
Roman Widder
Zur Poetik des Ressentiments
Wolfram Lotz' »Die Politiker« (2019)

»Die Politika«: Unwahrscheinlichkeit der Signifikanz

Selten überschlagen sich deutsche Feuilletons ob einer Theaterinszenierung so einhellig vor Begeisterung wie im Fall der Spielzeiteröffnung am Deutschen Theater im Herbst 2019, als Sebastian Hartmann Shakespeares *King Lear* inszenierte und als Epilog noch den kleinen Sprechtext *Die Politiker* von Wolfram Lotz auf die Bühne brachte. Allerdings galt die Begeisterung explizit nicht der *Lear*-Inszenierung, sondern dem nach zwei Stunden »Macker-Theater«¹ wie eine Entschädigung daherkommenden *Politiker*-Stück von Lotz. Gegenstand der Begeisterung war zudem nicht der *Politiker*-Text und nicht seine Inszenierung, sondern allem voran das Spiel von Cordelia Wege, die den Text ganz alleine mit dem »Sprech-Tacho auf Anschlag« vortrug² und in eine »bewusstseinsweiternde Droge« verwandelte.³ Mittlerweile haben weitere Inszenierungen am Schauspiel Hannover (Marie Bues), der Sparte 4 in Saarbrücken (Mark Reisig) und in den Münchner Kammerspielen (Felicita Brucker) allerdings gezeigt, dass der *Politiker*-Text auch in anderen Inszenierungen und mit anderer Besetzung immer noch seine Wirkung entfaltet.

Worum geht es also in diesem Text? Wo die Kritik sich die Mühe gemacht und in den Text geschaut hat, heißt es trocken: »wenn man's so liest, meint man erst: Das hat Heiner Müller aber kürzer hingekriegt [...] neunundneunzig locker bedruckte Seiten Politikverdruss, mit allem, was die gute Timeline in Social Media-Zeiten thematisch hergibt« (Christian Rakow).⁴ Handelt es sich um eine »Wutbürger-Suada« (Christine Wahl), um den »Malstrom des alleingelassenen Alltagsbewusstseins« (Jens Fischer) oder mit den Politikern auch um »die Eltern dieses Ich, Stellvertreter der Realitätsprinzips der Außenwelt« (Peter Laudenschach)?⁵ Mit derlei Stichworten pflegt die Kritik die erstaunlichen Erfahrungen zu verarbeiten, die sie mit Lotz-Inszenierungen immer wieder macht, was das Stück aber will und wovon es handelt, sei »gar nicht so wichtig«.⁶ Es ist wohl dem bedauerlichen Abgrund zwischen literaturwissenschaftlicher Textanalyse und theaterwissenschaftlicher Performanztheorie zu verdanken, dass es bisher kaum wissenschaftliche Arbeiten zu Lotz' Texten gibt.⁷

Wolfram Lotz hat sich bisher stets um eine zeitnahe Publikation seiner Stücke und Monologe bemüht, so auch im Fall der *Politiker*, die noch im Jahr 2019 bei Spector Books in Leipzig erschienen. Das hat Gründe, handelt es sich doch nicht nur um flexibel handhabbare Spielvorlagen, sondern zugleich um streng organisierte Wortkunstwerke. Im Folgenden soll gezeigt werden, mit welchen poetischen Verfahren *Die Politiker* das große Thema der politischen Gegenwart traktiert: das Ressentiment, also die affektive Lage und Ohnmacht jener vielen Konsumenten von Politik, die derselben erst ihre Autorität und Wirksamkeit verleihen. Das Politische der *Politiker* nämlich, das heißt »[d]as wirkliche Soziale [...] in der Literatur ist: ihre Form.«⁸

Die Politiker beginnt mit der zehnfachen Wiederholung des titelgebenden Signifikanten »Die Politiker die Politiker die Politiker / die Politiker – / Die Politiker die Politiker die Politiker / die Politiker die Politiker –.«⁹ Wenn Wolfram Lotz seinen Sprechtext beim eigenen Vortrag demgegenüber mit einer Vervielfachung dieser Wiederholung, einer rund einminütigen Dauerschleife beginnt,¹⁰ dann ist damit nicht nur die Differenz von mündlicher und schriftlicher Rede in Szene und ein mündlicher Sprechakt als Thema des Textes gesetzt, sondern mit der beinahe unendlichen Wiederholung wird auch die Unwahrscheinlichkeit betont, mit der sich jede Form von Bedeutung aus dem akustischen Rauschen des Lautmaterials durch Unterscheidungen, Pausen, Rhythmen zuerst noch hervorarbeiten muss. *Die Politiker*: Solange ihnen nichts gegenüber, nichts an ihre Seite tritt, bedeutet diese Phrase schlichtweg nichts. Daher schreibt Lotz – näher an der phonetischen Aussprache – später auch einmal die »Politika« (DP, 64). *Die Politika*: Das erinnert nicht ohne Grund auch an eine Philippika, eine Straf- oder Brandrede also, das erschöpft sich andererseits aber auch im Klanggebilde und erinnert an Nonsens-Poesie.

Die Gefahr des Bedeutungsverlusts, die bedrohliche Sinnlosigkeit des Politikersignifikants ist für Wolfram Lotz Ausgangspunkt einer poetischen Untersuchung über das Verhältnis der Politiker und jener Sprecher des Sprechtextes, die von den Politikern sprechen und ihnen dadurch Bedeutung verleihen. Dabei steht die Untersuchung des Verhältnisses der Politiker und der sie Anrufenden – dieser These werde ich im Folgenden nachgehen – in einem eigentümlich verschobenen und doch kaum übersehbaren Verhältnis zu dem, was heute als Populismus firmiert und was in der Deutung des Textes auf eine komplexe Lage medialer Entfremdungserfahrungen, zitierter Affekte und vielfältiger politischer Subjektivitäten verweist. Es handelt sich um die poetische Mimesis eines populistischen Sprechens im weitesten Sinne, nicht um eine populistische Politikerrede, aber um das private Gedankentheater eines am populistischen Kollektivbewusstseins partizipierenden Subjekts, um die Aufzeichnung der

Form eines solchen Sprechens mittels seiner vom ersten Wort an vollzogenen Verfremdung.

Die Sprache als System von Wiederholung und Befehl

Mit dem Anfang im Rauschen einer Wiederholungskaskade ist ein Verständnis der Sprache aufgerufen, das an einige große Kritiker der Sprachwissenschaft und ihre Einwände gegen klassische Zeichen- und Kommunikationsmodelle erinnert. Valentin Woloschinow etwa, der marxistische Linguist aus dem Leningrader Bachtin-Kreis, kritisierte in *Marxismus und Sprachwissenschaft* (1929) die Vernachlässigung der interaktionalen Natur jedes Wortes, womit er 1929 die später von John Searle und John Austin begründete Sprechakttheorie antizipierte. »Die Äußerung ist sozial« lautete seine Ausgangshypothese, die Sprachwissenschaft jedoch, so Woloschinow, habe immer die Exklusion der Rede (der *parole* bei Saussure) aus dem Bereich der Sprache betrieben.¹¹ Obwohl Menschen in Sätzen oder immerhin Phrasen sprechen, ist die zentrale Einheit der Sprache für die Linguistik nicht der Satz, sondern das Phonem. Diese linguistische Abstraktion der Sprache vom Sprechen wird zudem einem einzigen Zweck untergeordnet, nämlich der Kommunikation. Demgegenüber rückt im Blick auf die Rede nicht nur die syntaktische Einheit in den Vordergrund, sondern auch eine andere Produktionsweise der Sätze: Das Zitat, die Wiederholung fremder Rede, ist für Woloschinow die Regel, nicht die Intentionen von Sendern und der Ausdruck von Gedanken. Von Interesse ist für ihn daher die »Ideologie des Alltagslebens«, das sprachlich organisierte Bewusstsein, das »eine gewaltige soziale Kraft« darstelle.¹² Ähnliche Ansätze verfolgten später Soziolinguisten wie William Labov, für die Jargon und Dialekt, die soziale und regionale Variation der Sprache, mindestens die gleiche Bedeutung hatten wie die Entwicklung der sprachlichen Norm.¹³ Für Deleuze und Guattari schließlich, die den Wegen von Woloschinow, Labov und Austin folgen, lässt sich die Sprache nicht am Modell des Dialogs, der auf dem Bemühen um gegenseitiges Verstehen beruht, und nicht als Kommunikation beschreiben, in der Information ausgetauscht wird. Das soziale Modell des Sprechens ist für sie vielmehr der Befehl: »Die Grundeinheit der Sprache – die Aussage – ist der Befehl oder das Kennwort, die Parole. Anstatt den gesunden Menschenverstand zu definieren, also das Vermögen, das die Information zentralisiert, sollte man eher jene scheußliche Fähigkeit definieren, die darin besteht, Befehle auszugeben, zu empfangen und zu übermitteln.«¹⁴ Während die Übermittlung von Befehlen für Deleuze / Guattari den Normalfall der Rede darstellt, wird die indirekte Rede und das »Hörensagen« zu ihrer primären Praxis

und somit »der Begriff eines kollektiven Gefüges der Äußerung zum wichtigsten Begriff, da er den gesellschaftlichen Charakter einbezieht.«¹⁵

Wenn nun die Wiederholung des Signifikanten ›die Politiker‹ am Ausgangspunkt des Sprechtextes *Die Politiker* steht, dann wird dieses Verständnis der Sprache, das dem Sprechen den Vorzug vor der Bedeutung der Zeichen gibt, zur Voraussetzung eines poetischen Experiments, das ein kollektives Gefüge der Äußerung durchschreitet. Die Funktionsweise des Textes erschließt sich als Experiment über die Verknüpfbarkeit des Signifikanten der ›Politiker‹: Welche Reihe von Sätzen lässt sich mit dem Subjekt der Politiker bilden? Mit welchen Prädikaten lassen sich die Politiker schmücken oder verunglimpfen? Zu welchen Bewegungen lassen sie sich verführen oder antreiben? Der Text setzt dabei weder ein stimmiges Bild, noch ein nachvollziehbares, sich zusammenfügendes Narrativ oder gar einen kohärenten Gedankengang in Szene, er gibt vielmehr einem Stammeln Raum, einem scheinbar chaotischen Monolog, der mit teils vorgefertigten Gedanken und Gefühlen umgehen muss, irgendwo zwischen Gerüchtstreuern und -zerstreuen seine eigene Privatsprache verwaltet, ins Beschwören und Verschwören gleitet, dabei aber von jeder Verschwörungserzählung nicht zuletzt deshalb in sicherem Abstand verbleibt, weil er ständig den Faden verliert.

Die ersten vollständigen Sätze im Text lauten folgendermaßen:

Die Politiker gehen die verschneiten Abhänge hinab / ich sehe sie aus der Entfernung / Was haben sie vor? / Die Politiker / Die Politiker die Politiker sehen die Vögel im Geäst / die Lichter und die Dunkelheit / die sie umgibt in der Nacht / Die Politiker die Politiker / Die Politiker öffnen die Milch / und gießen sie ein / in ein Glas (DP, 7)

Bereits mit diesen ersten Sätzen löst der Sprechtext sein Subjekt, die Politiker, radikal aus dem Bedeutungsgefüge, das es gewöhnlich umgibt. Nicht das Parlament und nicht die Talkshow, nicht das Ministerium und nicht die Rednerbühne sind hier die Orte der Politiker, stattdessen sind diese zu Staf-fagen einer verschneiten Landschaft, einer finsternen Nacht und einer Küche geworden. Durch die demonstrative Beliebigkeit der Gegenstände, mit denen der Sprecher das Subjekt der Politiker satzförmig verknüpft, verfremdet der Text seinen Gegenstand in maximaler Weise. Der invariable Signifikant ›die Politiker‹ zieht immer weitere Referenzkreise, er vollzieht eine systematische Erweiterung seiner semantischen Reichweite, das heißt: die Ausweitung des Sagbaren. Dieser Prozess befindet sich in einem intimen und zugleich paradoxen Verhältnis zur Struktur der Wiederholung. Denn während die Wiederholung, das Stammeln, das Umkreisen der immer selben Signifikanten eine gedankliche

Armut und Monotonie demonstriert, wird diese Monotonie durch die pointierte Beliebigkeit der Konjunktion von Subjekt und Prädikat auf spektakuläre Weise konterkariert. Dieses exzentrische Sprechen, diese Ausweitung des Sagbaren, ist in den *Politikern* Programm: Jede denkbare Assoziation muss unweigerlich auf die Bühne. Damit befindet sich der Text im schroffen Widerspruch zu jenen mahnenden Stimmen, welche die Verrohung der Sprache und die Verschiebung der Grenze des Sagbaren beklagen. Nicht zu unerhört ist das Gesagte, sondern allzu erwartbar. Nicht zu viel wird gesagt, sondern zu wenig.

*Die Produktionsweise der Paronomasie
und das Nachsprechen des Soufflierten*

Die Prävalenz der Wiederholung und die nicht-kommunikative Dimension der Sprache sind für eine Reihe von Eigentümlichkeiten des Textes verantwortlich. Differenz – und somit Bedeutung – wird auch bei Lotz kaum durch intentionalen Ausdruck von Gefühlen oder Gedanken erzeugt, sondern vielmehr durch die mehr oder weniger erzwungene Wiederholung und die mehr oder weniger spielerisch erfolgende Abweichung bei der Wiederholung durch Vertauschungen und Verschiebungen, mangelnde Präzision, Assoziationen oder Fehler, die sich zufällig ereignen, keine Bedeutung tragen, aber Bedeutung erzeugen. Es ist dieses paronomastische Prinzip, das den Text beherrscht: *Die Politiker* »straucheln in Sträucher / sie knacken beim Kacken / und schreien im Schrein« (DP, 8). Die für den Text typische Paronomasie erhebt dabei keinen Anspruch auf Kreativität oder Erkenntnis, sie demonstriert vielmehr die Lust an Nonsense und Grotteske, allerdings streift sie dabei selbstverständlich – der Gegenstand der Rede bringt es mit sich – auch politische Themen: »Berstendes Feuer, torkelnde Schlucht! / Frucht und Vertreibung / Vertreibung und Frucht« (DP, 69). Die Abweichung von der Erwartung, wie ein Fehler im Reim oder eine unschöne Assoziation, stellt das Gestaltungsprinzip des Textes dar, sie eröffnet dem hier vorgeführten Sprechen erst seinen Spielraum. Die Artikulation des paronomastischen Unsinn ist deshalb befreit von jedem Urteil. Eine Kritik des falschen Bewusstseins wäre diesem Text vollkommen fremd, stattdessen regiert ihn die Lust an der sinnlosen, aber sinnschwangeren Wiederholung und Differenz.

Dabei gehört es zu den Auffälligkeiten des Textes, dass er nicht nur seinen titelgebenden Refrain, sondern auch sonst beinahe jede Zeile, jeden Vers wiederholt. Ein wenig wirkt es so, als würde der Sprecher des Sprechtextes jeden Satz einem Test unterziehen. Der Text wäre dementsprechend eine Apparatur zum Test verschiedener Sätze, die ihre Haltbarkeit in poetischer, aber auch

in politischer und lebensweltlicher Absicht beweisen müssen. Wie aber beweist sich diese Haltbarkeit? Es fällt auf, dass aus einigen Sätzen nichts folgt, während andere zum Ausgangspunkt für mehrere Seiten lange Variationen werden. Zugleich klingt die Verdopplung jeder Phrase wie das Nachsprechen vorgespochener Sätze. Wer aber fungiert als Souffleur jener Stimmen, die über »die Politiker« sprechen?

In der Tat tauchen hier einige Kandidaten im Text auf, beispielsweise »Netflix, Netflix/Netflix« (DP, 81). Die Sätze, aus denen der Text sich zusammensetzt, sind schließlich nicht selten Zitate, teils politische Floskeln, teils poetische Klischees oder von Boulevardmedien entliehene Phrasen. Wenn etwa »Deine bildschöne Tochter Marie« (DP, 88) erscheint, dann ist von Marie Reim die Rede, Tochter der Schlagersängerin Michelle, wie eine kurze Internetrecherche zeigen kann. Implizit setzt sich so allmählich ein Bild jenes Sprechers zusammen, der von den Politikern spricht: ein Medienkonsument der allesverschlingenden Art, der vor seinen Informationsapparaten sitzt, Phrasen aus dem Kontext löst und so lange nachspricht, bis sie jeden Rest von Sinn verloren haben. Doch welche Sätze sind es, die selektiert werden für das knapp einhundert Seiten kurze Monodram der *Politiker*, das manchmal wie eine Sammlung misslungener Aphorismen wirkt? Es scheint, als würden in der literarischen Maschine des Lotz'schen Textes nur jene Sätze eine Heimat finden, die sich zum gedankenlosen Nachsprechen eignen, weil sie eine besondere affektive Plausibilität besitzen. Nur was zur blinden Wiederholung taugt, genügt den Anforderungen des Politikertextes.

Mit diesem Arrangement – blinde Wiederholung, exzentrische Ausweitung des Sagbaren und chaotischer Medienkonsum – gibt der Text der hier verfolgten Vermutung Anlass, dass sein Gegenstand in der Tat der populistische Sprech ist, der Populismus der Alltagssprache oder das kollektive Gefüge der Äußerung, dem der populistische Sprech entstammt. Sein Thema wird vom Text insofern erst recht spät, wenngleich durchaus explizit aufgerufen: »Die Politiker haben den Hass / und die Angst und die Verzweiflung / und die Wut und die Lust« (DP, 60). Was hat es also auf sich mit dem Populismus in den *Politikern*? Die gängige Vorstellung, dass der Populismus, wenngleich nationalistisch verschoben, noch einmal die soziale Frage artikuliert, kommt in den *Politikern* immer wieder zur Sprache und entpuppt sich doch als seltsam leblos, ausgetrocknet und schal. Eine klassenkämpferische Positionierung wird deshalb immer wieder fallen gelassen bzw. das Begehren, dem sie entspringen könnte, wird ironisch zensiert. »Ach Wolfram / hör doch mit dem Sozialneid auf / Hör doch mit dem Sozialneid auf / und mit dem sozialen Leid auch« (DP, 10), wird der Autor gleich zurück gepfiffen, als er die teuren Schuhe der Politiker mit den eigenen vergleicht. Mehrfach versucht der Text auf eine soziale Spaltung als den vermeintlichen Kern der

populistischen Problematik oder als vermeintliche Substanz des populistischen Affekts zurückzukommen. Während die meisten poetischen Kaskaden relativ abrupt durch die Setzung eines neuen Themas enden, ist diesbezüglich gerade im hinteren Drittel des Textes auch eine zunehmende Dringlichkeit festzustellen. Nun werden auch jene Sprechakte expliziert, auf welche das grammatische Subjekt »die Politiker« von Anfang an zuzulaufen scheint oder von denen her es sich möglicherweise entwickelt hat: »Die Politiker wollen nur / an unser Geld« (DP, 42) oder »Die Politiker haben den Kontakt zu den Menschen verloren« (DP, 70). Doch der Text streift diese Sprechakte, die dem Stereotyp der populistischen Rede entsprechen und in denen das Subjekt der Politiker nicht mehr verfremdet erscheint, nur beiläufig und gleichsam interesselos. Andere Phrasen beobachten das Soziale mal mehr, mal weniger präzise: »Die Arbeitslosen sammeln den Müll / im Auftrag des Staates ein« (DP, 18). Oder: »Alles kostet Geld« (DP, 56). Und schließlich: »Adolf Hitler« (DP, 73). Jene Linie, die vom Antikapitalismus zum Rechtsradikalismus führt, ist im Text präsent, und doch wirken jene Sätze nicht anders als alle anderen, sie klingen im Kontext der Trivialität des Sprecherbewusstseins abgeschmackt und unspektakulär, nach einem Zitat eines Zitats, nach erzwungener Empörung, abgekupfter Wut – Sprechakte jedenfalls, aus denen nichts folgt, die ihre Brauchbarkeit nicht nachweisen können und vom Text daher wieder fallen gelassen werden.

Es ist also nicht sein politischer Inhalt, der dieses parapopulistische Sprechen auszeichnet. Die soziale Frage etwa entbehrt als semantischer Motor dieses Sprechens jeder Durchschlagskraft, die aufgeworfenen Themen sind vielmehr beliebig. Nicht beliebig ist hingegen die Form dieses Sprechens. Was deshalb an Beharrungskraft nicht verliert, ist jene soziale Spaltung, die schon durch den Sprechakt selbst angelegt ist: die Spaltung zwischen einem anonymen Sprecher oder Sprecherkollektiv und einer anonymen Elite, als deren *pars pro toto* die Politiker erscheinen: Die Politiker machen Urlaub auf Fuerteventura, »holen die Krebse aus dem Fluss«, drehen sich auf ihren »Absätzen« (DP, 21) um sich selbst, »denken an die Armen / mit Verachtung« (DP, 24), fliegen von Beirut über Moskau und Tokio nach Athen, »fahren in einer Limso / um den Block« (DP, 48) und »wohnen in Häusern aus Lehm!« (DP, 9) – also in nachhaltiger Lehmbauweise – und »benutzen für die Hände Creme« (DP, 54). Die Politiker sind also keineswegs einfach nur die Politiker, es handelt sich vielmehr um eine gesellschaftliche und ökonomische Elite, zudem um eine Elite des ästhetischen Geschmacks, eine Elite der physischen, aber auch der gedanklichen Mobilität, eine Elite der habituellen Flexibilität in der Anpassung an sich wechselnde Umstände. Die andere Seite dieser Spaltung – jene, die von den Politikern sprechen, sie anklagen, bewundern oder verhöhnern – bleibt im Lotz'schen Text unbestimmt.

Solange dieser Sprechakt sich nicht erschöpft hat, existiert mit dem Sprechen über die Politiker als den anderen aber auch die gesellschaftliche Spaltung, als deren Agenten und Resultat die Politiker gleichermaßen zu verstehen sind.

Formen der Synthetik: Katachrese, Karnevalisierung und Reim

Dass die Existenz und Bearbeitung dieser gesellschaftlichen Spaltung den Text *Die Politiker* trotz aller Irritation und Dekonstruktion der beiden Seiten dieser Spaltung bis ins Mark betrifft, zeigt sich auch in einem weiteren und vielleicht dem entscheidenden Stilprinzip des Textes, nämlich der Katachrese, dem Bildbruch und der Karnevalisierung.¹⁶ Hierzu einige Beispiele: »Unvorstellbares Leid // Vergessen / und nun liegt alles das / zerstört, aber im Abendlicht / halt trotzdem wunderbar // Mousse auch chocolat / Die Politiker / Mousse au chocolat / gerne / ja / klar!« (DP, 49f.) Oder in einer zentralen Passage: »Die Politiker haben den Hass / und die Angst und die Verzweiflung / und die Wut und die Lust / und die Sehnsucht und die Hoffnung / und einen langen, dünnen Stock« (DP, 60). Oder: »Die Politiker haben einen Riesendurst / auf Wurst« (DP, 71). Und noch kürzer: »Blitz / Donner / Fick« (DP, 66). Dabei kennt die groteske Karnevalisierung bei Lotz beide Richtungen – die Erniedrigung des Hohen, aber auch die Erhöhung des Niedrigen: »Die Politiker stolpern über Dinge / die herumstehen in der Ewigkeit« (DP, 52). Die Montage-Technik und die fortwährende Referenz auf kleine Schnipsel aus dem Alltag der Massenmedien, aus denen sich die Erfahrung der hier sprechenden Persona zusammensetzt, nimmt Elemente der Pop-Ästhetiken von Rolf-Dieter Brinkmann oder Rainald Goetz auf.¹⁷ *Die Politiker* führt allerdings noch weitaus zielstrebig und unaufhörlich zusammen, was gesellschaftlich und sprachlich nicht zusammengehört: das Höchste mit dem Niedrigsten, das Sachliche mit dem Affektiven, elegische Tonlagen mit der Alltagssprache und natürlich das Politische mit dem Poetischen. Der Text arbeitet damit am fortwährenden Kollaps jeder stilistischen Kohärenzerwartung. Dieser Kollaps erfüllt jedoch auch moderne ästhetische Postulate, denn wie im Karneval liegt hier, in der Form des *Politiker*-Textes, ein Hauch von Utopie: Die Überwindung jener sozialen Spaltungen, die sich in der ordentlichen Verteilung stilistischer Register manifestieren, wird durch ihre ästhetische Vorwegnahme erfahrbar gemacht.

Selbstverständlich hat dieses Begehren nach der Überwindung der sprachlichen und gesellschaftlichen Aufteilung der Welt auch seine dunkle Seite. Neben Wiederholung, Paronomasie und Katachrese gehört zu den wesentlichen Formmerkmalen des Textes auch der Reim, oder genauer: ein geradezu zwanghaftes

Suchen nach Reimen und Assonanzen. *Die Politiker* referiert nicht umsonst auf sich selbst als »Gedicht« (DP, 50, 67) und wurde auch bei der Premiere im Deutschen Theater in Berlin als »Theatergedicht« angekündigt. Paronomasie und Reimbegehren arbeiten sich natürlich gegenseitig zu und sind teilweise kaum zu unterscheiden: »Ich schau, ich sitz in der Scheibe vom Fenster / halb Nacht / ein Gespenster« (DP, 73f.). Die Problematik des Reims wird vom Text gleich zu Beginn reflektiert, wenn der Sprecher selbst dort Reime sieht, wo keine sind: »Rauch! Rauch! Rauch! / Die Politiker sind Rauch! / Und wir, wir – // Gartenschlauch! / Die Politiker haben bisweilen / Gartenschlauch / sie wässern damit die Zucchini / die Stachelbeeren und den Lauch! / Lauch reimt sich auf Wut / aber Wut / reimt sich auch auf Hut! / Die Politiker haben einen auf!« (DP, 9) Wenn sich »Lauch« auf »Wut« reimt, dann ist ein Bewusstsein am Werk, das zwischen allem Beliebigen Reime wahrnehmen kann, das zwischen Reim und Nicht-Reim nicht mehr unterscheidet und wirkliche Reime gar nicht mehr benötigt.

Der Reim trägt die Spur einer Hoffnung auf die Vermittelbarkeit der Differenzen, auf eine Überwindung der Entfremdungserfahrung in sich und neigt dabei zu einer gedankenlosen Synthetisierung der Welt. Das unbedingte Reimbegehren kann als Symptom eines ans Idiotische grenzenden, gewaltsamen Harmoniebestrebens gelesen werden. Mag auch das paronomastische Sprechen und Denken des Menschen vom Ideologieverdacht bei Lotz zunächst befreit werden und die karnevaleske Dialogisierung des gesellschaftlich Geteilten auf einer emanzipatorischen Kraft beharren, so besitzt dasselbe Prinzip auch ein Gewalt- und Destruktionspotenzial, das sich im Reimzwang besonders deutlich darstellt. Der Reim ist der poetische Agent einer alltäglichen Synthetik, die deshalb einen gewaltsamen Charakter hat, weil sie die Widersprüche des Bestehenden mit aller Macht aufheben muss.

Dieses Problem betrifft im Übrigen auch schon den Titel des Stücks. Der Titel *Die Politiker* trägt in seinem bestimmten Pluralartikel »Die« ein Problem im Namen, das in marxistischer Lesart einmal Verdinglichung hieß und etwa von Georg Lukács als spezifisches Problem des proletarischen Bewusstseins gefasst wurde.¹⁸ Der bestimmte Artikel schafft einem generischen Sprechen Raum, in dem die Vielfalt miteinander ringender Diskurspositionen – parlamentarische und außerparlamentarische, hauptstädtische und regionale, regierende und oppositionelle Akteure – zu einer einzelnen, zwischen Hass und Bewunderung fetischisierten Figur zusammengeschmolzen wird. Dass sich der Text dieser in seinem Titel bereits angelegten Problematik der Verdinglichung vollkommen bewusst ist, zeigt sich spätestens, als der bestimmte Artikel durch den unbestimmten (»ein Politiker« [DP, 34]) ersetzt wird, eine Substitution, die aber nicht

gelingen kann, weil der Text eine Arbeit an jenem Bewusstsein darstellt, das durch seine Einbildungskraft ›die‹ Politiker in ihrem generischen Charakter erst hervorbringt. *Die Politiker* ist also eine poetische Studie über das Verhältnis des Subjekts der Politikeranrufung und des Subjekts der Politiker, des Subjekts der Aussage und des Subjekts des Ausgesagten.¹⁹ Die Problematik einer Spaltung des Subjekts zwischen dem Sprecher und dessen Körper auf der einen, dem grammatischen Subjekt der Sprache auf der anderen Seite verhandelt der Text entsprechend explizit: »Dieser Körper hat meine Hose an« (DP, 61). Oder: »Ich habe hier eine Nase in meinem Gesicht« (DP, 72). Und später: »Ich halte meinen Kopf in den Händen« (DP, 75).

Gibt es einen Impfstoff gegen Ressentiment?

Was ist also Politik? Was ist das Politische? Und wer sind die Politiker? Es wirkt manches Mal, als setze der Text auf die Diskussionen über das Verhältnis von Politik und Politischem auf, die insbesondere in den 1990er Jahren rege geführt wurden, etwa wenn Politik mehrfach als dezidiert nachmetaphysische und nicht-teleologische Angelegenheit auftaucht, die um einen Riss, einen Abgrund in der menschlichen Existenz selbst kreist: »Die Politiker sagen: / Durch diese Welt geht ein Riss / der nicht zu kitten ist / und dazwischen ist Dings / Dazwischen ist nichts« (DP, 16). Man könnte dem Text vorwerfen, dass er die politische Problematik so in eine existenzielle verschiebt, andersherum ist es aber wohl gemeint, nämlich als Integration der existenziellen Dimensionen des menschlichen Seins in die Sphäre des Politischen. Alles noch so Nebensächliche und noch so Profane gehört hier nämlich in den Bereich der Politik, ihrer Sorge und ihrer Verwaltung, alles wird von den Politikern gehört und ernstgenommen, auch das Einschenken von Milch in ein Glas, auch die Bratkartoffeln, irgendwelche Emailadressen oder die Eichhörnchen im Park – alles ist politisch geworden und vor allem sind alle Affekte ganz selbstverständlich auch politische Affekte. Schon mit dem Titel setzt sich der Text insofern von den hochtrabenden theoretischen Diskussionen über ›das‹ Politische weit ab und versteht sich vielmehr als Studie über das entfremdete Bewusstsein und seine negativen Affekte, die seit Friedrich Nietzsche und Max Scheler prägnant unter dem Namen Ressentiment diskutiert werden.

Scheler hat dem Ressentiment im Anschluss an Nietzsches *Genealogie der Moral* (1887) eine ausführliche Abhandlung gewidmet und bezeichnet damit die Sedimentierung ohnmächtiger und unartikulierter Rachegefühle. Es kann einer empfundenen Verletzung oder Degradierung, aber auch Neid und Kon-

kurrenzgefühlen entspringen und zeichnet sich durch »das wiederholte Durch- und Nachleben einer bestimmten emotionalen Antwoortsreaktion« aus,²⁰ einer Antwort allerdings, die ausgeblieben ist und aufgrund der eigenen Ohnmacht auch ausbleiben muss. Diese psychologische Charakterisierung hat indes auch eine sozialanalytische Komponente. Denn das »Gift des Ressentiment« wird so zum Motor der Kritik, insbesondere in solchen Gesellschaften, in denen der formalen Gleichheit der Menschen ihre faktische Ungleichheit und tatsächliche Ohnmacht entgegensteht, in demokratisch-kapitalistischen Gesellschaften also in erster Linie.²¹ Für den Konservatismus trägt die Demokratie Schuld an diesem durch übertriebene Erwartungen verursachten Missverhältnis, für die sozialen Emanzipationsbewegungen hingegen waren es nicht die Ansprüche, sondern die Verhinderung ihrer Erfüllung durch eine Maschine der Ungleichheit, die den Namen Kapitalismus trägt. So wie es nach dem 2. Weltkrieg in Frankreich in Form einer exklusiven Alternative einmal »Sozialismus oder Barbarei« hieß, so heißt es darum auch heute wieder: Revolte oder Ressentiment.²²

Überträgt man dieses Schema einer Analytik des Ressentiments auf die Gegenwart und *Die Politiker*, so fällt die Notwendigkeit einer Aktualisierung unmittelbar ins Auge. Denn die Asymmetrie von formeller Gleichheit und faktischer Ungleichheit erhält im 21. Jahrhundert im Kontext einer ganz bestimmten medialen Umwelt Bedeutung. Nicht umsonst gehört selbst in den romantischsten *Politiker*-Reimen das Digitale zu den genuinen Adressen des Ressentiments: »Ich hebe die Hand aus dem Schnee / und es ist Schnee darin // arschloch@yahoo.de / arschloch@yahoo.de« (DP, 58). Liest man *Die Politiker* auch als Allegorie eines aus dem Erlebnisraum der sogenannten sozialen Medien mit ihrer Bilder- und Informationsflut einerseits, ihrer Emanzipations- und Autonomieillusion andererseits sprechenden und sich politisierenden Subjekts, dann ergibt sich ein erweitertes und geschärftes Bild für die Ressentimentbildung: Es ist dann auch die Asymmetrie von virtueller Teilhabe und politischer Unmündigkeit, technologischer Bewusstseinsweiterung und sozialer Erfahrungsarmut, die als Voraussetzung des gegenwärtigen, des spät- oder ultramodernen Ressentiments der Gegenwart verstanden werden muss. Die Vorstellung, Sender von Botschaften zu sein, trifft hier fortwährend auf die Erfahrung der eigenen kommunikativen Isolation, Machtbegehren und Ohnmachtserlebnis werden hier immer enger getaktet und sind letztlich kaum noch unterscheidbar. Dabei führt die Modellierung von Wissen in Filterblasen und personenorientiertem Targeting von Werbung mit hoher Wahrscheinlichkeit zu sich selbstbestätigenden Rückkopplungsschleifen, die in Gestalt von *Fake News* jede Unterscheidung von Wissen und Meinung unterminieren und mit einer Mentalität der bornierten Freidenkerei korrelieren. Im Kontext der

Plattformökonomie ist das Ressentiment zudem eine kaum noch auflösbare Liaison mit dem Affekthaushalt des Finanzkapitalismus eingegangen, denn es »fungiert darin sowohl als Produkt und Produktivkraft«. ²³

An dieser Stelle kann daran erinnert werden, dass Wolfram Lotz bereits ähnliche poetische Experimente über politische Figuren unternommen hat, so etwa in der *Verteidigungsrede des somalischen Piraten* (2014), aber auch im *Thilo Sarrazin Monolog* (2013). In beiden Fällen handelt es sich um pseudoautobiografische Apologien, wobei das viel diskutierte Buch, für das sich Thilo Sarrazin hier rechtfertigen muss, das (in Wirklichkeit auf Paul bzw. Beatriz B. Preciado zurückgehende) »Kontrasexuelle Manifest« ist, »in dem es darum geht / die Unterteilung in Geschlechter aufzuheben / indem man von nun an den Anus als Zentrum der Lust / definiert«. ²⁴ Es mag eine polemische Note gegen Sarrazin sein, dass dies bedeutet, »gerade über das Arschloch den Menschen definieren zu wollen«. ²⁵ Indes könnte die Distanz zu einer affektiven Authentizität der historischen Person Thilo Sarrazin nicht größer sein. Es ist, als würde der Text das Ressentiment aus dem Subjekt Thilo Sarrazin schlichtweg ausleeren. *Die Politiker* benennt diese Operation an einer Stelle am Beispiel des Hasses:

Oh meinen lahmen Hass schenke ich euch! / Seid gewiss! / Meinen Hass schenke ich euch! / Hier – / Fort damit! / Fort damit fort damit / fort damit! / Hass / uch / Hass / In ihm war alles, was falsch war / klar / jetzt alles unklar, mindestens: / genauso wahr / fort damit fort damit / ins Gras ins Laub ins Dreck ins Tonne / unbrauchbar unbrauchbar // Die Arbeitslosen sammeln den Müll (DP, 18)

Der Hass wird zunächst weggeschmissen (»Fort damit!«), dann in einem eigenen Absatz alleine gelassen, wo er sich beinahe in bloßes Geräusch verliert (»Hass / uch / Hass«), schließlich wird er analytisch mit der Behauptung von Klarheit und Durchblick assoziiert (»In ihm war alles, was falsch war / klar / jetzt alles unklar, mindestens: / genauso wahr«), sprachlich lächerlich gemacht (»ins Laub ins Dreck ins Tonne«) und durch ein neues Thema substituiert (»Die Arbeitslosen sammeln den Müll«). Nun ist eben dies im Kleinen das Verfahren, das dem Ressentiment bei Lotz insgesamt widerfährt: Es wird ad absurdum geführt, bloßgestellt, wie ein Leichnam sezziert, in den Fleischwolf des *Politiker*-Textes geworfen.

Der Autor als Politiker?

Handelt es sich bei den *Politikern* also um Ressentiment-Katharsis? Der Text stellt dieser Interpretation einige Hindernisse in den Weg, welche die Intensität des Monologs, nämlich die Identifikation mit dem Ressentiment, allerdings erst ermöglichen. Noch einmal: Wer ist das Subjekt der *Politiker* und wer andererseits das Subjekt der Politik? Mindestens vier verschiedene, eng miteinander vernähte und doch unterscheidbare Subjektpositionen können bei genauerem Hinsehen unterschieden werden: 1. die Politiker; 2. die Stimme, der *basso continuo*, der von den Politikern nicht lassen kann; 3. der Autor, der als ›Wolfram‹ angesprochen wird; und schließlich 4. einige Stimmen, die den Autor als Wolfram ansprechen und sich gelegentlich fragend in den Text einschalten, womöglich Freunde des Autors, die ihm zureden und seine Stimme unterbrechen oder zensieren wollen. Letzteres könnte entscheidend sein, denn der *Politiker*-Text versucht das Problem der Entfremdung, der Verdinglichung und des Ressentiments, um das er kreist, nicht zuletzt durch eine Umstellung seiner Adressierung, eine Umwidmung des Textes zu lösen, wobei das Subjekt der Politiker dem Sprechen nicht mehr gegenübersteht und somit zerfällt.

Etwa in der Mitte des Textes beginnt eine lange Anrede an Freunde des Autors: »Sarah / kannst du mich hören? / Philipp / kannst du mich hören? / Nina / kannst du mich hören? / Patrick / Frido / könnt ihr mich hören?« (DP, 39ff.). Die sich mehrere Seiten lang erstreckende Passage endet mit »Die Politiker hören mich / in ihren Ohren geht nichts verloren« (DP, 41). Auch dies ist eine weitere unausgesprochene Phrase des Politikbetriebs (die Politiker, die den Menschen immer noch besser ›zuhören‹ wollen). Doch der Kontrast zwischen dem Freundeskreis, dessen Stimme anfangs bereits kurz zu hören war (»Ach Wolfram / hör mit dem Sozialneid auf«), der an dieser Stelle aber nicht antwortet, zu den Politikern, die den Inbegriff eines erfüllten Resonanzraums darstellen, ist nicht banal. Offensiv und zugleich ohne jede Erläuterung schreibt Lotz zwar auch im weiteren Verlauf des Textes noch sein biografisches Leben indexikalisch in den Text ein – Ereignisse, die etwa als »Jena-Sache« (DP, 63) bezeichnet werden. Letztlich wird die Umkehr ins Private im Text jedoch unmöglich geblieben sein. In seiner Mitte stellt der Text also den Kontrast zwischen privater Adressierung und politischer Kommunikation in äußerster Schärfe dar, und dies hat Konsequenzen für die Unterscheidung zwischen dem Sprecher und den Politikern. Die notorische Phrase ›Die Politiker‹ wird nun auch als Chiffre für die entfremdete Situation der Literatur, für die Öffentlichkeitsform der eigenen Artikulation lesbar, und so steht der Sprecher auf einmal auf der Seite der Politiker. Darauf deutet auch der Einschluss eines Literaturkritikers

in den Bereich des Privaten hin. Als der Text nämlich am Ende den Konflikt zwischen Privatem und Politischem doch noch einmal aufnimmt, heißt es: »Aylin, Urban, Maggie, Juliane, Moritz, Jörn / Jürgen, Norman, Laura / Christina und Christina und Christina / Steffen / Hört ihr mich? / Barbara, Esther, Urška, Tine, Sina, Tim / Mama Papa Opa Oma / Mangold / Mangold Ijoma« (DP, 80f.). Die paronomastische Inklusion des Literaturkritikers Ijoma Mangold in den Kreis der Freunde und Familie durchkreuzt die Gegenüberstellung von Privatem und Politischem.

Autor und Kritiker kennen sich also: Gut für den Autor, schlecht aber für das Publikum, denn damit deutet sich eine problematische Selbstreferentialität der literarischen Öffentlichkeit an, die der Text kurz darauf noch einmal auf den Begriff bringt: »Unsere Kunden sind gleichzeitig unsere Kollegen« (DP, 86). Mit anderen Worten: Der Autor steht hier nicht oder nicht nur auf der Seite des Publikums, das er adressiert. Er ist auch oder vor allem Teil der Politiker, er ist auf keinen Fall das Andere der Politiker. Am Strand von Fuerteventura, wo die Politiker Urlaub machen, liegt der Autor schon bereit: »ich grüße sie am Strand / und lege mir ein Handtuch über den Kopf« (DP, 47). Die *Politiker* sind als eine Art von Impfstoff gegen das Ressentiment konzipiert. Ressentiment aber ist bei Scheler klassischer Weise ein Affekt oder eine zur Haltung geronnene Affektakkumulation, die den Unterlegenen, den Verletzten, den Beleidigten und Erniedrigten, den Schwachen und Ohnmächtigen zufließt. Dazu aber gehört der am Strand liegende Sprecher nicht, und auch der erfolgreiche Autor Lotz gehört wohl nicht zu jenen, die aufgrund ihrer sozialen Position besonders anfällig für Ressentiment sind. Im Rahmen eines postdramatischen Theaters, das die Autoridentität im anonymen Monolog präsent hält, wird dies zum Problem. Der Autor Lotz ist selbst ein »Politiker« und seiner subversiven Mimesis des populistischen, des ressentimentalen Bewusstseins ist damit eine definitive Grenze gesetzt.

Das unmögliche Theater der Grausamkeit

Wer verstehen will, weshalb es Lotz in den *Politikern* gelingt, entlang einer Poetik des Ressentiments ein so intensives Bild der politischen Gegenwart zu zeichnen, der kommt nicht umhin, auf das zurückzukommen, was Lotz als »unmögliches Theater« bezeichnet hat. Die *Rede zum unmöglichen Theater*, die voller überraschender Bilder und enervierender Assonanzen formal durchaus den Theatertexten des Autors ähnelt und deshalb zunächst eher als Persiflage eines Manifests erscheint, setzt sich in maximaler Radikalität und Ernsthaftigkeit von einem mimetischen, realistisch-psychologischen Schauspiel ab:

Brüder und Schwestern, / man hat versucht, uns zu erzählen, dass die Zeit linear vergeht. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! / Man hat versucht, uns zu erzählen, dass alles von oben nach unten fällt. Das stimmt, aber wir glauben es nicht! / Man hat über Jahrtausende versucht, uns zu erzählen, dass wir sterben müssen. Auch wenn es stimmt, glauben wir es nicht! Die Würstchen der Wahrheit, die für uns gebraten werden, wollen wir nicht mehr essen.²⁶

Mit den »Würstchen der Wahrheit« dürfte eine spezifische Anspruchslosigkeit des politischen Diskurses angesprochen sein – Halbwahrheiten, deren Geschmacklosigkeit zur Voraussetzung hat, dass sie von einer ausreichenden Anzahl von Menschen gegessen wird und die der Legitimation des Status Quo dienen. Um die Wirklichkeit, und damit allen politischen Konsens, zu attackieren, braucht es das Theater, denn dieses ist »der Ort, wo Wirklichkeit und Fiktion aufeinandertreffen, und es ist also der Ort, wo beides seine Fassung verliert in einer heiligen Kollision.«²⁷ Dabei ist zwar das Theater selbst schon seiner performativen Natur nach die soziale Institution dieser Kollision. Trotzdem sollen die Theaterstücke auch inhaltlich mehr fordern, nämlich »dass die Bäume blühen im Winter, / dass die Straße nicht aufhört, wo das Feld beginnt.«²⁸ Das unmögliche Theater realisiert programmatisch, was ohnehin die Funktionsweise des Theaters als gesellschaftlicher Institution darstellt. Die Behauptung einer unmöglichen Möglichkeit, also die Bestreitung der Wirklichkeit, ist nicht nur die Form des Theaters per se, weil dort Fiktion und Wirklichkeit aufeinandertreffen, sie bezeichnet gemäß der *Rede zum unmöglichen Theater* auch die konkrete poetische Form, die dabei gewählt werden soll.

Damit befindet sich das unmögliche Theater auf den Spuren von Antonin Artaud. Artauds Theater der Grausamkeit wurde neben Brechts epischem Theater zum Prototyp des nicht-mimetischen Theaters, das aber anders als bei Brecht nicht auf Reflexion und Kritik (»diese Scheidung zwischen dem Analysen-Theater und der plastischen Welt erscheint uns stupid«²⁹) abstellt, sondern durchaus auf eine kathartische Erfahrung zielt, eine ästhetische Ersatzhandlung, die von den seelischen Beschränkungen und Automatismen befreien und in letztlich magisch und rituell organisierten Aufführungspraktiken einer Wiederherstellung verlorener Erfahrung zuarbeiten will. Nur durch eine »wirkliche Knechtung der Aufmerksamkeit«,³⁰ so Artaud, kann das Theater wieder zu sich selbst kommen. Dabei spricht Artaud in seinen Texten über das Theater der Grausamkeit bereits die Sprache des unmöglichen Theaters:

Das Publikum wird unter der Bedingung an die Träume des Theaters glauben, daß es sie wirklich für Träume nimmt und nicht für einen Abklatsch der Realität; unter der

Bedingung, daß sie ihm gestatten, in ihm selbst jene magische Freiheit des Traums freizusetzen, die es nur dann wiederzuerkennen vermag, wenn sie mit Schrecken und Grausamkeit durchtränkt ist. / Daher jene Anrufung der Grausamkeit und des Schreckens, aber auf einer umfassenden Ebene, deren Weite unsre gesamte Vitalität ergründet und uns mit allen unsren Möglichkeiten konfrontiert.³¹

Das Theater der Grausamkeit Artauds ist also ein antimimetisches Theater der Möglichkeit oder des wirklichen Traums und erweist sich insofern als Quellcode für Lotz' unmögliches Theater, wo es schließlich heißt: »Das unmögliche Theater ist möglich, trotz allem und gerade deshalb!«³² Dies gilt aber nicht nur in einer abstrakten poetologischen, sondern auch in einer politischen Weise. Denn Kontext von Artauds Texten über die Grausamkeit (1931–1933) ist der Faschismus. Artaud kündigt nicht umsonst an, dass sich das erste Schauspiel eines Theaters der Grausamkeit unvermeidlich um »Massenängste« drehen müsse.³³ Merab Mamardaschwili zufolge bestand das Problem für Artaud darin, dass der Faschismus für ihn Inbegriff einer theatralischen Gesellschaft war: Das Theater ist in ihm zum Leben geworden. Das Theater leistet eine kulturelle Arbeit, die zu den Grundlagen der europäischen Zivilisation auch deshalb gehört, weil das Erträumte, das Erwünschte, das Beklagte und Bejammerte, die Empfindung des Ungeheuerlichen und Überirdischen hier unterschieden werden kann von der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Diese Unterscheidungsarbeit zu unterlassen, zu versäumen, bedeutet demgegenüber die soziale Katastrophe schlechthin, die sich in den 1930er Jahren in ganz Europa ereignete und die Artaud am Ende nur noch von der Psychiatrie aus mitverfolgen konnte. Eingedenk der Erfahrung des Stalinismus hat Mamardaschwili diese Perspektive Artauds weitergeführt, wobei er Artauds Theater explizit als ein Theater der möglichen Unmöglichkeit charakterisiert:

Der Gedanke ist das, was unmöglich ist (eine mögliche Unmöglichkeit), das, was nicht festgehalten, nicht besessen werden kann, wenn es passiert (so wie das Leben als solches fast unmöglich ist), man kann nur durch eine neue Bewusstseins erfahrung hineinfallen, und so unendlich weiter. [...] Nun behaupte ich paradoxer Weise, dass das europäische Theater ein Theater ist, das die Unmöglichkeit des Theaters beweist. Es handelt sich also um theatrale Darstellungen, welche die Unmöglichkeit der Darstellung dessen beweisen, wovon wir reden.³⁴

Für die hier zugespitzte ästhetische Konzeption, in der *mimesis* und *katharsis*, welche bei Aristoteles noch zusammengehören, zu äußersten Gegensätzen geworden sind, braucht es ein Theater der Grausamkeit, um eine Politik der Grausamkeit zu verhindern. Ebenso braucht es bei Lotz eine Poesie der deliran-

ten irrationalen pseudopolitischen Rede, um einer Politik der populistischen Rede zuvorzukommen.

Die Verneinung des Realen

Theodor W. Adorno hat in seinem jüngst neu aufgelegten Vortrag *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus*, der im Kontext der Gründung der NPD 1964 zu verorten ist, etwas Wichtiges in Bezug auf den Realitätsbezug des Nationalismus in der Spätmoderne gesagt: Dieser habe, so Adorno, immer »etwas Fiktives. Es glaubt eigentlich niemand mehr daran.«³⁵ Allerdings gewinnt der Nationalismus laut Adorno gerade dadurch, dass die objektive Situation ihm in keiner Weise entspricht, erst seine dämonische, zerstörerische Natur. Der Glaube an die Nation entspringt also nicht Naivität, sondern Ohnmacht, das heißt: Ressentiment. Denn auch dadurch hebt sich das Ressentiment als die zeitgemäße Negationsform der Gesellschaft von allen anderen politischen Affekten ab: Geradezu spielerisch gelingt diesem »die Transformation einer Unmöglichkeit in eine Möglichkeit.«³⁶ Es handelt sich um eine Beantwortung jener Ohnmacht, deren Wahrheit nicht in ihrer Referentialität, sondern im selbstbezogenen Genießen der vollkommen fiktiven Möglichkeit einer Alternative besteht.

Gerade diese Reflexivität des Dissenses kennzeichnet die populistischen Einsätze des Ressentiments in der Gegenwart, und sie hat auch die Corona-Demonstrationen im Kontext der Covid-19-Pandemie 2020 geprägt, die sich einerseits zwar kontrafaktisch gegen die Existenz des Virus selbst richteten, andererseits aber responsiv auf die politische Kommunikation der Krisenbewältigung bezogen. So kreist etwa ein äußerst tendenziöser Text, der im August 2020 unter dem Titel *Die seltsame Pandemie* auf der Website von *Russia Today* erschien, um das kaum widerlegbare Gefühl, dass etwas nicht stimmt:

Man braucht nichts von Viren zu verstehen, um zu wissen, dass da etwas nicht stimmt. Man braucht auch kein Mediziner zu sein, auch nicht studiert zu haben, um zu erkennen, dass da etwas nicht stimmt. Auch Menschen, die sich online mit ihrer Orthografie maximal blamieren, können erkennen, dass da etwas nicht stimmt. [...] Jeder Aspekt unseres Zusammenlebens gerät vollkommen aus den Fugen. / Und warum? / Man muss diese Frage nicht beantworten können, um zu erkennen, dass etwas nicht stimmt. Natürlich hätte ich sehr gerne eine Antwort. Die ist aber nicht zwingend Voraussetzung für die Erkenntnis, dass hier etwas nicht stimmt. Selbst wenn Leute der Überzeugung sind, es seien die »Außerirdischen«, liegen sie doch richtig mit ihrer Einschätzung, dass hier etwas nicht stimmt. Und zwar, weil hier wirklich etwas nicht stimmt.³⁷

Der Glaube an Außerirdische ist also mehr als er selbst, er ist immer auch als konkrete Intervention in die Dürftigkeit der gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit zu lesen, als subjektive Beantwortung einer als unzureichend empfundenen symbolischen Welt. Mit Wolfram Lotz: als Ungenügen an den Wahrheitswürstchen.

Die *Rede zum unmöglichen Theater* datiert von 2009, als noch kaum abzusehen war, dass Wirklichkeitsverlust, Verschwörungserzählung und *Fake News* schon bald kein Randphänomen der Öffentlichkeit mehr darstellen, sondern die Struktur dieser Öffentlichkeit selbst kennzeichnen würden. 2009, kurz nach der weltweiten Finanzkrise 2007/2008, war die globale kapitalistische Realität zwar bereits hinreichend demoliert, rechtsnationale Gegenbewegungen waren hierzulande jedoch noch nicht einmal in Gründung begriffen. Das Programm eines unmöglichen Theaters, wenngleich selbst in der Formulierung parodistisch, war als emanzipatorisches ästhetisches Programm des Autors lesbar. Dass die Bestreitung der Wirklichkeit, die Unzufriedenheit mit der bestehenden Ordnung und das daraus folgende Theaterexperiment mit Enttäuschung und Wut, Zorn oder auch Hass als den naheliegenden Affekten des Politischen einem linken Gestus des Protests angehörte, stand dabei außer Frage.

Dass die jugendliche Empörung der ästhetischen Rebellion in der *Rede zum unmöglichen Theater* einstweilen überholt worden ist von der populistischen und rechtsradikalen Empörung, gereicht dem zehn Jahre später erschienenen Text *Die Politiker* allerdings keineswegs zum Nachteil. Wenn das Programm eines unmöglichen Theaters in den *Politikern* auf so eindrucksvolle Art und Weise die irrationalistische Atmosphäre der Gegenwart einfängt, dann eben deshalb, weil zwischen dem poetologischen Programm und der populistischen Realität eine eigentümliche Strukturanalogie besteht. Auch das unmögliche Theater verneint offensiv das Reale (etwa die Unausweichlichkeit des Todes), obwohl es trotz einiger Anleihen beim russischen Kosmismus doch nahe liegt, dass solcherlei ontologischer Extremismus in erster Linie der hyperbolischen Intensivierung der Verneinung selbst gilt («Nein nein nein!»³⁸), während in erster Linie systematisch der gesellschaftliche Konsens verneint wird, die symbolische Schließung der politischen Erfahrung, die gemeinhin als Realität bezeichnet wird. Demgegenüber ist die populistische Verneinung des Realen im Zeitalter von Querdenkern, QAnon und Aluhüten von anderer Art: Die Verneinung des Realen geschieht dort nicht direkt, sondern über den Umweg eines Glaubens an diverse, letztlich beliebige Phantasmen. Doch gerade die prinzipielle Verwandtschaft beider Formen der Verneinung verleiht dem Text *Die Politiker* seine besondere Intensität. Denn nicht der Abstand, den der Text zur gesellschaftlichen Wirklichkeit hält, sondern die Nähe des unmöglichen Theaters zu

einer von Phantasmen des Unmöglichen beherrschten Gesellschaft hat dem Text die konsequente Umsetzung des poetischen Programms überhaupt erst ermöglicht. So ist das unmögliche Theater möglich und notwendig geworden. Das wuchernde Ressentiment wird darin durch die Integration in den Bereich der ästhetischen Erfahrung seiner initialen Ohnmacht zurückgegeben, zugleich aber aus der Ecke des verschämten Schweigens geholt, in der es auf der Straße zwar schon lange nicht mehr steht, auf der Bühne aber in der Regel landet. Im *Politiker*-Monolog wird es grotesk entstellt, zugleich im Lichte eines breiteren Kontexts politisch-privater Affekte analytisch seziert und verliert dabei nichts von seiner Eindringlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Peter Laudenbach, *Gedankenbeschleunigung*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 3.9.2019; <https://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsches-theater-berlin-gedankenbeschleunigung-1.4585840> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 2 Christine Wahl, *Patriarchendämmerung, Generationenwechsel und gekappte Traditionszusammenhänge. Sebastian Hartmann inszeniert »Lear« und »Die Politiker« zusammen*, in: *Der Tagesspiegel*, 31.8.2019; <https://www.tagesspiegel.de/kultur/lear-am-deutschen-theater-patriarchendaemmerung/24964684.html> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 3 Laudenbach, *Gedankenbeschleunigung*.
- 4 Christian Rakow, *Being King Lear*, in: *nachtkritik.de*, 30.8.2019; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17092:lear-die-politiker-deutsches-theater-berlin-sebastian-hartmann-zielt-mit-einem-doppelabend-aus-shakespeare-und-wolfram-lotz-auf-die-globale-menschheitskrise&catid=38&Itemid=40 | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 5 Insofern hat Jan Fischer recht, wenn er in seiner Besprechung der Inszenierung von Marie Bues am Hannover Schauspiel schreibt, es handle sich vielleicht um einen »Text, den man besser nicht auf irgendeine Lesart festlegt, dann fliegt er nicht mehr so schön«. Doch für welche Texte gilt das nicht? (Jan Fischer, *Nüsse, Schüsse, und auch: Gartenschlauch*, in: *nachtkritik.de*, 27.9.2020; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=18626:die-politiker-schauspiel-hannover-marie-bues-inszeniert-wolfram-lotz-sprachliche-achterbahn-fahrt&catid=38&Itemid=40 | letzter Zugriff 2.4.2021).
- 6 Jens Fischer, *Die da oben und so weiter*, in: *taz*, 7.10.2020; <https://taz.de/Die-da-oben-und-so-weiter/!5716061/> | letzter Zugriff 2.4.2021.
- 7 Eine Ausnahme ist die BA-Arbeit von Tobias Galke, *Tod - Transformation - Utopie Programmatik, Tradition und Wege eines Unmöglichen Theaters nach Wolfram Lotz*, Freiburg/Breisgau 2014.
- 8 Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (=Werke, Bd. 15, hg. von Frank Benseler), Neuwied-Berlin 1981, 10.
- 9 Wolfram Lotz, *Die Politiker. Sprechtext*, Frankfurt/Main 2019, 4; im Folgenden mit der Sigle DP und Seitenzahlen im Text zitiert.
- 10 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=m7gCk0Mv_x0 | letzter Zugriff 2.4.2021.

- 11 Valentin N. Vološinov, *Marxismus und Sprachphilosophie*, hg. von Samuel M. Weber, Frankfurt/Main u.a. 1975, 142, 151.
- 12 Ebd., 151f.
- 13 Vgl. William Labov, *Sprache im sozialen Kontext. Beschreibung und Erklärung struktureller und sozialer Bedeutung von Sprachvariation*, Kronberg/Taunus 1976.
- 14 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *20. November 1923. Postulate der Linguistik*, in: dies., *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1997, 105–155, hier 106.
- 15 Ebd., 107, 112.
- 16 Die Verkehrung ins Gegenteil, die Vertauschung von Hohem und Niedrem, semantische Ambivalenzen und das Ausstellen der Materialität der Worte – dies sind ästhetische Komponenten der mittelalterlichen Lachkultur sowie des Renaissance-Romans, die Bachtin unter dem Schlagwort Karnevalisierung zusammenfasst; Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/Main 1995.
- 17 Vgl. auch Hannes Becker, *Nachwort*, in: Wolfram Lotz, *Monologe*, Leipzig 2016, 69–91.
- 18 Vgl. Georg Lukács, *Die Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats* [1923], in: ders., *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied-Berlin 1968, 170–356.
- 19 Zu der später auch von Jacques Lacan aufgegriffenen Unterscheidung vgl. Roman Jakobson, *Shifters. Verbal Categories and the Russian Verb*, in: ders., *Russian and Slavic Grammar 1931-1981*, hg. von Linda R. Waugh und Morris Halle, Berlin-New York-Amsterdam 1984, 41–59, hier 42f.
- 20 Max Scheler, *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen*, hg. von Manfred S. Frings, Frankfurt/Main 2004, 2.
- 21 Ebd., 8f.
- 22 Vgl. Eric Fassin, *Revolte oder Ressentiment. Über den Populismus*, Berlin 2019.
- 23 Joseph Vogl, *Kapital und Ressentiment. Eine kurze Theorie der Gegenwart*, München 2021, 181.
- 24 Wolfram Lotz, *Thilo Sarrazin Monolog*, in: ders., *Monologe*, 7–21, hier 19.
- 25 Ebd.
- 26 Wolfram Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, in: ders., *Der große Marsch. Einige Nachrichten an das All. Die lächerliche Finsternis*, Frankfurt/Main 2016, 227–231, hier 227.
- 27 Ebd., 228.
- 28 Ebd., 229.
- 29 Antonin Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit* [1933], in: ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main 1979, 89–93, hier 91.
- 30 Antonin Artaud, *Das Theater der Grausamkeit (erstes Manifest)*, in: ders., *Das Theater und sein Double*, Frankfurt/Main 1979, 95–197, hier 98.
- 31 Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, 91.
- 32 Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, 230.
- 33 Artaud, *Das Theater und die Grausamkeit*, 93.
- 34 Merab Mamardaschwili, *Die Metaphysik Antonin Artauds*, Berlin 2018, 24. Das Problem der ›Unmöglichkeit des Lebens‹ führt Mamardaschwili mit Bezug auf Simone Weil ein.
- 35 Theodor W. Adorno, *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag*, mit einem Nachwort von Volker Weiß, Berlin 2019, 13.
- 36 Dirk Baecker, *4.0. oder Die Lücke die der Rechner lässt*, Leipzig 2018, 214.

- 37 Jens Zimmer, *Die seltsame Pandemie*, in: *RT DE*, 23.8.2020; <https://de.rt.com/meinung/105804-seltsame-pandemie/> [letzter Zugriff 2.4.2021]
- 38 Lotz, *Rede zum unmöglichen Theater*, 228.