend sangen die Chorfrauen mit Piepsstimmen »I wanna be loved by you«, den Titelsong jener Platte, deren Cover das von Gotscheff verwendete Foto ziert. In einer szenisch gewordenen Randbemerkung also wurde das serielle Monroezitat als Figuration der Massenkultur lesbar und damit die industriell imaginierte Weiblichkeit als Kehrseite des neoliberalisierten Massenmenschen vorgestellt. Die inzwischen doch etwas abgestandene Geschlechterkonstellation von

9 Premiere am 28. September 2006, Berliner Schaubühne am Lehniner Platz mit Bruno Cathomas in der Rolle Biffs und Thomas Thieme als Willy Loman.

10 Premiere am 9. Januar 2003, Deutsches Theater Berlin.

11 Darin unterscheidet sich Gotscheffs chorische Inszenierung etwa von Schleefs dekonstruktivem Umgang mit der Chorfigur. Vgl. dazu Evelyn Annuß: »Zur Historizität postdramatischer Chorfiguren. Einar Schleef und das Thingspiel«, in: Stefan Tigges (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*, Bielefeld (transcript) 2008, S. 361–374.

12 So die abschätzig Formulierungen im Kulturindustrie-Kapitel von Theodor Adornos und Max Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*, in: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften* 3, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1981, S. 141–191.

Millers Ernährerdrama hingegen wurde ansonsten nicht weiter reflektiert. Es blieb bei der letztlich normativen Darstellung des männlichen Protagonisten, dem die bürgerliche Kleinfamilie die Auftrittsfäche liefert und der sich – als singuläre *persona* fingiert – vom ›Massenmenschen‹ unterscheidet.

An Gotscheffs im familialen Bermudadreieck versenkten *gendering* setzt Polleschs dekonstruktiver Hebel an. Die weißen Kleider der drei Darstellerinnen zitieren treffsicher den geschlechtlich differenzierten Auftritt von Gotscheffs Serienchor. Dabei erscheint Polleschs Girl Group – hierin eher dem mit Bewilligungsbescheid und Stammmnummer versehenen zeitgenössischen »tribe called ›Arbeitslos‹«<sup>13</sup> verwandt – nicht länger als verdichtete, zur Wiederholung des Immergleichen verkommene Menschenmasse. Vielmehr stellen die drei ›Bräute‹ durch ihre kollektive Auftrittsform als Fortsetzungsfiguren die abfällige Verwendung des Serienprinzips ebenso wie die Affirmation protagonistischer Darstellung in Frage. Sie spielen sich wie in einer Art ›Mannschaftssport‹ gegenseitig die Bälle zu.<sup>14</sup> Pollesch setzt dem Wiederbelebungsversuch Millers durch Gotscheff also eine andere – nicht-geschlossene – Form der Serialität entgegen: Die drei Darstellerinnen treten in ihren weißen Kleidern zwar wie ein reihenhaftes Gespenst auf; als Exponate einer Serie aber verlieren diese Miller-Nachgeburten nie den eigenen Spielraum auf der Bühne. Sie bleiben als singuläre Körper wahrnehmbar. Denn zwischen ihnen herrscht im Unterschied zu Gotscheffs Einsatz der seriellen Chorfigur eine gewisse körperliche Distanz. Ihre Bewegungen sind zudem nicht synchronisiert. Und auch die Stimmen werden nicht kontemporär eingesetzt, sondern in Abfolge.

Man kann Polleschs serielle Präsentation als szenisch gewordene Frage danach lesen, inwieweit Gotscheffs chorischer Einsatz, die Darstellung eines vermeintlich homogenen geschlossenen Systems, überhaupt trägt und ob die Entgegensetzung von Chorfigur und *dramatis persona* den Ausblick auf praktisch-politische Möglichkeitsräume nicht gerade verstellt. Die Figuren in den Klassikern könnten sich nicht solidarisieren, sagt eine Schauspielerin das protagonistische Formprinzip ironisch kommentierend; sie lebten schließlich in getrennten Stücken. Entsprechend setzt Polleschs Inszenierung nicht das psychische Trauerspiel erzwungener Untätigkeit am Beispiel einer singulären Figur exemplarisch ins Bild. Bei Pollesch geht es ebenso wenig um das ungute Gefühl vereinzelter Einzelner, überflüssig zu sein, wie um die Projektionsfigur der Masse vermeintlich Einverständener. Gegenstand ist vielmehr das Theater als Arbeitsplatz und Ort notwendig fiktionaler Selbstverwirklichungsstrategien. In der Rede wird die Darstellbarkeit der dort herrschenden obszönen Ausbeutungsverhältnisse und ihrer ideologischen Übersetzungen ausgelotet.

Folgerichtig offenbaren die drei Serienwesen auf der Bühne, wodurch sie als Darstellerinnen vergleichbar sind: ihre Verwertbarkeit. Was ihre Auftrittsform äußerlich

13 Klaus Theweleit: »Canettis Masse-Begriff: Verschwinden der Masse? Masse & Serie«, in: Ghosts. *Drei leicht inkorrekte Vorträge*, Frankfurt a. M. – Basel (Stroemfeld/Roter Stern) 1998, S. 161–249, Zit. S. 167.

14 Zum Auftritt der Figuren als Band vgl. Diedrich Diederichsen: »Maggies Agentur«, in: Aenne Quiñones (Hg.): *Prater-Saga*, Berlin (Alexander) 2005, S. 7–19.

unterscheidet, ist ihr Preis. Pollesch weist die Schauspielerinnen über ihre Brautkleider als Tagelöhnerinnen der Volksbühne aus. Auf ihren identischen Kostümen ist die jeweilige Tagesgage aufgedruckt. Über diese allerdings darf, wie die Schauspielerinnen sagen, nicht gesprochen werden. An ihrem Körper stellt Polleschs Inszenierung die Preisfrage. Soziale Ungleichheit wird mithin gerade über den seriellen Auftritt exponiert. Hier dreht sich also alles um die Kehrseite formaler Gleichheit und keineswegs um das sämtliche Rezeptionspraxen verdrängende Phantasma distinktionsbedürftiger Bildungsbürger: die vermeintlich gleichmachende Gehirnwäsche durch Massenkultur.

Der Gagenaufdruck bringt szenisch den Bezug zur Existenzform der Darstellerinnen außerhalb des Dargestellten ins Spiel und unterläuft die einfache Referenz auf fiktionale Figuren. Im Verweis auf den Marktwert der Schauspielerinnen haut das Modell personaler Verkörperung nicht hin. Der Körper wird seiner evidenzstiftenden Darstellungsfunktion für eine als Willy oder Biff Loman sprechenden Figur entzogen. Und das hat einen bestimmten Zweck: Wie die Schauspielerinnen das Publikum in einer Art paradoxalem Werbespot belehren, geht es in dieser Aufführung eben anders als im Drama nicht um entkörperertes Wissen, das es zu verkörpern gilt, sondern um *situated knowledge*.<sup>15</sup> Sie führen Donna Haraway als vermeintlich objektive Autorität an, um ihre standortspezifische Perspektive offenzulegen und dann *in actu* die bezahlte Serienproduktion von Figurationen ›der anderen‹ auf der Bühne zu demonstrieren. Haraways konstruktivistische Reflexionen über die *Neuerfindung der Natur* auf die Bühne übertragend, erkunden sie so den Bezug des Dargestellten zu ihrem Leben. Nur sprechen sie dabei eben nicht im eigenen, sondern in Haraways Namen. Als deren trinitarisches Sprachrohr auftretend, sind die Schauspielerinnen, wie Diedrich Diederichsen es mit Blick auf frühere Pollesch-Inszenierungen formuliert, keineswegs »in einem alltäglichen Modus der Selbst-Identität«. <sup>16</sup> Vielmehr unterlaufen diese Hybridwesen auf der Bühne durch die szenisch produzierte referenzielle Verwirrung zwischen Mensch und Serienfigur die geregelte Relation von Schauspieler und *persona*. Und genau dadurch provozieren sie zur Selbstverständigung über die Mittelbarkeit fremder wie eigener Lebens- und Arbeitsbedingungen im Theater.

### Preisfrage

Kaum merklich handelt es sich beim Zeigen der Tagesgage, die das Verhältnis von Darstellerinnen und Dargestelltem durcheinanderbringt, um ein szenisch gewordenes Formzitat politischen Theaters. Es wird »auf der Höhe der zeitgenössischen

15 Vgl. Donna Haraway: »Situieretes Wissen«, in: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M. (Campus) 1995, S. 73–97.

16 Diedrich Diederichsen: »Maggies Agentur« (Anm. 14), Zit. S. 15. Siehe auch ders.: »Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch«, in: *Theater heute* (2000) 3, S. 56–63.

Medientechnik<sup>17</sup> gegen das hochkulturelle Distinktionsbedürfnis und ein allzu billiges, von der Bühne herab aufgeführtes TV-Bashing eingesetzt. Bei genauerem Hinsehen nämlich entpuppt sich *Tod eines Praktikanten* auch noch als Gegenentwurf zu einer weiteren Berliner Regiearbeit. 2002 inszenierte Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne *Goldene Zeiten* von Richard Dresser, ein von Anfang der 1990er Jahre stammendes Stück über den Amoklauf des Lumpenproletariats im neuenglischen White-Trash-Ambiente.<sup>18</sup> Die Aufführung stand im Zusammenhang eines von der Schaubühne zuvor proklamierten Neuanfangs politischen Theaters, »das versucht, von den individuell-existentiellen und gesellschaftlich-ökonomischen Konflikten *des Menschen in dieser Welt zu erzählen*«. <sup>19</sup> Zu Beginn von Ostermeiers Intendanz hatten die »neuen Realisten«<sup>20</sup> der Schaubühne unter dem Titel *Der Auftrag* eine Art kollektives Manifest veröffentlicht. Als Antimodell zum überkommenen Bühnen- und Politikverständnis etablierter Theatermacher wurde öffentlichkeitswirksam die szenische Erzählung gegenwärtiger Schicksale nach »dem Kollaps der großen Ideologien und politischen Lager«<sup>21</sup> angekündigt. Das gesamte Ensemble hatte sich verpflichtet, zwei Jahre weder für Film, Funk noch Fernsehen zu arbeiten. Man wollte sich in einer »ästhetischen und soziologischen Recherche [...] mit der eigenen Wirklichkeit und der gesellschaftlichen Realität künstlerisch auseinandersetzen.«<sup>22</sup> Mit Dressers Stück wurde dann – zwei Jahre später – »das Prekariat« als neue Sozialfigur für die Bühne erfunden und von den Experten des Elends aus dem Schaubühnen-Ensemble zugleich auf groteske Weise abgewertet. Einen Fernseher anbetend, traten die Stellvertreter des Prekariats aus Verzweiflung über ihre fiktionale Arbeitslosigkeit als Sekte des »wahren Werts« auf. Von imaginären ausländischen Kapitalisten angestiftet, durften sie auf der Schaubühne schließlich ihre Lebensgrundlage im Glauben an eine goldene Zukunft abfackeln.

Dressers medienkritische Prekariatsstück wurde von Ostermeier als Vätermord an einem Vertreter politischen Theaters der alten Schule inszeniert. Mit Kinderinstrumenten ausgestattet, gaben die Schauspieler Brechts »Lob des Kommunismus« aus der *Mutter* (1931/1938) als infantile Hausmusik und damit als unzeitgemäßen Revolutionskitsch zum Besten.<sup>23</sup> Nun kann auch Polleschs Rückgriff auf das Seri-

17 Mit Blick auf Brecht vgl. Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater?«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* II.2, hg. v. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1991, S. 519–531, Zit. S. 524 (1. Fassung).

18 Vgl. Richard Dresser: *Better Days*, London (Samuel French) 1991; 2002 übersetzt von Brigitte Landes.

19 »Der Auftrag«, in: *Die erste Spielzeit 2000*, hg. v. Schaubühne am Lehniner Platz. Zeitgenössisches Theater für Tanz und Schauspiel, Berlin, S. 2 (Hvh. E. A.). Zur Kritik dieses kollektiven »Manifests« siehe u. a. Kathrin Tiedemann: »Fremd bin ich eingezogen. Der Mythos vom Neuanfang an der Berliner Schaubühne«, in: *Freitag, Die Ost-West-Wochenzeitung* 5 vom 28. Januar 2000.

20 Zur impliziten Kritik des Schaubühnen-Programms vgl. Hans-Thies Lehmann: »Wie politisch ist postdramatisches Theater?«, in: *Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten (Recherchen, 12)*, Berlin (Theater der Zeit) 2002, S. 11–21, Zit. S. 15.

21 »Der Auftrag« (Anm. 19), S. 2.

22 Ebd.

23 Vgl. Bertolt Brecht: »Die Mutter«, in: ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA) 3, hg. v. Werner Hecht u. a., Berlin – Weimar – Frankfurt a. M. (Aufbau/Suhrkamp) 1988,

enprinzip mit Blick auf den Gagenaufdruck auf den Brautkleidern als Brechtzitat gelesen werden. Er schreibt nicht das »Lob des Kommunismus«, sondern den »Song von der Ware« ins Szenische fort. Mittels Formzitat der Brechtschen Lehrstückserie wird so die Darstellbarkeit von Vergesellschaftungsmechanismen im Kulturbetrieb modellhaft recherchiert.<sup>24</sup> In *Die Maßnahme* (1929–1931) nämlich hatte Brecht, der seinerseits die Massenmedien auf der Bühne zu nutzen wusste, mit dem »Song von der Ware« die Frage nach ›dem Menschen‹ und seiner Verwertbarkeit schon gestellt:

Weiß ich, was ein Mensch ist?  
 Weiß ich, wer das weiß!  
 Ich weiß nicht, was ein Mensch ist  
 Ich kenne nur seinen Preis.<sup>25</sup>

Diese Preisfrage reformuliert *Tod eines Praktikanten* im szenisch übertragenen Sinn. Pollesch bringt sie am Körper der drei ›Bräute‹ – mithin von außen – zur allegorisierten Anschauung. Das Lehrstückzitat funktioniert gleichsam in der Rückprojektion auf die Schauspielerinnen. Dadurch bezieht Pollesch das Brechtsche Formprinzip der spielerischen Selbstverständigung auf den Theaterbetrieb.

Die Große Pädagogik von Brechts Versuchsreihen aus der Lehrstückperiode zielte bereits auf Selbstverständigung.<sup>26</sup> In wechselnden Rollen konnten sich die Mitspielenden über die Aporie zwischen Person und Kollektiv auseinandersetzen. Mit Brecht bringt nun *Tod eines Praktikanten* die Einsicht in die Politizität der Darstellung gegen die szenische Erzählung »von den individuell-existentialen und gesellschaftlich-ökonomischen Konflikten *des Menschen in dieser Welt*« ins Spiel. Durch ihre Auftrittsform macht Pollesch die Prater-Schauspielerinnen zum Ort der Frage nach jenen deregulierten Arbeitsverhältnissen, die vom werbeträchtigen Verzicht des Schaubühnen-Ensembles auf Fernsehgagen ausgeblendet wurden. Pollesch zeigt seine Darstellerinnen als Serienwesen auf unterschiedlichem Preisniveau: »Und deine Tagesgage kannst du dir an den Hut stecken«, sagt Christine Groß an einem Punkt. »Du verdienst doch auch beim ZDF.« Anstelle der moralisierenden PR-Strategie der Schau-

S. 351 (Szene 6, hier Fassung von 1938). Dies im Unterschied zu Slevogts Deutung, es handle sich hier um eine Fortsetzung des Brechtschen Lehrtheaters mit den Mitteln der Unterhaltungsindustrie (Ester Slevogt: »Eine kleine Volksmusik«, in: *Financial Times Deutschland* vom 29. April 2002).

24 Polleschs Nähe zum Lehrstück bemerkt bereits Andrzej Wirth: »René Pollesch« (Anm. 3), S. 126. Siehe auch Alexander Karschnia: »Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz-Pop. Spoken Words«, in: Hajo Kurzenberger/Annemarie Matzke (Hg.): *TheorieTheaterPraxis*, Berlin (Theater der Zeit) 2004 (*Recherchen*, 17), S. 183–191, hier S. 190.

25 Bertolt Brecht: »Die Maßnahme«, in: *GBA* 3, S. 115 (hier Fassung von 1931).

26 Vgl. etwa Brechts *Fatzer*-Fragment. Siehe hierzu u. a. Burkhard Lindner: »Das Messer und die Schrift: Für eine Revision der ›Lehrstückperiode‹«, in: Marc Silberman u. a. (Hg.): *The Other Brecht III/Der andere Brecht II. The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch*, Bd. 18, 1993, S. 43–57. Siehe zur neueren Brechtforschung Nikolaus Müller-Schöll: *Das Theater des ›konstruktiven Defaitismus‹. Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller*, Frankfurt a. M. – Basel (Stroemfeld/Nexus) 2002, S. 185–407.

bühne und deren Denunziation einer massenhaften Glotzkultur setzt Pollesch die Präsentation der mitspielenden ›Tagelöhnerinnen‹ in ihrer Verwertbarkeit als V-Effekt ein.

### Situiertes Wissen als V-Effekt

CHRISTINE GROSS: Hallo Herr Moser, Sie sind doch Millionärin?

NINA KRONJÄGER: Nein, bin ich nicht. Ich, Wolfgang Tillmans, trage die Post aus. Das ist doch ganz klar zu sehen.

In dieser als Figurenmorphing entworfenen Rede, die die Referenzen verwirrt, tritt der arbiträre Darstellungscharakter von Sprache zu Tage. Reflexiv zeugt das Sprechen von der Differenz zwischen Prosopopöia, also den rhetorisch fingierten männlichen Figuren, und dem weiblich markierten Körper, der auf der Szene zu sehen ist. Diese Konfliktbeziehung zwischen *factio personae* und Körperbild, die das hier Zitierte gerade über das inszenierte Geschlechterverhältnis zwischen männlichen Instanzen der Rede und Weiblichkeitsimago auf der Szene demonstriert, wird vor, hinter und zwischen Stellwänden verhandelt und zum Teil auf Videoscreen live übertragen. Permanent lässt Pollesch so nach Folie und Rahmen der Darstellung fragen.

Auf den Wänden sind Fotos von den Nebenhäusern des Praters in Originalgröße und auf deren weißer Kehrseite wiederum ihr Preis aufgedruckt. Als Schauplatz konstruiert Bert Neumanns Bühnenbild eine Straßenszene – auch das ließe sich in Anknüpfung an Brecht, an dessen »Beispiel allereinfachsten, sozusagen ›natürlichen‹ epischen Theaters«<sup>27</sup>, verstehen. Dabei allerdings ist das Zeigen des Zeigens<sup>28</sup>, um das sich die programmatische Schilderung der episierenden Schauspieltechnik in Brechts *Straßenszene* dreht, reflexiv auf die Darstellung selbst bezogen. Deutlich wird Polleschs Straßenszene von den Schauspielerinnen immer wieder »als großer Fake« medial vermittelter Bilder ausgewiesen. »Komisch, gestern hab ich noch davon gegessen«, sagt Inga Busch über die Bild gewordenen Obstauslagen gleich zu Beginn.

Sich zwischen dieser gefaketen Straßenkulisse bewegend, problematisieren nun die Schauspielerinnen jene Darstellungsform, die ›das Elend anderer kreativ bearbeitet‹. Nina Kronjäger spielt immer wieder Sigourney Weaver in der Rolle einer Autistin nach, um dieses Performen ›der anderen‹ dann so zu kommentieren: In dem Film *Snowflake* werde von Weaver die Differenz zur Norm fingiert, um eben diese zu zementieren. Darin nehme eine Millionärin die männliche Mittelstandsposition ein, indem sie eine Autistin spiele – mithin im Namen von jemandem agiere, der keine Stimme hat. Dabei wälzt sich Nina Kronjäger im Umriss einer anthropomorphen Figur, der wie die Markierung eines Tatorts durch die Mordkommission aussieht. Die *platte* Figuration ›der anderen‹ in einem allgemeingültig erscheinenden Rahmen führt Polleschs Theater auf ein serielles Darstellungsschema mit dem immergleichen

27 Bertolt Brecht: »Die Straßenszene«, in: *GBA* 22, S. 370–381, zit. S. 371.

28 Walter Benjamin: »Was ist das epische Theater?« (Anm. 17), S. 529.

Zweck der mortifizierenden Erfindung Abwesender zurück. Dieses Schema dient, so der Befund auf der Bühne, gerade nicht dazu, andere zu Wort kommen zu lassen. In der Verstellung der darstellerischen Voraussetzungen würden die anderen vielmehr aus einer vermeintlich objektiven Perspektive erfunden, die auf die Beibehaltung des Status quo und damit auf ihren fortgesetzten gesellschaftlichen Ausschluss hinauslaufe. Das Serienprinzip, wie wir es aus dem Fernsehen kennen, ist also eingesetzt, um die korrespondierende Form personaler Darstellung in Theater und Film in ihrer politischen Funktion reflektierbar zu machen. Entsprechend wird der Verweis auf die Figur ›der anderen‹, der hier nicht zuletzt an den *Tatort* als ein dem Drama und nicht der Soap nacheiferndes Serienformat erinnert, von den Schauspielerinnen später unter dem Motto »Reclam the Streets« unter gelben Klassikerbänden begraben.

Was hat nun die offenkundig geplättete Figuration der mortifizierten anderen mit dem zu tun, was die Fotokulisse zu sehen gibt? Castingallee nennt man die vom Bühnenbild reproduzierte Kastanienallee im Volksmund. Denn sie ist Boulevard prekarisierter Hippsters aus der »Generation Praktikum«<sup>29</sup>, die an der Volks- oder der Schaubühne eine Hospitanz nach der anderen absolvieren und beim unbezahlten Kaffeekochen für die Regisseure von ihrem großen Auftritt träumen. Entsprechend interpretieren die drei Tagelöhnerinnen der Volksbühne den personalen Umriss, auf den sie hinter den Kulissen stoßen, als die szenisch abwesende Titelfigur ihrer Aufführung: als Figur des toten Praktikanten. Dieser Figur und ihrer Verwandtschaft mit einem Großteil von Polleschs Publikum ist die Inszenierung gewidmet. Schon zu Beginn adressiert Christine Groß die Zuschauer in einer Art Parekbase, die auf die Differenz des eigenen Standorts zu dem des anwesenden Publikums aufmerksam macht: »Wo hab ich denn mit dir zu tun?«, fragt sie durchs Mikrofon und damit aus der als solche markierten Distanz; »das seh ich irgendwie nicht«, meint sie dann. »Lieber Praktikant«, sagt schließlich Nina Kronjäger – ebenfalls durchs Mikrofon ans Publikum gerichtet. Die Zuschauer werden angesprochen, als ob sie die Stellvertreter der szenisch abwesenden Figur seien. Denn wie das Publikum hat ›der Praktikant‹ nichts auf der Szene zu suchen.

Selbst längst im Betrieb angekommen, lässt Pollesch über den Geist des Praktikanten das Verhältnis von Prekarisierung und totaler Selbstverwertung thematisieren, das bereits Gegenstand seiner *Heidi-Hoh*-Serie aus den 1990er Jahren war.<sup>30</sup> Darin brachten Christine Groß und Nina Kronjäger Polleschs eigene, damals noch prekäre Arbeitssituation zur Sprache.<sup>31</sup> In Endlosschleifen kreiste die Rede jeweils

29 Matthias Scholz: »Generation Praktikum«, in: *Die Zeit* 14 vom 31. März 2005 ([http://images.zeit.de/text/2005/14/Titel\\_2fPraktikant\\_14](http://images.zeit.de/text/2005/14/Titel_2fPraktikant_14); gesehen am 10. September 2007).

30 Vgl. René Pollesch: *www-slums*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2003.

31 Zur Struktur der Arbeit im kulturellen Feld und den neuen Subjekten kultureller Individualisierung vgl. die von Pollesch verarbeiteten Thesen von Angela MacRobbie: »Jeder ist kreativ. Künstler als Pioniere der New Economy?«, in: Jörg Huber (Hg.): *Interventionen 11 (Singularitäten – Allianzen)*, Wien – New York (Springer) 2002, S. 37–60; dies.: »Kreatives London – Kreatives Berlin. Anmerkungen zum Erwerb des Lebensunterhalts in der Neuen Kulturellen Ökonomie«, in: Kunstverein München (Hg.): *atelierEUROPA*, 2004, S. 1–22. ([http://www.ateliereuropa.com/2.3\\_essay.php](http://www.ateliereuropa.com/2.3_essay.php); gesehen am 10. September 2007). Siehe auch Isabell Lorey: »Vom immanenten Widerspruch zur hegemonialen Funktion. Biopolitische Gouvernementalität und Selbst-Pre-

in der ersten Person Singular um die Selbstausschöpfung im Kreativsektor, um die Aufhebung der Grenze zwischen Arbeit und Leben, um den fehlenden Entfremdungsgewinn. Die Schauspielerinnen traten damals schon als Serienwesen auf. Einander abwechselnd beklagten sie den Verlust der eigenen Hinterbühne, um dann immer wieder in einer Art kollektivem Tourette-Syndrom »SCHEISSE« oder ähnliches zu brüllen. Bereits in *Heidi Hoh* schienen die in Abfolge sprechenden Körper im Rahmen einer Instanz der Rede – in der ersten Person Singular – aufzutreten, mithin austauschbar zu sein. Im *Tod eines Praktikanten* ist das Sprechen über sich selbst nun weitgehend in die Apostrophé und Nachstellung des toten Praktikanten transponiert: Was früher Auseinandersetzung mit Polleschs eigenem Arbeitsleben war, wird jetzt konsequenterweise als Repräsentationsproblem an der mortifizierten Figur der anderen reflektiert.

Als die Schauspielerinnen schließlich hinter den Kulissen auf den erwähnten anthropomorphen Umriss stoßen, wird dieser personale Rahmen dem Bühnenbild gemäß zunächst der Figur des toten Praktikanten zugeschrieben:

CHRISTINE GROSS: Es sind Lebensumstände, die ständige Bearbeitung erfordern. Wie zeigt man das, wo nichts darauf wartet, lebbar zu sein? Und dann liegt da ja auch der Praktikant. Wie ist der denn ums Leben gekommen?

INGA BUSCH: Keine Ahnung, wie das denn passiert ist.

Vom Bezug des anthropomorphen Umrisses auf den toten Theaterkuli aus wird dessen spätere Darstellung innerhalb der Inszenierung als postume Erfindung ausgewiesen. Pollesch bezieht das in einer weiteren Denkspirale auch auf den von den Darstellerinnen präsentierten Zwang, die eigene Existenz im deregulierten Betrieb als kohärente Erfolgsgeschichte gelungener Selbstverwirklichung erzählbar zu machen. So kündigt Christine Groß gegen Ende an, dass da jemand sei, der sich als Praktikant vorstellen wolle. Sie geht hinter die Kulisse und öffnet »Dingdong« rufend die darauf abgebildete Tür. Dann stellt sie sich als besonders hipper Praktikant vor, der es eigentlich gar nicht nötig hätte, unbezahlt im Theater zu arbeiten: »Guten Tag, Orlando Bloom ist mein bester Freund.« Das Tagesgagenkleid wird hier deutlich zum V-Effekt, denn die Existenzform des Praktikanten können die Darstellerinnen gerade nicht mit ihrem demonstrierten eigenen Leben belegen.

*Tod eines Praktikanten* erzählt also nicht von, sondern fragt nach den Fiktionalisierungen des Selbst hinter der Theaterszene – nach jenen möglicherweise überlebensnotwendigen Selbstlügen, die das Märchen vom Tellerwäscher auf das hundertste Praktikum übertragen und sich in eine Art ruinöses Selbstmordkommando verwandeln können. Im Unterschied zu den genannten Inszenierungen Percevals, Gotscheffs oder Ostermeiers konzentriert sich Pollesch auf die Darstellbarkeit ökonomischer Verhältnisse. *Tod eines Praktikanten* versucht, der szenischen Abwesenheit jener namenlosen Theater-Prekärer gerecht zu werden, die auf der Bühne eben nicht zu Wort kommen.

---

karisierung von KulturproduzentInnen«, in: Gerald Raunig/Ulf Wuggenig (Hg.): *Kritik der Kreativität*, Wien (Turia + Kant) 2007, S. 121–136.

Wenn *Tod eines Praktikanten* die Brechtsche Preisfrage szenisch reformuliert und über die abwesende Figur die Selbstfunktionalisierung unsichtbarer Zuarbeiter als *fake* der Darstellerinnen präsentieren lässt, ist der Hinweis auf die Gage mithin nicht als moralische<sup>32</sup>, sondern als darstellungspolitische zu lesen. Im Theater als »Tatort« werden standortspezifisch Vorstellungen von den Bedingungen wie Grenzen kollektiver Selbstverständigung durchgespielt und die jeweiligen Befunde versuchsweise auf deren Tragweite und Vermittelbarkeit hin überprüft. Anstatt die Geschichte des armen Praktikanten auf die Bühne zu bringen, macht Pollesch die ökonomischen Verhältnisse ausschließlich in fortgesetzter Rückkopplung zum Gegenstand szenischer Selbstreflexion. In seiner abstrusen Verwechslungskomödie treten die drei Serienwesen denn auch Widerspruch provozierend einmal als »Praktikantenreisende«, dann wieder als Millionäre auf. Sie agieren, als ob diese beiden Rollen – ihrem personalen Rahmen entsprechend – einfach austauschbar seien. Den Witz dieser Verwechslung und der ihr zugrunde liegenden Formproblematik bringt eine der Serienfiguren schließlich auf den Punkt: »Ich bin Hans Moser und ich finde es gut, dass im Theater alle umsonst arbeiten. Da ist man doch gerne dabei.«

In der vom eigenen Betrieb ausgehenden Reflexion zeitgenössischer prekariisierter Verhältnisse und ihrer Darstellungsproblematik liegt die politische Potenz von Polleschs Übertragung des Soapprinzips ins Theater.<sup>33</sup> Geschult am Format der fortlaufenden Fernsehserie, liefert seine Arbeit den Ausblick auf das Immergleiche der dramatischen Form und das Potenzial einer offensiven Ausstellung ihrer Wiederholbarkeit. So zeigt Polleschs Theater, was die protagonistische Verkörperungsästhetik und der mit ihr verbundene Anspruch auf objektive Belehrung der Projektionsfigur verblödeter »anderer« reihenweise verdrängt: jene Präsenz markierter Körper auf der Bühne, die von ausdifferenzierten gesellschaftlichen Existenzformen und der Parteilichkeit in die Darstellung immer schon eingeschriebenen situierten Wissens zeugen. Ins Serienformat überführt, allegorisieren sie das in der Wiederholung aufscheinende Widerstandspotenzial des Zitierens und deuten so vom Theater aus auch auf den zukünftigen Spielraum gesellschaftlicher Praxisformen hin.

32 So etwa die Lesart von Esther Slevogt: »Praterland bleibt abgebrannt«, in: *Die Tageszeitung* vom 13./14. Januar 2007, S. 16. Die darstellungspolitische Funktion der Kleider verkennend, kritisiert Slevogt, dass Pollesch als »Großverdiener« des Betriebs die eigene Tagesgage ausblendet.

33 Zur politischen Dimension von Polleschs Theater, die sich in der Reflexion der eigenen Ästhetizität entfalte, vgl. am Beispiel von *Cappuccetto Rosso* Juliane Rebentisch: »Demokratie und Theater«, in: Felix Ensslin (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne? Schillers Ästhetik heute*, Berlin (Theater der Zeit) (*Recherchen*, 34), 2006, S. 71–81, Zit. S. 77f.