

Theoriedickicht oder Theater à la Pollesch

Sebastian Bohn, Oliver Clemens,
Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock

„Es geht um die Anwendung von Theorie, aber natürlich nicht um angewandte Soziologie, sondern darum, dass die Texte eine praktische Bedeutung bekommen.“¹

Auch in seinem neuen Stück „Fantasma“², zu den Mülheimer Stücken 2009 eingeladen, arbeitet René Pollesch mit einer Vielzahl an Theorien, die, zusammengenommen, oftmals in Verbindung zu vorherigen Stücken, ein riesiges theoretisches Diskursgeflecht ergeben. Die folgenden Kurzeassays stellen einen Entwirrungsversuch des Theoriedickichts dar, in dem sich zumeist auf einen Themenkomplex oder einen speziellen Autor konzentriert wird, um ein Verständnis eines Teils des *Polleschkosmos* zu ermöglichen.

Um der möglichen Verwirrung bezüglich einiger essayübergreifender Redundanzen schon im Vorfeld zu begegnen, sei an dieser Stelle angemerkt, dass die vorliegende Essaysammlung zwar als Ergebnis eines gemeinschaftlichen Projekts obiger Verfasser verstanden werden will, die einzelnen Kurzeassays jedoch weitgehend autonom erarbeitet wurden und deshalb auch unabhängig voneinander gelesen werden können. Aus erstgenanntem Grund wurde auf die Signierung der jeweiligen Autoren verzichtet. Sollte sich der Leser also dieser vorteilhaften Unabhängigkeit bedienen wollen, um sich bevorzugt den jeweiligen Vorlieben zu widmen, so sei er herzlich hierzu eingeladen. Um diesen individuellen Interessen gerecht zu werden, erfolgt nun ein kurzer Überblick über die Themenschwerpunkte der einzelnen Essays. Der die Essaysammlung eröffnende Text „*Vielleicht stimmt es was Agamben sagt ...*“ setzt sich, wie der Titel schon anklingen lässt, mit einer Zeitdiagnose Giorgio Agambens auseinander, die den aktuellen und seiner Ansicht nach fatalen Wertverlust der Phantasie historisch beleuchtet, um anschließend in einer verblüffenden Kehrtwende in einem Paradigmenwechsel zu münden. Selbstverständlich wird hier, wie in allen nachfolgenden Essays auch, der Bezug zu Polleschs Theaterstück „Fantasma“ hergestellt. „*Leben im Selbstwiderspruch*“ nimmt einen ganz ähnlichen Gedankengang Lacans auf, stellt diesem individuell-lacanschen Mikrokosmos allerdings einen materialistisch-marxistischen Makrokosmos gegenüber und plädiert, ganz im Sinne der dialektischen Methode, für eine Aufhebung der Gegensätze mittels einer übergeordneten paradoxen Perspektive, einem Metakosmos gewissermaßen. Boris Groys' avantgardistisch-kontroverse Ideen bilden, neben denen Agambens, den intertextuellen Kern von „Fantasma“. Die Verbindung der Groysschen Gedankenwelt mit Polleschs Stück deckt

¹ „Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?“ René Pollesch im Gespräch mit Romano Pocaï, Martin Saar und Ruth Sonderegger. In: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 343.

² Pollesch, René: *Fantasma*. Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, 2008, S. 9. Im weiteren Verlauf werden die Seitenzahlen im Fließtext angegeben.

der Essay „*Warum die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben hat ...*“ auf. Hierbei rückt der Fokus von dem eher erkenntnistheoretisch-psychologisch orientierten Liebesdiskurs der ersten beiden Essays verstärkt in Richtung eines sozialphilosophischen Diskurses. Der Titel des Folgeessays „*Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma*“ bringt dessen Thematik dermaßen auf den Punkt, dass er sich geradezu selbst erklärt. Wenn sie schon immer mal wissen wollten, warum das Pollesch Ensemble permanent die Rollen tauscht, hier erfahren sie es. Die von Pollesch etwas subtiler eingeflochtenen Theorien Judith Butlers werden in diesem Essay zum Vorschein gebracht. Ohne ein Wort über Michel Foucault zu verlieren, ließe sich diese Essaysammlung schwerlich abschließen. Biomacht und Biopolitik durchtränken nicht nur Polleschs Stück, sondern auch unseren Alltag. Noch nicht geahnt? Dann lohnt sich vielleicht ein Blick auf „*Leben und Tod! Oder: Erörterung zu Polleschs Biopolitik*“. Andernfalls natürlich auch.

„Vielleicht stimmt es was Agamben sagt,
dass wir von unseren Erfahrungen getrennt wurden,
weil der Bereich in dem sie einmal gemacht werden konnten,
das Phantasma, ins Unendliche verbannt wurde“ (S. 9)

Nicht von ungefähr eröffnet Sophie Rois den Theaterabend mit einem wahren Paukenschlag: „Wir haben hier eine Geisterbahn vor uns. Wir sind im falschen Bühnenbild.“ (S.2) Wer sich angesichts des „*Fantasma*“ betitelten Stücks von René Pollesch dazu verleiten lässt, assoziative Brücken in Richtung eines irrationalen Hirngespinnstes zu schlagen, befindet sich auf einer zwar sicherlich intendierten, aber vollkommen falschen Fährte. Schon eher ließe sich das falsche Bühnenbild mit einem rationalen Hirngespinnst in Verbindung bringen. Allerdings träfe auch eine solche Verknüpfung nicht wirklich ins Schwarze, sondern vielmehr einen zu vernachlässigenden Punkt irgendwo im Randgebiet der Zielscheibe. Die Namensgebung „*Fantasma*“ verweist stattdessen auf einen der beiden Grundlagentexte, deren Gedankengut von Pollesch und seinem Ensemble in Form eines Diskursmixes auf die Bühne gebracht wird. Neben Boris Groys (*Das kommunistische Postskriptum*) werden vor allem Giorgio Agambens, in seiner Essaysammlung *Kindheit und Geschichte*³ ausgebreiteten, unorthodoxen Gedanken dankbar aufgenommen und verhandelt. Schauspieler Martin Wuttke bringt den Kerngedanken von *Kindheit und Geschichte* folgendermaßen auf den Punkt: „Ich lass mir dieses Phantasma nicht als eine Minderung von Wirklichkeit diffamieren. Das war mal die Wirklichkeit.“ (S. 2). Da wirft er dem vermutlich verwirrten Theaterbesuchern einen schwerverdaulichen Gedankenbrocken vor die Füße und leistet damit stellvertretend-trotzig agambischen Widerstand gegen eine Herabwürdigung der Phantasie zur bloßen Chimäre seitens des zeitgenössischen Menschen.

³ Agamben, Giorgio: *Kindheit und Geschichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2004.

Unterstützt durch die sprachphilosophische Analyse des modernen Subjektbegriffs diagnostiziert Agamben dem zeitgenössischen Menschen einen Erfahrungsverlust, dessen unheilvolle Wurzeln - sinngemäß - gerade in dieser, von Wuttke, bzw. Pollesch angesprochenen, Verunglimpfung der Phantasie zu suchen seien. Ausgehend von Descartes *cogito ergo sum* (Ich denke, also bin ich) nähme die Enteignung der Erfahrung ihren verhängnisvollen Lauf. Das Konstrukt eines substanziellen Ichs, dessen wesentlichste Eigenschaft im Denken bestehe, entziehe dem Menschen seine Erfahrungsgrundlage. Während sinnliche Wahrnehmung und erst recht die übrigen Vorstellungen von Descartes zu unzuverlässigen Erkenntnisquellen und einem sekundären Teil des Ichs degradiert werden, erfährt das rationale Prinzip eine ungeheure Aufwertung. Sinnesdaten und Phantasie werden zu Rohmaterialien herabgesetzt, die erst in Folge eines kritischen Ausleseverfahrens der rationalen Instanz ihren **möglichen** Erkenntniswert erhalten. Ihre Daseinsberechtigung erhalten sie dementsprechend als Mittel zum Zweck der Erschließung einer realen, objektiven und materiellen Welt, die dem geistigen Subjekt nur indirekt, nämlich über die Ratio zugänglich ist. Welche Folgen dies für die sinnliche Erfahrung einerseits und die Erfahrung der Phantasie andererseits hat, lässt sich hieraus problemlos ableiten.

Wenn die Realität, mit Ausnahme des Denkens selbst, außerhalb des Subjekts, zu suchen ist, und diese sich nur schrittweise und kumulativ erschließen lässt, dann werden insbesondere Vorstellungen (ideas im Sinne Humes), mehr noch als Sinnesdaten (impressions im Sinne Humes), die ja immerhin noch in gewissem Sinne mit der Außenwelt interagieren, zu höchst unzuverlässigen, irreführenden, irrealen Hirngespinnsten, die es systematisch zu hinterfragen gilt.⁴ Der neuzeitliche Stellenwert der Phantasie bzw. der Vorstellung, auf die Agamben sein Hauptaugenmerk richtet, im Hinblick auf deren Erkenntnispotential, welches sich im günstigsten Fall auf deren kreatives Moment erstreckt, hat die unschöne Konsequenz, dass sich Erfahrungen, die in der Vorstellung gemacht werden, überwiegend aus irrealen Elementen zusammensetzen. Mit anderen Worten: Vorstellungserfahrungen sind zunächst einmal „unechte“ Erfahrungen, denen ein nicht allzu großes Erfahrungspotential innewohnt. Ob Vorstellungen das Gütesiegel einer „echten“ Erfahrung erhalten, indem sie als angemessene Repräsentation der realen Welt ausgewiesen werden, lässt sich allenfalls im Rückschluss ermitteln. Dem gemäß hängen Vorstellungserfahrungen, die ja gewissermaßen auch die Sinneserfahrungen implizieren, schließlich sind auch diese dem Subjekt nur auf dem Umweg der Vorstellung zugänglich, nämlich als vom Gehirn vorgenommene Interpretation der Außenwelt (den Körper eingeschlossen), sozusagen in einer unendlichen Warteschleife, wartend auf eine Beförderung in den Rang einer „echten“ Erfahrung. Da die rationale Erschließung einer objektiven Außenwelt prinzipiell einen niemals abzuschließenden Prozess darstellt, können sie, so die Konsequenz, allerdings bis zum Sanktnimmerleinstag in dieser Lauerstellung ausharren. Agamben kommt zu dem Schluss, der moderne Mensch könne keine Erfahrungen mehr *haben*, sondern lediglich *machen*.⁵ Was soviel heißt wie, alle Erfahrungen

⁴ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei hier angemerkt, dass Descartes selbst den Vorstellungen (Sinnesdaten und Phantasie) durchaus eine **subjektive** Realität zuerkennt.

⁵ Rein rationale Erfahrung kann hier wohl unberücksichtigt bleiben, falls es sie überhaupt gibt. Eins plus eins gleich zwei mag zwar a priori wahr sein, hat aber wohl wenig Erlebnischarakter.

in einem Auffangbecken zu sammeln und aus Bruchstücken dieser provisorisch „irrealen“ Erfahrungen ‚wahres‘ Wissen und ‚echte‘ Erfahrungen zu generieren. Dieser Status Quo ist nicht nur unerfreulich und birgt allerhand unerwünschte Nebenwirkungen, er verdankt sich gemäß Agamben auch einem unbegründeten Trugschluss. Denn das Subjekt des **Ich denke, also bin ich**, das Descartes zu einem unumstößlichen archimedischen Punkt des Wissens stilisierte, sei in Wahrheit keinesfalls ein substanzielles Ich, von dem ausgehend sich die reale Welt stückweise erschließen ließe, sondern nicht mehr und nicht weniger als das Subjekt des Verbs – ein sprachliches Phänomen.

Dieses sprachliche Subjekt bezeichnet Agamben als transzendentes Subjekt (als Bedingung der Möglichkeit von Sprache - nicht von Erfahrung) und stellt ihm ein empirisches Subjekt gegenüber (in grober Anlehnung an Kant): das Bewusstsein, welches seinem Wesen nach zunächst nicht die unvorteilhafte Spaltung der Welt in eine Subjektive und Objektive impliziert. Da aus Sicht der antiken (und auch mittelalterlichen) Welt eben dieses Bewusstsein, das empirische Subjekt, im Zentrum einer jeglichen Erfahrung stand, schloss Wirklichkeit bzw. Realität Vorstellungswelten, inklusive Phantasie- und Traumwelten, ein. Die Abspaltung eines Großteils, wenn nicht aller Bewusstseinsinhalte von der Realität hätte einem antiken Menschen als grotesk-monströses, gar absurdes Unterfangen erscheinen müssen. Phantasie galt der Antike als Medium der Erkenntnis schlechthin, deren primäre Aufgabe gerade darin bestand, zwischen der Vielheit der Welt und der Einheit der „göttlichen“ Vernunft zu vermitteln. Ein Komplex aus sinnlicher Wahrnehmung und Phantasie (oder auch Erinnerung etc.) bildet aus dieser Perspektive das Fundament der Erfahrung des Menschen, deren kaltes, unempfindliches Gegenüber die Vernunft darstellt, die als einheitliches Ganzes den Göttern vorbehalten bleibt, an der der Mensch hingegen nur bruchstückhaften Anteil haben kann. Das falsche Bühnenbild, von dem Sophie Rois spricht, kann also durchaus in dem Sinne verstanden werden, dass der Mensch tatsächlich auf der falschen Bühne agiert, nämlich nicht auf seiner ihm ureigensten Vorstellungsbühne, sondern auf der Bühne der Götter. Das Fantasma stünde in diesem Fall nicht als Platzhalter einer pauschal irrealen Vorstellungswelt, vielmehr bezeichnete es den Teil der Vorstellung als ein solches, der die Wirklichkeit außerhalb des Bewusstseins verortet und nichtsdestotrotz standhaft deren Zugänglichkeit und Erfahrbarkeit postuliert. Das erklärt auch, warum Pollesch den Titel seines Stücks „Fantasma“, im Gegensatz zur im übrigen Text gewählten Schreibweise Phantasma, orthographisch abgrenzt – ein deutlicher Fingerzeig in Richtung eines sprachlich bedingten Phantasmas.

„Wir lieben in unserer Vorstellung. Und vielleicht ist es sogar der einzige Ort, an dem wir Erfahrung machen können.“ (S. 7) behauptet Sophie Rois an anderer Stelle und greift damit zum einen obigen Gedankengang auf und breitet ihn zum anderen hier und im Verlaufe des Theaterabends (zusammen mit dem übrigen Schauspieler-Ensemble) am Beispiel der Liebe stellvertretend aus.

Die Liebe habe also wie die Erfahrung ihren Ort in der Vorstellung. Auch dieser Gedanke nimmt Bezug auf Agambens Essay *Kindheit und Geschichte*. Agamben setzt sich dort, in

einem eigens der Liebe gewidmeten Abschnitt, mit den Auswirkungen der Subjekt-Objekt-Spaltung auf die Liebeserfahrung auseinander. Der Ausschluss der Phantasie aus der Erfahrung, so Agamben, habe nämlich zur Folge, dass auch die (vollendete) Liebe aus dem Bereich der Erfahrung verbannt werde. Wenn das Objekt der Begierde seinen Ursprung in der Vorstellung hat, nicht aber in der Körperlichkeit, dann lässt diese Begierde sich auch nur in der Vorstellung befriedigen. In der Tat verhalte es sich in Sachen Liebe nämlich so, dass nicht die "reale" Person aus Fleisch und Blut begehrt werde, sondern ein Bild von ihr. Dieses Phantasiebild lässt sich mit der materiellen „Wirklichkeit“ aber schwerlich in Einklang bringen (wenn überhaupt dann sowieso nur durch verharren in unendlicher Warteschleife). Ein Bedürfnis, das seine Wurzeln einer Phantasie verdankt, kann auch nur in der Phantasie befriedigt werden. Ganz analog der trivialen Tatsache (mit umgekehrten Vorzeichen), dass sich ein körperliches Bedürfnis z. B. Durst nicht durch die Imagination eines Trinkaktes aus einer imaginären Wasserflasche beseitigen lässt.

„Wir brauchen ein Manuskript, das uns verfehlt. So können wir uns lieben!“ (S. 8) führt Rois diese Idee weiter aus und macht einen ersten Lösungsvorschlag, um sich aus diesem Liebesdilemma zu befreien: Wenn erfüllte Liebe eben nur dadurch zu erreichen ist, dass im gegenseitigem Einvernehmen, zwei auf die jeweiligen Körper projizierten Vorstellungsbilder (also Manuskripte) geliebt werden, dann lieben wir uns halt auf diese Weise, na und? „Das muss doch nicht immer ich sein“ (S. 8). Einem Opfer der modernen Zeit mag dieser Lösungsvorschlag allerdings nicht so recht munden. „Nur wir beide sind nicht gemeint [...] du liebst mich ja nur in der Vorstellung.“ (S. 8) gibt Martin Wuttke postwendend zu bedenken. Agamben würde hierauf sicherlich einwenden, dass es da auch gar kein Ich gäbe, das hier gemeint sein könne und die Liebe in der Vorstellung, die stumme, vorsprachliche Liebe, die nichts von einer Subjekt-Objekt-Trennung weiß, die vollendete Liebe, die sich vollständig und abschließend im Moment ihres Eintretens genießt, die einzige sei, auf der sich überhaupt sinnvoller Weise der Begriff der Liebe anwenden ließe. Jeder liebe ja im Grunde genommen eh nur sein Vorstellungsprodukt, ob sich diese Liebe nun erfülle oder nicht. „Das Manuskript ist nicht das Problem [...], sondern dass wir es für uns selbst halten.“ (S. 34) Das Ich-Gespenst geht um ...

Leben im Selbstwiderspruch

Die Klammer für das Stück bilden die beiden immer wieder aufgeworfenen unterschiedlichen aber scheinbar zwingend zusammenhängenden Fragen: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben, und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ und „Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben?“

Beide Fragen bilden sozusagen die theoretischen Stützpfeiler, aus denen Pollesch diesmal seine komplexe Diskursarchitektur zusammenzimmert. Das ganz große und das ganz kleine. Der private Schicksalsschlag und die historische Umwälzung werden zu einem rätselhaften Zusammenhang versponnen, der so etwas wie den roten Faden bildet – wenn auch einen nicht linearen, ausgefransten. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man jedoch einen

Zusammenhang in der Gegenüberstellung beider Fragen. Genauer gesagt, einen dialektischen Zusammenhang: Die Makro- und die Mikroebene unter ein Ganzes zu stellen, die Trennung, und damit den Widerspruch zwischen objektiven, historischen Ereignissen (hier: der Wechsel der Chinesischen Führung zum Kapitalismus) und subjektiven Erlebnissen (hier: das Zerbrechen einer Liebesbeziehung) aufzuheben, ist von Marx dialektischem Materialismus⁶ bekannt. Dieser spielt für die Bearbeitung beider Fragen im Stück eine genauso wichtige Rolle, wie die dazu sich gegensätzlich verhaltende titelgebende Phantasmatheorie von Agamben.

Dem Begriff des Phantasma und der Theorie des Dialektischen Materialismus ist gemein, dass beide aus einer erkenntnistheoretischen Teilung hervorgegangen sind⁷: Die Teilung von den Dingen „An Sich“ und den Abbildern, die wir uns von ihnen machen. Platon vollzog in seiner Ideenlehre die Trennung von der Idee, dem Eidos, als unveränderliche Wesenheit, welche nur der geistigen Schau zugänglich ist, und dem Eidolon, welches das von der Beschaffenheit der Sinne abhängige Abbild der Idee ist. Diese von Platon vollzogene Trennung von Idee und Bild, welche den meisten wohl durch die populäre Metapher des Höhlengleichnisses bekannt geworden ist, prägt bis heute das Denken⁸. Der Begriff des Phantasma taucht in diesem Zusammenhang als „Anschein“ auf, zu unterscheiden von dem Abbild. So ist der Anschein im Gegensatz zu dem von den Sinnen abhängigen Abbild noch mehr eine Schwundstufe des objektiv Schaubaren oder Erkennbaren, als es der durch die platonische Trennung eingeführte Begriff des Abbildes sowieso schon war, so wird der Begriff Phantasma dann auch im negativen Sinne als Hirngespinnst oder Trugbild verwendet⁹. Er wird aber eben auch im positiven Sinne benutzt um die Fähigkeit des Menschen zur Imagination, der Vorstellungskraft mentale Bilder hervorzubringen, zu beschreiben.

Ebenfalls ist der Phantasma Begriff ein wichtiger Bestandteil der Theorie des Psychoanalytikers Jacques Lacan. Er bezeichnet mit dem Begriff die psychische Repräsentation eines Objekts oder einer Situation, an die sich das Subjekt bildhaft erinnert. Er begreift den Menschen als ein Subjekt, in dem ab seiner Geburt mit der Trennung der symbiotischen Beziehung zur Mutter von vorneherein ein Mangel angelegt ist. Dieses unvollständige Subjekt begehre nach dem Anderen, um so seine Unvollständigkeit zu kompensieren¹⁰. Gleichwohl sei

⁶ Denn bei Marx gibt es keinen subjektiven Faktor der einer Objektiven Wirklichkeit getrennt gegenübersteht: Subjektivität und Objektivität sind bei Marx nur Seiten, Abstraktionen und Betrachtungsweisen der einen materiellen Wirklichkeit.

⁷ Wobei der dialektische Materialismus aus dem philosophischen Streit um diese Trennung hervorgegangen ist und diese letztlich überwinden will. Demgegenüber bezeichnet ein Phantasma immer das von der Sache selber abgetrennte oder die eigene Vorstellung, im positiven wie negativen Sinne.

⁸ Die Genese postmoderner Theorien geht deutlich auf die philosophische Strömung des subjektiven Idealismus zurück. Ein wichtiges gemeinsames Kennzeichen ist sicherlich die Transformation der Fragestellung von Objekt zum Verhältnis von Subjekt und Objekt. Vgl. Hyun Kang Kim: *Slavoy Zizek*, Wilhelm Fink, Paderborn 2009, S. 41: Hyun Kang Kim markiert für die Philosophie den Übergang von der Frage „Was ist der Gegenstand“ zu der Frage „Wie wird der Gegenstand ermöglicht“ bei Kant: „Diese Fragestellung Kants leitet folglich das Problem der Subjektivität in die objektive Welt ein.“ (ebd.).

⁹ Deswegen auch Scheinbar wenn es ist wie es scheint, und Anscheinend wenn es eben nur den Anschein von etwas hat, die dahinterliegende Sache allerdings damit nicht übereinstimmt.

¹⁰ Vgl. Hyun Kang Kim: *Slavoy Zizek*, Wilhelm Fink, Paderborn 2009, S. 50.

dieses Andere nach Lacan nie der wirklich Andere, sondern eben bloß die eigene Vorstellung des Anderen. „Unsere Libido braucht eine Illusion um sich zu erhalten“¹¹. schließt daraus der Lacanschüler Slavoj Žižek. Für Lacan sind also nur die eigenen Vorstellungen oder das was sich im Menschen abbildet interessant, und nicht die Sache selber¹².

S, gespielt von Sophie Rois, hat im Stück ihren Ex-Geliebten nur noch in der Vorstellung. Diese verteidigt sie vehement als einen möglichen Ort der Erfahrungsgewinnung, und will sich diesen „nicht als Wirklichkeitsminderung diffamieren lassen“ (S. 9). In Anlehnung an Giorgio Agamben wird danach gefragt, ob die eigene Vorstellung vielleicht nicht sogar der einzige Ort ist, an dem wir überhaupt Erfahrungen machen können (siehe oben).

Und vielleicht ist das auch der einzige Ort, an dem man wirklich verliebt sein kann. „Da die Liebe ihren Ort im Phantasma hat, begegnet die Begierde dem Objekt nie in seiner Körperlichkeit. Das macht sie vollendet. Die Grenzen zwischen der Begierde und ihrem Objekt sind vollkommen ausgelöscht.“ (S. 38-39) Pollesch rehabilitiert hier das mittelalterliche, aus der Minnelyrik bekannte Konzept der Vollkommenen Liebe als imaginiertes Ideal¹³. Darin erschien die vollkommene Liebe gerade vom tatsächlichen körperlichen Gegenüber abgelöst. Die ideale Liebe vollzog sich in der Minnelyrik also sozusagen im Phantasma. Dieses recht einsame allein sein mit der eigenen Vorstellung des Geliebten sei aber gerade eben nicht das tragische. Tragisch sei vielmehr, dass der Kapitalismus seine Widersprüche mit allgemeingültigen Geschichten über die Liebe zu kitten versuche, und mit dieser verallgemeinernden Inanspruchnahme gerade das Subjektive verfehle, welches eine nur in der eigenen Vorstellung möglichen Liebe aber doch gerade ausmache. (vgl. S. 37) An Stelle dessen binde der Kapitalismus an eine allgemeine Vorstellung der Liebe, die im bürgerlichen Dreiklang immer noch Monogamie, Ehe und Reproduktion bedeutet. „Die Liebe wird als ein Bereich ausgegeben, der alle vereint. Kaum redet jemand über die Liebe, fühlen wir uns alle sofort gemeint. Aber das ist das Missverständnis [...]“ (S. 36)

Pollesch verteidigt im Rückgriff auf diese Theorien radikal den subjektiven Aspekt der Erfahrung. Trotzdem verliert er, um damit zu Marx zurückzukehren, nicht die „eine materielle Wirklichkeit“ und so den ökonomischen Kontext als Ganzes aus dem Auge. Denn auch in Liebesdingen bedarf es der dialektischen Methode um das Ganze zu denken und den Betrug um die eigene Individualität aufzudecken: Ein Perspektivenwechsel zur Erschließung des Ganzen scheint unumgänglich. „Ich kann nicht nur einseitig denken [...] und deshalb verlassen wir, wenn wir lieben.“, sagt Martin Wuttke.

Im Kapitalismus, der sich einem paradoxen, dialektischen Denken verweigert¹⁴ – also einseitig denkt – bedarf es nach Pollesch wohl erst der Trennung um sich bewusst zu werden, dass man sich nur in der Vorstellung haben kann. Erst darüber wird in Polleschs

¹¹ Žižek, S.: *The pervert's guide to cinema*, USA, 2006.

¹² Lacan nennt dieses psychische Substitut in der Vorstellung des Menschen, das anstelle des Anderen tritt, Objekt klein a.

¹³ Vgl: Bein, T.: *Germanistische Mediävistik. Eine Einführung*, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998, S.138-142.

¹⁴ Siehe: Boris Groys, *Das kommunistische Postskriptum*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, S.80.

„Fantasma“ die Selbstbezüglichkeit der Liebe und des Begehrens bewusst. Denn: Vor der Trennung blieb man sozusagen mit *falschem Bewusstsein* der Illusion verhaftet wirklich zusammen zu sein. Zwei Menschen, die wenn sie sich verliebt anschauten, dachten, dass sie den Anderen tatsächlich meinten. Dabei berührten sie sich nach Pollesch nur mit Sätzen, die nicht die eigenen waren und hielten diese bereits unzählige Male zitierten Versatzstücke einer verallgemeinernden, sprachlichen Liebesikonografie für eine wirklich *eigene* Äußerung der eigenen Gefühle.

Mit der Trennung löst sich diese Illusion und an die Stelle tritt das Bewusstsein darüber, dass es kein tatsächliches Gegenüber (mehr) gibt, weil der Andere dann tatsächlich nur noch für einen in der Erinnerung – in der Vorstellung – als Geliebter existiert. Also in dem Medium, in dem die Liebe einzig vollkommen sein könne. Die paradoxe Bewegung ist also dieselbe, wie die, die die chinesische Führung dazu gebracht haben soll vom Kommunismus in den Kontext des Kapitalismus zu wechseln: Um die Liebe letztlich als vollkommene Liebe zu erhalten wird durch das paradoxe, gegensätzliche Handeln letztlich das eigentliche Ziel erreicht.

Genauso fraglich allerdings, ob und wann die chinesische Führung wohl gedenkt den nächsten Wechsel durchzuführen, bleibt wohl auch der Umstand, wie glücklich eigentlich jemand mit einer sprichwörtlich idealisierten Liebe werden kann, der sich als dialektischer Materialist begreifen möchte. Es wäre wohl im Sinne eines dialektischen, paradoxalen Denkens davon auszugehen, dass ein solches Denken eben versuchen muss solche Ambivalenzen auszuhalten, ja sogar dazu gezwungen ist, wenn es an seinen eigenen Maßstäben festhalten will¹⁵.

Pollesch lotet in *Fantasma* die philosophischen Extreme aus, um die eingangs gestellten Fragen nach der Liebe und dem Kommunismus flächendeckend abzuarbeiten. So ist es kein Zufall, dass gerade das Imaginäre, subjektiv Betroffene, im Vergleich, Unbedeutende der Liebe auf das Materielle, Objektive und historisch Übergeordnete der vermeintlichen Beendigung des Kommunistischen Projekts in Form der beiden Fragen aufeinander trifft. „Die Materialistische Dialektik denkt die Einheit von etwas und seinem Gegensatz.“ Die lacansche Betonung der nichtmateriellen, imaginären, eigenen Vorstellungen ist ein solcher Gegensatz zu Marx Blick auf das ökonomische Ganze.

In der paradoxen Kombination dieser beiden Denkschulen, die eigentlich unterschiedlicher nicht sein könnten, bleibt Pollesch zuletzt selber der Dialektik in seinem *Fantasma* treu.

¹⁵ Als ideologisch instrumentalisiertes Herrschaftsmittel, das zur Legitimation politischer Entscheidungen und Erklärung gesellschaftlicher Missstände diene, war das dialektische Denken kein Denken mehr, das auf Wahrheit zielte. Dass diese Logik die Bevölkerung in der Sowjetunion in einen Zustand der fundamentalen Unsicherheit versetzte, diskutiert auch Sebastian Huber mit René Pollesch im Programmheft zu „*Fantasma*: [...] die fundamentale Unsicherheit, die entsteht, wenn man nicht sicher sein kann, wann das nächste Mal „die Perspektive gewechselt“ wird: „Gerade denkt man noch, man würde die richtige Sprache sprechen, aber leider hat sie sich über Nacht schon wieder geändert. Und dieser „Fehler“ kann einen das Leben kosten.“ (Huber, „*Fantasma*“ Programmheft, 8).

Warum die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben hat...

Wie oben schon erwähnt, kreisen die Protagonisten in René Polleschs Stück „Fantasma“ immer wieder um die gleiche zentrale Frage: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ (S. 2) Inhaltlich gleich, jedoch in anderer Formulierung, findet man diese Frage weitere dreimal im Stück. Lediglich der Akteur wird jeweils umbenannt. Mal wird „die chinesische Führung“ (S. 2) durch „die kommunistischen Parteien der Sowjetunion und Chinas“ (S. 4 und S. 41) ersetzt, dann ist es wieder nur „die Führung der chinesischen kommunistischen Partei“ (S. 5).

Dass diese Frage dem Zuschauer im Gedächtnis bleibt¹⁶, liegt wohl an der Vielzahl von Variationen, in welchen der Diskurs über den Wechsel vom Kommunismus zum Kapitalismus durch das Stück gereicht wird, zum Beispiel indem er ins Verhältnis mit dem Ende einer Liebesbeziehung gesetzt wird:

„Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben? Ich kann es mir nicht erklären. Es scheint auch keiner Logik zu folgen, also müssen wir es mit etwas zu tun haben, was auch die kommunistische Führung bewegt hat, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen.“ (S. 3 f.),
 „Warum kann ich mir das nur so erklären? Die Liebe. Was ist mit der los? Warum kann ich mir die Liebe nur erklären mit dem Aufbau des Kapitalismus in China. [sic]“ (S. 14)

René Pollesch bezieht sich mit dieser Frage auf den Kunsthistoriker und Medientheoretiker Boris Groys, der ihr in seinem Buch „Das kommunistische Postskriptum“ nachgeht:

„Die Frage, warum die kommunistischen Parteien des Ostens, und allen voran die sowjetische und die chinesische kommunistische Partei, die Arbeit am kommunistischen Projekt eingestellt haben und statt dessen zum Aufbau des Kapitalismus in ihren Ländern übergegangen sind, kann nur dann beantwortet werden, wenn die Frage im Kontext der Materialistischen Dialektik behandelt wird.“¹⁷

Die Frage dient Pollesch als Anstoß zu einem Gedankenspiel. Er beginnt die Theorien Groys zu sezieren und bedient sich ihrer als Mittel zur Reflexion über die eigene Theaterarbeit. „Die großen Umwälzungen bringen einen vielleicht darauf, wie im Kleinen gedacht wurde.“ (S. 4) Nimmt man die Aussage ernst, versucht Pollesch aus dem Großen das Kleine zu lesen. Mit Blick auf den Makrokosmos versucht er den Mikrokosmos zu verstehen. Mit Hilfe von Groys geht er dabei zwei Fragen nach. In wie weit ist der Mensch limitiert oder begrenzt und welche Möglichkeiten gibt

¹⁶ Vgl. hierzu den Videoblog von www.nachtkritik.de zu den „Stücken 09“ in Mülheim, Schwerpunkt „Fantasma“: „<http://www.nachtkritik-stuecke09.de/index.php/component/content/article/64/271>“, min. 4:20 – min. 5:24, zuletzt gesichtet am 27. Juli 2009.

¹⁷ Siehe Boris Groys: *Das kommunistische Postskriptum*, Frankfurt a. M. 2006, S. 80.

es Limitierungen zu überwinden? Ebenso wie die „kommunistischen Parteien des Ostens“ das „kommunistische Projekt“ limitieren und damit die systemimmanente Limitierung überwinden.

Unter dem „kommunistischen Projekt“ versteht Groys: „Die Ökonomie der Politik zu unterstellen, um die Politik frei und souverän agieren zu lassen.“¹⁸ In der Umkehrung lässt sich daraus für ein kapitalistisches Projekt, bzw. den Kapitalismus schließen, dass darin die Politik der Ökonomie unterstellt werden soll, um die Ökonomie frei und souverän agieren zu lassen.

Das Problem im Kapitalismus sieht der Medientheoretiker darin, dass der Mensch sein eigenes Verhalten nur an das ökonomische Geschehen anpassen kann, während er sich im Kommunismus aktiv damit auseinandersetzt. Dies erklärt sich, wenn man Ökonomie und Politik auf ihr jeweiliges kommunikationstragendes Medium hin untersucht. Die Ökonomie funktioniert, laut Groys, im Medium Geld und operiert dadurch mit Zahlen, wohingegen die Politik im Medium Sprache funktioniert und mit Worten operiert.¹⁹ Der Diskurs der Politik findet keinen Anknüpfungspunkt mit dem Diskurs der Ökonomie. Beide werden durch unterschiedliche Medien geführt, deren Operanten inkompatibel zueinander sind. Was die Ökonomie jedoch nicht daran hindert die Sprache im Kapitalismus zu vereinnahmen und zur Ware zu machen. Waren können nicht sprechen, sie werden daran gemessen, ob sie sich gut verkaufen oder nicht. So verstummt die Sprache.²⁰

In diesem Rahmen reflektiert auch Pollesch seine Arbeit: „Werden die Inhalte, die man versucht zu vermitteln, überhaupt gehört? Ist es nicht so, dass sie von einem bürgerlichen Theaterpublikum sofort auf Erfolg und Misserfolg hin überprüft werden [...]?“²¹

Groys sagt: „Solange der Mensch unter den Bedingungen der kapitalistischen Ökonomie lebt, bleibt er grundsätzlich stumm, weil sein Schicksal nicht zu ihm spricht.“²²

Der Mensch, als sprachbegabtes Wesen, bedient sich in irgendeiner Form immer der Sprache, das ökonomische Geschehen steht ihm jedoch anonym gegenüber, weil es sich nicht in Worte fassen lässt, deswegen besteht keine kommunikative Basis. Ohne Austausch kann der Mensch das Geschehen nicht verändern und ist dazu gezwungen sich anzupassen. Daraus ergibt sich, dass der Kommunismus prinzipiell dem Kapitalismus unterlegen ist, da es für ihn keinen Anknüpfungspunkt zu ihm gibt. Die kommunistische Revolution, durch die eine Überschreibung der Gesellschaft vom Medium Geld zum Medium Sprache stattfinden soll, bleibt aus.²³

Hier setzt die Materialistische Dialektik, bzw. der Dialektische Materialismus²⁴ an. Als wichtigster Bestandteil der marxistisch-leninistischen Lehre bestimmte er die

¹⁸ Siehe Groys S. 7.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Vgl. ebd. S. 8.

²¹ Siehe „Wir sind schon gut genug! Ein Gespräch mit René Pollesch“, In: Programmheft 186 „Fantasma“, Burgtheater Wien, Spielzeit 2008/2009, S. 5.

²² Siehe Groys S. 7.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Während Boris Groys im gesamten Buch vom Dialektischen Materialismus spricht, wechselt er im letzten Kapitel zur Bezeichnung der Materialistischen Dialektik. Durch Deckungsgleichheit im Erklärungsmuster der Begriffe gehe ich nachfolgend von einer synonymen Bedeutung aus.

Führungslegitimation der „kommunistischen Parteien des Ostens“ und damit ihr Handeln.²⁵ Die Grundprämisse lautet: „Das Sein bestimmt das Bewusstsein.“²⁶ Mit dem Sein ist das Leben in seiner Gänze und Totalität gemeint. Das Leben in seiner Gänze führt zu Widersprüchen. Um diese Totalität mit ihren Widersprüchen zu fassen, wird versucht paradoxal zu denken. Nichts weniger als die Einheit und der Widerstreit der Gegensätze wird vom Dialektischen Materialismus angestrebt. „Deswegen will er, wenn er A sagt, sich nicht verbieten lassen, gleichzeitig Nicht-A zu sagen.“²⁷

A und Nicht-A bilden also laut Materialistischer Dialektik eine Einheit. Aus diesem Paradoxon leitet Groys die Überlegung ab, warum „die kommunistischen Parteien des Ostens“ vom Kommunismus zum Kapitalismus übergegangen sind:

„Wenn A ein Projekt ist, ist das Nicht-A der Kontext dieses Projektes. Das Projekt A immer weiter zu treiben bedeutet, einseitig zu agieren, weil dadurch der Kontext dieses Projekts, nämlich Nicht-A, für immer ignoriert wird. [...] Der Kontext eines Projekts wird zu seinem Schicksal, weil er die Bedingungen diktiert, unter denen das Projekt realisiert werden soll. Wer das Ganze anstrebt, soll vom Projekt zum Kontext übergehen.“²⁸

Wenn der Kommunismus als Projekt in seinem Kontext dem Kapitalismus überführt wird, so liegt das am Anspruch der Lehre der Materialistischen Dialektik, das Ganze anzustreben. Daraus ergibt sich auch die Feststellung, dass der Systemwechsel nicht auf äußere Umstände zurückzuführen ist, sondern vollkommen bewusst und beabsichtigt durchgeführt wurde.²⁹

Bei René Pollesch wird aus dem Kommunismus das Theater, der Kontext ist die Wirklichkeit:

„Wenn jetzt das Projekt eine Theatervorstellung ist, ist das Nicht-Projekt der Kontext dieses Projektes, also die Realität. Das Projekt Theatervorstellung immer weiterzutreiben bedeutete jetzt einseitig zu handeln, weil dadurch der Kontext, also die Realität für immer ignoriert wird. [...] Und schlimmer noch, der Kontext wird zum Schicksal des Projektes. Er diktiert nämlich die Bedingungen unter denen das Projekt stattfindet. Also ist der nächste Schritt in der Realisierung eines Theaterprojektes, der Übergang von der Theatervorstellung zur Realität, also das Ende der Theatervorstellung. Dadurch wird aber nicht unbedingt widerlegt, dass das ganze Projekt nicht doch weiter eine Theatervorstellung ist.“ (S. 27)

Laut Groys erhält ein Projekt, wenn es beendet, wenn es limitiert wird, einen „historischen Ort“ in Raum und Zeit. Erst dieser „historische Ort“ macht es möglich, dass ein Projekt wiederholt werden kann. Genau aus diesem Grund, der Präparierung zur Wiederholung, wurde vom Kommunismus zum Kapitalismus gewechselt.

²⁵ Vgl. Groys S. 35.

²⁶ Siehe ebd. S. 36.

²⁷ Siehe und vgl. ebd. S. 35 so wie S. 40.

²⁸ Siehe ebd. S. 80.

²⁹ Vgl. ebd. S. 10.

Im Gegensatz zum Bestreben der „kommunistischen Parteien“ werden Projekte in anderen Gesellschaften jedoch nicht bewusst beendet, hier laufen sie aus. Die beiden Hauptargumente, die der Medienwissenschaftler für dieses Auslaufen nennt, sind ökonomischer und biologischer Natur, d.h. entweder die Finanzierung wird gestoppt oder das Interesse am Projekt geht verloren, weil die Betreiber langsam „aussterben“.³⁰ Mit ähnlichen Problemen hat wohl auch der Theatermacher zu kämpfen. Wie kann das nächste Projekt finanziert werden, was passiert, wenn das Interesse ausbleibt.

Die „Parteien des Ostens“, deren Denken ein traditionell philosophisches ist,³¹ bedienen sich bei ihrem bewusst vorangetriebenen Systemwechsel der Metanoia. Dies meint den „Übergang von der eigenen, subjektiven Perspektive zur allgemeinen Perspektive, zur Metaposition.“³²

Boris Groys leitet die Metanoia als metaphysisches Phänomen ein. Er verweist auf die Idee der unsterblichen Seele, die fähig ist, sich von ihrem endlichen Körper zu transzendieren. Ohne Seele fehlt die Möglichkeit eine übergeordnete Position außerhalb des Körpers einzunehmen. Der Körper ist an die materielle Welt gebunden und diese bestimmt damit auch die Perspektive des Menschen. Dieser schafft sich „soziale Konstruktionen“, wie z.B. „*race*“, „*class* und „*gender*“, um sich zu orientieren. Die Konstruktionen können zwar dekonstruiert, letztlich aber nicht abgeschafft werden.³³

„Das Subjekt hat demnach bloß die Wahl, seine ihm durch seinen Körper [...] vorgegebene kulturelle Identität entweder unendlich weiter zu pflegen oder unendlich weiter zu dekonstruieren. Beide Unendlichkeiten sind aber, hegelianisch gesprochen, schlechte Unendlichkeiten, denn man weiß nicht, wie man sie limitieren, beenden soll.“³⁴

Um diese schlechte Unendlichkeit aufzulösen bedient sich Groys wieder der Materialistischen Dialektik. Der leblose Körper wird immer noch im Austausch mit seiner Umgebung wahrgenommen, nur die Form des Austausches ändert sich. Wenn man so will findet auch hier eine Metanoia statt, nur im umgekehrten Sinn: „Wo früher Seele war, ist jetzt Leiche geworden.“³⁵

Dies thematisiert Pollesch in seinem Stück, in Form des Bühnenbildes, der Geisterbahn. Der lebende Körper stellt sich in der Kirmesattraktion seiner Nichtexistenz. A und Nicht-A vereint in paradoxem Einvernehmen. Bei Pollesch fahren irgendwann die Untoten in der Besuchergondel und schauen in den Zuschauerraum.

Die Metanoia dient also dazu „die schlechte Unendlichkeit“ zu meiden, also nicht in alle Ewigkeit stur den gleichen Weg zu verfolgen³⁶: „Es ist wie bei der chinesischen Führung!

³⁰ Vgl. Groys S. 80.

³¹ Vgl. ebd. S. 35.

³² Siehe ebd. S. 82.

³³ Vgl. ebd. S. 83.

³⁴ Siehe ebd. S. 83.

³⁵ Siehe und vgl. ebd. S. 87.

³⁶ Vgl. ebd. S. 86.

Damit der Kommunismus nicht zur schlechten Unendlichkeit wird, muss er ganz im Sinne des Kommunismus zum Kapitalismus werden.“ (S. 27)

Durch die Metanoia wird strukturell eine neue Perspektive eingenommen. Die neue Perspektive ändert den Blick auf die Wirklichkeit. Die Wirklichkeit selbst wird dadurch gegebenenfalls verändert.

Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma

„St: Und schlimmer noch, der Kontext wird zum Schicksal des Projektes. Er diktiert nämlich die Bedingungen unter denen das Projekt stattfindet.“ (S. 27)

Der Kontext als Schicksal des Projekts; ob nun der Mensch selbst oder die Theatervorstellung als Projekt gedacht wird, immer wird das Projekt vom Kontext (fundamental) konstituiert.

„M: [...] Und weißt du... manchmal wenn ich vor dir stehe, denke ich auch und vor allem durch deine letzte sms, ich bin ein Projekt, das du der schlechten Unendlichkeit entrissen hast [...].“ (S. 4)

„M: Wenn jetzt das Projekt eine Theatervorstellung ist, ist das Nicht-Projekt der Kontext dieses Projektes [...].“ (S. 27)

Dass ein Theaterprojekt von dem ihn umgebenden Kontext – Ort, Zeitpunkt der Aufführung, Anzahl/sozialer Status/Sitzordnung des Publikums etc. – bestimmt wird, leuchtet noch ohne weiteres ein, doch ist nicht ohne zusätzliche Erläuterungen klar, was es bedeutet den Menschen als Projekt zu begreifen, dessen Schicksal der Kontext ist. Warum ist der Kontext das Schicksal des Projekts? Determiniert der Kontext das Projekt? Kann das Projekt ohne Kontext nicht existieren oder gibt es überhaupt ein Projekt ohne Kontext? Einen Zugang zu dieser Problematik bietet die *Subjekttheorie* der amerikanischen Philosophin Judith Butler.

Butler verneint die – noch in der Moderne geteilte – Idee eines autonomen Subjektes und betont hingegen, dass Subjekte erst in Diskursen hervorgebracht werden und deshalb als Konstrukt, die aus der Praxis entstehen, gelesen werden müssen³⁷. Butler übernimmt den Begriff des Diskurses aus dem Werk Michel Foucaults. Foucault unterscheidet drei Ebenen des Diskurses: 1. Der Diskurs (im Singular), als das allgemeine Gebiet aller Aussagen, 2. der Diskurs (im Plural) als individualisierbare Gruppe von Aussagen, die einem spezifischen Diskurs angehören und ihn konstituieren und 3. der Diskurs als regulative Praxis, die ein

³⁷ Vgl. Butler, Judith.: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1991, S. 212: „Die Identität als Praxis, und zwar als *Bezeichnungspraxis* zu verstehen, bedeutet, die kulturell intelligiblen Subjekte als Effekte eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen, der sich in die durchgängigen und mundanen Bezeichnungsakte des sprachlichen Lebens einschreibt.“; Butler, Judith.: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Berlin Verlag. Berlin, 1997, 298: „Wo ein »Ich« vorhanden ist, [...] da ist zuerst ein Diskurs, der dem »Ich« vorhergeht und es ermöglicht [...]“

bestimmtes Feld von Aussagen hervorbringt.³⁸ Wie bringt nun der Diskurs, den man mit Pollesch auch als Kontext bezeichnen könnte, das Subjekt, in Polleschs Sprache das Projekt, hervor? Wie wird der Diskurs zum Schicksal des Subjekts?

Der Diskurs ist ein Bereich, in dem Macht wirksam wird. Im Foucaultschen Sinne versteht Butler Macht als positiven, d.h. hervorbringenden, produktiven und zugleich planen Begriff³⁹: Macht bringt mittels der Diskurse die gesellschaftlichen Subjekte erst hervor.⁴⁰ Das vordiskursive Individuum kann nicht erkannt werden, da ein Individuum erst aufgrund einer ihm geltenden sprachlichen Bezeichnung Teil des Diskurses wird. Für diese sprachlichen Bezeichnungen führt Butler den von John L. Austin entlehnten Begriff der Performativa ein. Der Begriff der Performativa vereint zweierlei: Zum einen sind Performativa im Sinne Austins Sprechakte mit denen wir sprechend handeln: „Fälle [...] in denen etwas *sagen* etwas *tun* heißt; in denen wir etwas tun, *dadurch daß* wir etwas sagen oder *indem* wir etwas sagen.“⁴¹ Die Äußerung „Ich hab eine historische Form. Und ich wünschte, ich hätte sie nicht.“ (S. 27) bezeichnet die Handlung des Wünschens, genauso wie die Äußerung „Und wir brechen es ab, und gehen zur Realität über.“ (S.28) gleichzusetzen ist mit dem Vollzug der Handlung des Abbrechens: der Vollzug der Äußerung ist zugleich der Vollzug der Handlung und dadurch verändert sich etwas in der Wirklichkeit. Performativa bezeichnen demnach Sprechakte, denen nicht nur der Status einer Äußerung, sondern zugleich auch der einer sozialen Tatsache zukommt.⁴² Zum zweiten bezieht sich Butlers Verständnis der Performativa auf Jacques Derridas „Begriff“ der *Iterabilität*. Diese bezeichnet nicht allein eine Wiederholung, eine Produktion identischer Zeichen, sondern eine Wiederholung der „identischen“ Zeichen in der Veränderlichkeit. Die Äußerung „Warum kann ich mir das nur so erklären?“ wird mehrmals (mit leichten Abänderungen) im Text wiederholt (vgl. S. 3, 14, 15, 20) Jedoch bleibt die Bedeutung dabei nicht gleich, sondern verschiebt sich und bricht mit den vorherigen Kontexten. Einmal bezieht sich die Frage bspw. auf die Liebe, welche nur mit dem „Aufbau des Kapitalismus“ (S.14) erklärt werden kann und ein andermal steht sie im Kontext der Vernunft, um deren Willen zum Kapitalismus übergegangen wird (vgl. S. 15). Es ist die Zitathaftigkeit, die Iterierbarkeit der Performativa, auf die es Derrida ankommt:

„Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine „codierte“ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe

³⁸ Vgl.: Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 2008, S. 233-237.

³⁹ Vgl. Foucault, Michel.: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983, S. 94: „Die Machtbeziehungen verhalten sich zu anderen Typen von Verhältnissen (ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuellen Beziehungen) nicht als etwas Äußeres, sondern sind ihnen immanent. [...] [W]o sie [die Machtbeziehungen; d.V.] eine Rolle spielen, wirken sie unmittelbar hervorbringend.“

⁴⁰ Vgl.: Butler, Judith.: *Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2001, S. 9: „[D]ie Macht, die zunächst von außen zu kommen und dem Subjekt aufgezwungen und es in die Unterwerfung zu treiben schien, [nimmt] eine psychische Form an, die die Selbstidentität des Subjekts ausmacht.“

⁴¹ Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words)*. Reclam. Stuttgart, 2002, S. 35

⁴² Beispiele: „Ich erkläre Sie hiermit zu Mann und Frau.“, „Ich taufe das Schiff auf den Namen X.“, „Ich erkenne sie hiermit zum X.“ etc.

vom Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als „Zitat“ identifiziert werden könnte?“⁴³

Denn gerade diese Zitathaftigkeit/ Iterierbarkeit, die sich in der Iterabilität mit der Veränderung verbindet, bewirkt, dass ein Zeichen mit jedem Kontext brechen und andere Bedeutungen hervorbringen kann.

Somit lässt sich zusammenfassen, dass Polleschs (menschliche) Projekte schicksalhaft an ihren Kontext gebunden sind, da sie erst durch den Kontext, den Diskurs, zu Projekten, Subjekten werden. Erst innerhalb des Diskurses werden sie *angerufen*, d.h. sprachlich bezeichnet. Der Begriff des *Anrufens* verweist auf die *Theorie der Anrufung* des französischen Philosophen Louis Althusser, welche großen Einfluss auf Butlers Subjekttheorie ausübte. Althusser entwickelt in seinem Text *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, eine Theorie, welche davon ausgeht, dass die Ideologie die Individuen als Subjekte anruft.

„Wir behaupten [...] daß, die Ideologie in einer Weise »handelt« oder »funktioniert«, daß sie durch einen ganz bestimmten Vorgang, den wir *Anrufung* (interpellation) nennen, aus der Masse der Individuen Subjekte »rekrutiert« (sie rekrutiert sie alle) oder diese Individuen in Subjekte »transformiert« (sie transformiert sie alle).“⁴⁴

Erst die Performativa als sprachliche Bezeichnungen des Diskurses, als eine Wirkungsweise der Macht, bringen die Subjekte bzw. Projekte hervor und erst als Subjekte sind Individuen sozial erkennbar und können als Teil der Gesellschaft anerkannt werden. Gleichzeitig kommt es innerhalb der Subjektivierung der Individuen jedoch zu einem Akt der Unterwerfung: Sie werden von anderen Identitätsformen abgetrennt, die nicht mit den ihnen zugeteilten übereinstimmen. Die Anrufung „Jane!“ (S. 2) bspw. bringt nicht nur das Subjekt hervor, sondern unterwirft es gleichzeitig der heterosexuellen Norm: Jane als Name für eine Frau beinhaltet einmal das Gebot sich „frauenhaft“ zu verhalten und gleichzeitig trägt der Name das Verbot in sich, als Frau keine andere Frau zu lieben.⁴⁵ Subjektivierung bedeutet somit nicht nur die (zwanghafte) Annahme einer normierten Identität, sondern zugleich auch den Verlust der Identifikation mit anderen Identitäten, welche ausgeschlossen und verworfen werden und somit das (konstitutive) Außen der eigenen Identität bilden. Doch wie bereits erläutert, versteht Butler unter Performativa nicht nur, dass sie durch ständige Wiederholung der Normen soziale Tatsachen schaffen, sondern dass sie, aufgrund der Wiederholung verbunden mit der Veränderlichkeit, auch die Möglichkeit eröffnen, dass sprachliche Bezeichnungen mit Kontexten brechen, sie verschieben und ändern können, kurz: es ergibt sich die Chance zur Subversion.

⁴³ Derrida, Jacques.: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Derrida, Jacques.: *Limited Inc.* Hrsg. von Engelmann, Peter Passagen Verlag. Wien, 2001, S. 40.

⁴⁴ Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie.* VSA. Hamburg, Westberlin, 1977, S. 142.

⁴⁵ Vgl.: Butler, Judith: *Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen.* Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2009, 319-321.

Die Möglichkeit zur subversiven Unterlaufung der zugeteilten Identitäten kann bei Pollesch in Anknüpfung an das erwähnte Beispiel („Jane!“) erläutert werden: Die soziale Geschlechtsidentität oder auch einfach *Gender*, ist ein Beispiel für eine Identität, welche das Individuum im Prozess der Subjektivierung zugeordnet bekommt. Bereits das „Es ist ein Mädchen/ Junge“ des Arztes, muss als Imperativ „Sei ein Mädchen/ Junge“ gelesen werden.⁴⁶ Althusser geht sogar noch weiter und stellt die These auf, dass das Individuum schon vor der Geburt seine Geschlechtsidentität zugeteilt bekommt:

„Noch bevor das Kind geboren ist, ist es immer-schon Subjekt, weil es in und durch die spezifische familiäre ideologische Konfiguration, in der es nach der Zeugung »erwartet« wird, zum Subjekt bestimmt ist. Es versteht sich von selbst, daß diese familiäre ideologische Konfiguration – bei aller Einmaligkeit – fest durchstrukturiert ist und daß in dieser unerbittlichen, mehr oder weniger »pathologischen« Struktur [...] das ehemalige Subjekt [...] »seinen« Platz »finden« muß, d.h. zu dem sexuellen Subjekt (Junge oder Mädchen) werden muß, das es bereits von vorne herein ist.“⁴⁷

Das Geschlecht/Gender ist ein Konstrukt, welches durch ständige Wiederholung als *natürliche* Identität angenommen und stabilisiert wird. Die Wechsel in der Ansprache zwischen Martin Wuttke und Sophie Rois, welche sich abwechselnd mal als Jane, mal als Frank, unabhängig von ihrem biologisch (zugeordneten/ konstruierten) Geschlecht (sex) anreden (vgl.: 2/3, 5-7, 19, 28, 40) und auch von den anderen Schauspielern unterschiedlich angerufen werden, stören die Stabilität und stellen sie in Frage. Deshalb können sie als Strategien der Subversion, d.h. als Ergreifen der Chance die sich durch die Iterabilität ergibt, gelesen werden: die Ordnung des heteronormativen Diskurses, welcher durch Pollesch im folgenden Dialog parodiert wird:

S: Ähm, er ist ein Weißer...

M: Wal? Eisbär?

S: Nein, nein, ein weißer Mann. Mit Schnurrbart. Etwa 1,90m groß.“ (S. 5/6),

wird durch die *falschen/queeren* Performativa aufgebrochen und verschoben, es kommt, um mit Butler zu schließen, zum *gender trouble*.

Leben und Tod! Oder: Erörterungen zu Polleschs Biopolitik

Die Thematik des Lebens oder deutlicher, das Verhältnis zwischen Leben und Tod, nimmt in Polleschs Text eine zentrale Rolle ein: Ist es besser in einer Gesellschaft zu leben, die Leben macht und sterben lässt, oder vice versa in einer, die Leben lässt und sterben macht?

⁴⁶ Vgl.: Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2006, 80; Butler, 1993, 29, 318/319, 325.

⁴⁷ Althusser, 1977, 144.

„M: [...] Welche Stellung hat denn das Leben in einem Staat, der herrscht, indem er Leben macht und sterben lässt?

S: Da würde ich aber eine Gesellschaft vorziehen, die Leben lässt und sterben macht...“ (S. 29)

Dieser von Pollesch inszenierte Dialog spielt auf eine Formulierung Foucaults an, die sich in „Der Wille zum Wissen“ beinahe wortgetreu findet.

„Man könnte sagen, das alte Recht [des Souveräns, d.V.] sterben zu *machen* oder leben zu *lassen*, wurde abgelöst von einer Macht, leben zu *machen* oder in den Tod zu *stoßen*.“⁴⁸

Diese kurze Formel Foucaults ist ein Ergebnis seiner historischen Analyse, die den Übergang zu einer neuen Machtstruktur beschreibt, hin zu einer Macht leben zu lassen: der Biomacht.⁴⁹ Das alte Recht war ein Recht des Souveräns sich selbst zu verteidigen. Wird das Recht, das ihn beschützt, von einem Delinquenten gebrochen, so hat der Souverän das Recht ihn zu töten. Es kommt im Übergang zur Moderne zu einer Abnahme von Praktiken wie beispielsweise der Todesstrafe, im Kontrast zu immer mehr Menschen, die in Kriegen sterben. Die alte Macht richtet sich direkt auf den Körper: martert, foltert, tötet. Doch wie lässt sich die Funktionsweise der neuen Macht verstehen? Oder um mit Pollesch zu fragen: „Was ist denn mit dem Versprechen dieser sich abzeichnenden Biomacht, sich um das Leben selber zu kümmern?“ (S. 29) Die neue Macht richtet sich in anderer Weise an den Körper, versucht ihn gefügig und produktiv zu machen. Hierbei geht es um die Entwicklung von Strategien und Techniken die sich um Produktivität des Lebens bemühen. Das heißt, sie „kümmert“ sich um das Leben, indem sie es erhält und verfügbar macht. Fabriken brauchen funktionierende Arbeiter, Kriege brauchen funktionierende Soldaten. Diese Entwicklung, hin zu einer Macht zum Leben, hat sich Foucault zufolge in zwei Hauptformen vollzogen, die jedoch keine Gegensätze bilden, „sondern eher zwei durch ein Bündel von Zwischenbeziehungen verbundene Pole.“⁵⁰ darstellen. Zum einen bildet sich mit dem Einsetzen der Arbeitsgesellschaft, der Herausbildung der kapitalistischen Produktion eine Form der Disziplinierung, die danach trachtet die Körper so produktiv wie möglich zu machen. Die Orte dieser Disziplinierung sind das Gefängnis, die Schule, die Kaserne, die Internate, die Fabrik sowie die psychiatrischen Anstalten. Zum anderen entsteht eine wohlfahrtsstaatliche Fortpflanzungspolitik. Auf dieser Ebene geht die erläuterte Disziplinierungspolitik einher mit der Erklärung der „Sexualität“ als entscheidender Faktor für die Persönlichkeitsentwicklung. Bevölkerungsstatistiken, Gesundheitsniveaus, usw. Diese werden entwickelt und regulative Maßnahmen eingeführt. Gesundheit und Hygiene beginnen einen immer größeren Raum einzunehmen. Das Konzept der Biomacht wird in „Fantasma“ immer nur fragend erörtert. (Vgl.: S. 29)

Das Konzept des Souveräns wird dagegen von Pollesch spielerisch in den Text eingearbeitet, indem er Sophie Rois die Verfechterin der alten Macht spielen lässt und durch das Instrument der Macht sterben zu machen, eine 45er Magnum, in die Position des Souveräns erhebt.

⁴⁸ Foucault, Michel.: *Der Wille zum Wissen*. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1977, S. 134.

⁴⁹ Zu Foucaults Machtbegriff siehe „Ich, er oder sie? Oder: Zur Subjekt- und Gendertheorie des Fantasma“.

⁵⁰ Foucault, 1977, S. 134.

„Da würde ich aber eine Gesellschaft vorziehen, die Leben lässt und sterben macht... Einen fliehenden Verdächtigen wegzupusten mit meiner 45er Magnum, war immer das größte für mich. Es war echt toll. Naja, wer fände das nicht toll?“ (S. 29)

Verbal begeht sie den Mord an fünf Schauspielern der Shakespeare im Park-Produktion von „Julius Cäsar“.

„S: Ja, aber wenn ich sehe, wie fünf Verrückte in Laken gehüllt mitten im Park einen unschuldigen Mitbürger umbringen, erschieße ich die Kerle. Das ist meine Politik.“ (S. 29)

Foucaults Paradigmenwechsel, weg von der Macht des Souveräns, beginnt in der Mitte des 18. Jh. und so scheint es kein Zufall zu sein, dass Pollesch die alte Macht des Souveräns im Text an Ludwig XV bindet, dessen historische Einordnung genau in die Phase des Auftauchens von regulierenden Kontrollen des Gattungskörpers Mensch fällt. Sein Nachfolger Ludwig der XVI wurde in Folge der französischen Revolution hingerichtet und somit war Ludwig der XV der letzte souveräne Herrscher Frankreichs. Biomacht und Biopolitik sind primäre Phänomene kapitalistischer, demokratischer Gesellschaften und so nimmt es auch nicht wunder, dass Foucault eine direkte Beziehung zwischen Liberalismus und Biopolitik sieht.⁵¹

„Sa: [...] Die Instrumente mit denen frühere Herrscher das Sterben machten sind klar, die 45er Magnum!

M: Ja genau, wie Ludwig XV. in Madame Dubarry! Vielleicht ist das Stück gar nicht so schlecht!“ (S. 30)

Schlusswort

Die Essays haben exemplarisch gezeigt, dass Polleschs Stücke trotz aller Unterhaltungskraft hochgradig theoretisch beladen sind und durch ihre Dichte immer wieder zu neuen Interpretationsversuchen einladen. Auch Pollesch selbst ist sich des Anspruches, den seine Stücke an den Zuschauer stellen, bewusst. Jedoch sieht er dies nicht als Nach- sondern als Vorteil. Ein „beruhigendes“ Schlusswort des Dramatikers zu dieser Problematik:

„Ich glaube trotzdem nicht, dass wir mit dem Gestus der Unterwerfung auftreten, den das Publikum gewohnt ist. Die Frage ist, ob man uns vorwerfen kann, dass Ihnen Ihre Bildungslücken Panik machen. Wir sind es gewohnt, alles verstehen zu müssen, dabei hat jeder irgendwo Lücken! [...] Wir setzen nicht voraus, dass die Zuschauer alles wissen müssen, um uns zu verstehen. [...] Wir müssen dafür sorgen, dass wir Sehhilfen bekommen für die Wirklichkeit. Es geht um das real gelebte Leben!“⁵²

⁵¹ Vgl.: Foucault, Michel: „Die Geburt der Biopolitik“. In: Foucault, Michel. *Schriften*. Bd. 3. Hrsg. von. Defert, Daniel / Ewald, Francois. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2003, S. 1020-1028.

⁵² „Ich bin der Antiromantiker“ René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure im Gespräch mit Wolfgang Kralicek. In: Pollesch, 2009, 358.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: Kindheit und Geschichte. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2004.
- Althusser, Louis: Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie. VSA. Hamburg, Westberlin, 1977.
- Austin, John L.: Zur Theorie der Sprechakte. (How to do things with Words). Reclam. Stuttgart, 2002.
- Bein, Thomas: Germanistische Mediävistik. Eine Einführung. Erich Schmidt Verlag. Berlin, 1998.
- Butler, Judith.: Das Unbehagen der Geschlechter. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1991.
- Butler, Judith.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin Verlag. Berlin, 1997.
- Butler, Judith.: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2001.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2006.
- Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2009.
- Derrida, Jacques.: „Signatur Ereignis Kontext“. In: Derrida, Jacques: Limited Inc. Hrsg. von Engelmann, Peter. Passagen Verlag. Wien, 2001.
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 1983.
- Foucault, Michel: „Die Geburt der Biopolitik“. In: Foucault, Michel. Schriften. Bd. 3. Hrsg. von. Defert, Daniel / Ewald, Francois. Suhrkamp. Frankfurt a. M., 2003.
- Groys, Boris: Das kommunistische Postskriptum. Suhrkamp. Frankfurt a.M., 2006.
- Kammler, Clemens / Parr, Rolf / Schneider, Ulrich Johannes (Hrsg.): Foucault-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Metzler. Stuttgart, Weimar, 2008.
- Kim, Hyun Kang: Slavoy Zizek. Wilhelm Fink. Paderborn, 2009.
- Pollesch, René: Fantasma. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2008.
- Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 2009.
- Zizek, Slavoj: The pervert's guide to cinema. USA, 2006.

<http://www.nachtkritik-stuecke09.de/index.php/component/content/article/64/271>

Programmheft 186 „Fantasma“, Burgtheater Wien, Spielzeit 2008/2009.