

Aus:

FRANZISKA SCHÖSSLER, CHRISTINE BÄHR (HG.)

Ökonomie im Theater der Gegenwart

Ästhetik, Produktion, Institution

Juli 2009, 370 Seiten, kart., zahlr. farb. Abb., 31,80 €,
ISBN 978-3-8376-1060-4

Seit etwa 1995 beschäftigt sich das Gegenwartstheater verstärkt mit wirtschaftlichen Themen und untersucht das Verhältnis von Ökonomie, Sozialem und Ästhetik. Im Zentrum der interdisziplinären Beiträge dieses Bandes steht das Interesse von Dramatikern und Regisseuren an Arbeit und Arbeitslosigkeit, an Ausbeutungsverhältnissen des Theaters selbst sowie an kollektiven Arbeitsweisen und Netzwerkökonomien. Die Theatermacher entdecken mit diesem Fokus auch das Soziale neu: Sie nutzen die Attraktivität von autobiografischem Material, das Authentizitätspotenzial von Laien auf der Bühne sowie die Produktivität von Teamarbeit. Damit nähert sich das Theater durchaus aktuellen Produktionsformen in der Wirtschaft an, die den Imperativ zur Kreativität integriert haben und auf flexibilisiertes Teamwork setzen.

Franziska Schößler (Prof. Dr.) lehrt Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier.

Christine Bähr (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft an der Universität Trier.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1060/ts1060.php

INHALT

**Die Entdeckung der ›Wirklichkeit‹.
Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater**

FRANZISKA SCHÖSSLER/CHRISTINE BÄHR

9

Inszenierungen und Performances

**Tatort Theater.
Über Prekariat und Bühne**

EVELYN ANNUSS

23

**Theatrum Europaeum Precarium.
Rimini Protokolls Dramaturgie der Ökonomie**

KATHARINA PEWNY

39

Performance und Kollektivität in der Netzwerkökonomie

WOLF-DIETER ERNST

57

**Entzug und Behauptung.
Reaktionen auf den Souveränitätsverlust**

CHRISTOPH LEPSCHY/ANDREA ZIMMERMANN

71

**Das Theater als Börse, Kaufhaus und Bordell.
Das Festival *Palast der Projekte***

FRANZISKA SCHÖSSLER

93

Ästhetik des Ökonomischen.
***Alles muß raus!* und *livingROOMS* von lunatiks produktion**

HEINER REMMERT
115

»Wenn wir den Narzissmus verspürten, unendlich werden zu
wollen, müssten wir das Medium wechseln!«

Ein Gespräch mit Helgard Haug und Daniel Wetzel
von Rimini Protokoll

NA-YOUNG SHIN
127

Institution

Ist Theaterspielen Arbeit?

AXEL HAUNSCHILD
141

Institution und Utopie.
Was die Soziologie vom Theater lernen kann

TANJA BOGUSZ
157

Kunst oder Kinsey?

JÜRGEN BERGER
167

Theatertexte

Störsignale.
René Pollesch im ›Prater‹

NORBERT OTTO EKE
175

**Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten
von René Pollesch.
Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender**
FRANZISKA BERGMANN
193

**»McKinseys Killerkommandos. Subventioniertes Abgruseln«.
Kleine Morphologie (Tool Box) zur Darstellung aktueller
Wirtschaftsweisen im Theater**
BERND BLASCHKE
209

**Atemlos.
Arbeit und Zeit in Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht***
CHRISTINE BÄHR
225

**Verfahren und Strategien des politischen Gegenwartstheaters
(am Beispiel von Veiels *Der Kick* und
Rimini Protokolls *Wallenstein*)**
HAJO KURZENBERGER
245

**Europa zwischen Fluchtfabeln und Luftwurzeln.
Der belgische Autor Tom Lanoye über Kapitalismus,
Wissenschaft und Biopolitik in seinem Stück *Festung Europa***
THOMAS ERNST
259

**Doppelte Buchhaltung in der Familien-Firma.
Thomas Manns *Buddenbrooks* in der Bühnenfassung John von
Düffels mit einem Blick auf Heinrich Breloers Verfilmung**
ORTRUD GUTJAHR
279

**Die Kollateralschäden der Gewinnmaximierung.
Das Drama der *Buddenbrooks***
ANNA KINDER
299

Ästhetische Ökonomie

Bühnendinge.

Elfriede Jelineks Requisiten

KONSTANZE FLIEDL

313

Morphing Schiller.

Die Szene des Dialogs nach dem Dialog.

Anmerkungen zu Jelineks *Ulrike Maria Stuart*

ULRIKE HASS

331

Die Bühne als medialer Echo-Raum.

Zu Elfriede Jelineks *Bambiland*

EVA KORMANN

343

Autorinnen und Autoren

357

Abbildungen

365

DIE ENTDECKUNG DER ›WIRKLICHKEIT‹. ÖKONOMIE, POLITIK UND SOZIALES IM ZEITGENÖSSISCHEN THEATER

FRANZISKA SCHÖSSLER/CHRISTINE BÄHR

In den letzten Jahrzehnten scheinen sich die Arbeitsbedingungen und Produktivitätsstrategien in den Industrienationen nachhaltig verändert zu haben, wie neuere arbeitssoziologische Studien profilieren: Das Subjekt wird zur Ich-AG, zum Unternehmer seiner selbst, der seine Arbeitskraft eigenständig kontrolliert und sich selbst vermarktet, um seine *employability* zu wahren. Der Arbeitskraftunternehmer, der teamfähig, flexibel und mobil agiert, dessen psychische, physische wie geschlechtliche Dispositionen vollständig durch ökonomische Leistungsanforderungen reglementiert sind, avanciert zu einer prototypischen Subjektivierungsform im postfordistischen Zeitalter (Voß/Pongratz 1998; Weiskopf 2005; Bröckling 2007). Damit setzt sich die Kontrollgesellschaft – so ein Begriff von Gilles Deleuze – an die Stelle der von Michel Foucault beschriebenen Disziplinargesellschaft; die gouvernementalen Strategien werden »gasförmig« und durchdringen die Subjekte in toto (Deleuze 1993: 254f.). Parallel zu diesem forcierten Produktivitätskonzept, das den Einsatz der gesamten Subjektivität verlangt, also auch die geschlechtliche Performanz umfasst (Boudry/Kuster/Lorenz 1999), wird die Arbeitslosigkeit zur bestimmenden Erfahrung prekarisierter Bevölkerungsschichten (im Osten Deutschlands weitaus stärker als im Westen). Der Kampf um Arbeit wird zur neuen Tragödie (Negt 2001).

Auch das Theater als Teil des ökonomischen Feldes ist von den sich verschärfenden Wirtschaftsbedingungen betroffen und muss insbesondere nach 1989 einschneidende ›Rationalisierungsmaßnahmen‹ hinnehmen. Die Wende brachte, so Hans-Thies Lehmann, »Strukturdebatten, Finanz-, Orientierungs- und Funktionsprobleme« (Lehmann 1999: 15), führte zur Zusammenlegung von Sparten, zu Schließungen ganzer Häuser, zu Publikumsschwund und Legitimationskrisen. Vielleicht auch deshalb interessieren sich die Theater seit Mitte der 1990er Jahre verstärkt für die neuen Arbeitssubjekte. Dramentexte, Inszenierungen und Performances spüren

sowohl den (theatralen) Strukturen des wirtschaftlichen Diskurses nach – Claus-Dieter Hohmann beispielsweise spricht von den liminalen Erlebnisräumen der Verkaufszentren (Hohmann 2005) – als auch den ökonomischen Bedingungen des Theaters. Eine große Zahl an »Wirtschaftsdramen« – von Urs Widmer, Falk Richter, Kathrin Röggla, Moritz Rinke, Gesine Danckwart, Dea Loher, Robert Schimmelpfennig, Martin Heckmanns, Rolf Hochhuth und Albert Ostermaier, um nur einige zu nennen – beschäftigt sich mit dem wachsenden Dienstleistungssektor, mit Flexibilisierung und Mobilität, vor allem jedoch mit der grassierenden Arbeitslosigkeit von Akademikern, von »freigesetzten« Managern – der alte Konflikt zwischen Arbeiter und Kapital scheint ausgedient zu haben. Meist wird den ehemals starken Machern ihre pathologische sowie kriminelle Seite entlockt und damit in gewissem Sinne derjenige Argwohn fortgeschrieben, der den großen Vermögen sowie der »organisatorischen Spitze« des kapitalistischen Arbeitsprozesses bereits im 19. Jahrhundert entgegengebracht wurde (Schößler 2009). Das virulente Thema der (verschwindenden) Arbeit erweitert die ästhetische Ausdruckspalette und die theatralen Produktionsformen: In Anlehnung an das Dokumentartheater unternehmen die Autorinnen und Autoren Feldforschungen, üben sich in der ethnologischen Methode der teilnehmenden Beobachtung und werden zu Expertinnen und Experten der jeweiligen Fachsprachen. Vielfach kehren die Stücke mit ihrem Fokus auf das Wirtschaftssubjekt als *dramatis persona* zu narrativ-dramatischen Formen zurück (Lehmann 1999; Frei 2007).

Diese genau recherchierten Wirtschaftsdramen leisten in gewissem Sinne der Forderung des Intendanten Thomas Ostermeier Folge, eine »Nabelschnur« zur Wirklichkeit zu legen und soziale Geschichten auf der Bühne zu präsentieren (Ostermeier 1999: 10f.) – auch um den Legitimationsproblemen des Theaters in einer veränderten politisch-kulturellen Landschaft zu begegnen und ihm neue Relevanz zu verschaffen. Setzen die Bestandsaufnahmen von Einsamkeit, Arbeitslosigkeit und Verwahrlosung in diesen Stücken meist das traditionelle Repräsentationstheater voraus, das das Prekäre subalterner Lebensformen durch ein stellvertretendes Sprechen tendenziell distanziert, so scheint sich die Forderung nach Wirklichkeitsnähe gegenwärtig auf noch andere Weise einzulösen: Das Theater entdeckt sich zunehmend als sozioökonomisches Laboratorium und wendet sich konkreten Lebenserzählungen zu, um diese in »fiktionaler Authentizität« zu präsentieren. Wirklichkeit wird nicht mimetisch simuliert, sondern die theatrale Fiktionalität mit sozioökonomischen Konkreta überschrieben oder aber es werden soziale Situationen arrangiert, die beispielsweise die Störanfälligkeit der global-medialen Kommunikation erfahrbar machen. Darüber hinaus versteht sich das The-

ater selbst als ökonomische Anstalt – eine Definition, die für die freie Szene offensichtlich besondere Geltung besitzt, denn auf einem finanziell ungesicherten Terrain ist der Theatermacher immer auch ein Projektmacher (Krajewski 2004), wie beispielsweise das Festival am Hebbel Theater Berlin *Palast der Projekte. Zum Verhältnis von Theater und Ökonomie* illustriert.

Diese Reflexionen über Arbeit am Theater, wie sie allen voran René Pollesch anstellt, sind eng mit neuen Produktionsformen korreliert, die unter anderem die klassische Arbeitsteilung zwischen Regisseur, Dramatiker und Verlag suspendieren. Es besteht eine verstärkte Tendenz zu kollektiver Arbeit, auf der Theaterproduktionen freilich immer schon basieren, doch nun werden (auch im Anschluss an Brecht und seine Irritation des auf Originalität setzenden Literaturbetriebs) auch Texte gemeinsam verfasst. Diese Zunahme an Team- und Projektarbeit entspricht bezeichnenderweise recht genau den Entwicklungen im Wirtschaftssektor. Nach Luc Boltanski/Ève Chiapello (2001; 2003) und Ulrich Bröckling (2007) wird Arbeit gegenwärtig vor allem projektförmig organisiert, das heißt gefragt sind Teamgeist, kommunikative Kompetenzen, Netzwerke, Kreativität, kurzfristige Zusammenschlüsse und Flexibilität, wie sie eben auch die Theaterarbeit, zumal die gegenwärtige, verlangt. Die Arbeitssoziologie und Betriebswirtschaft entdecken das Theater wohl auch deshalb als zukunftsweisende Institution im Kontext der Creative Industries (Eikhof/Haunschild 2004: 4f.), weil die aktuelle Produktivitätsdoktrin auf die Integration von Kreativität in die kapitalistischen Arbeitsprozesse setzt und die projektförmige Arbeit am Theater als vorbildlich gelten kann.

Das Theater reflektiert also die Durchökonomisierung aller Lebensbereiche (auch seiner selbst) in vielfältiger Hinsicht und folgt nicht zuletzt so dem Primat wirtschaftlicher Rentabilität. Denn die innovativen ästhetischen Formate dieses »Wirtschaftstheaters« versuchen, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit als knappe Ressource zu sichern. Inszenierungen werden als Produkte vermarktet, die Zielgruppenspezifität gewinnt an Bedeutung und der Stückauftrag (für junge Autorinnen und Autoren) reichert das Angebot mit begehrten (und nicht immer nachgespielten) Uraufführungen an. Die Entdeckung des Sozialen als kollektive Arbeit, als Projekt, als Netzwerk und Gegenstand der Kunst wäre mithin ein Effekt des ökonomischen Druckes und eine Form des Widerstands. Gegenwärtig scheint derjenige Diskurs, der die wirtschaftliche Dimension des Theaters verschleiert hatte – die Kunst (um der Kunst willen) –, nicht mehr reibungslos zu funktionieren, sodass das Theaterspiel als Erwerbsarbeit kenntlich wird und sich Kunst nicht mehr als Gegenteil des ökonomischen Erfolgs definiert (Bourdieu 1999). Der vorliegende interdisziplinäre Sammelband untersucht die damit angedeuteten Schnittstel-

len von Ökonomie und Theater genauer und zwar aus theater-, literatur- und betriebswirtschaftlicher, aus performancetheoretischer und -praktischer sowie soziologischer Perspektive.

Der erste Abschnitt des Bandes widmet sich Inszenierungen und Performances, die der Prekarisierung von Bevölkerungsgruppen sowie der Flexibilisierung und Globalisierung von Arbeitsverhältnissen Rechnung tragen und die Theatralität bestimmter Wirtschaftsoperationen freilegen. Evelyn Annuß untersucht die ästhetischen Möglichkeiten des Theaters, prekäre Lebensformen auf die Bühne zu bringen, und richtet ihren Blick zunächst auf die parasitäre Attitüde des Repräsentationstheaters, das auf eine sozialrealistische Verkörperung des Elends setzt, zugleich allerdings die bildungsbürgerlichen Vorbehalte gegenüber der (proletarischen) Masse fortschreibt. Die anonyme Masse der Subalternen wird in den hier untersuchten Inszenierungen (von Thomas Ostermeier, Dimitter Gotscheff und Luk Perceval) tendenziell verweiblicht (wie es der Tradition seit *Le Bon* entspricht) und mit einer adornistischen Medienkritik assoziiert, die das Fernsehen beziehungsweise die Populärkultur überhaupt für die beklagenswerte Auswechselbarkeit der Subjekte verantwortlich macht. Ganz anders sehen die Interventionen von René Pollesch aus, der die Geste der Repräsentation als Auslöschung subalternen Stimmen vorführt.

Auch der Beitrag von Katharina Pewny geht dem Zusammenhang von wirtschaftlichen Sujets wie Prekariat, Niedergang der New Economy et cetera und innovativen ästhetischen Formen nach, die die Darstellung von Wirklichkeit auf dem Theater durch ein Theater als Wirklichkeit ersetzen und auf diese Weise die geläufigen Konzepte von Autorschaft, Zuschauer und Publikum verschieben. Pewny untersucht beispielsweise die Durchbrechung des Authentizitätsvertrags in *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* von Rimini Protokoll: Spielt hier eine Figur tatsächlich eine andere (wie sonst selten in den Performances der Gruppe), so steht diese Reetablierung der theatralen Täuschung mit der Akkumulation von Kapital in unmittelbarer Verbindung; Repräsentationsästhetik und Kapitalismus werden miteinander verknüpft. *Call Cutta* von Rimini Protokoll ergänzt die biografischen Erkundungen von *Das Kapital* durch eine transnationale Perspektive, wobei das komplexe intermediale Arrangement den theatralen Prozess dem modernen Habitus der Mobilität und Flexibilität anpasst und die globale Kommunikation als labilen Vorgang erscheinen lässt.

Diese Labilität profiliert auch Wolf-Dieter Ernst in seinem Beitrag zu *Call Cutta*, der die Bedeutung von Netzwerken für ästhetische und kognitive Prozesse unterstreicht. Zunehmend setzt sich der Lebensstil des

›online‹, die multiple Vernetzung von Informations- und Mitteilungsquellen durch und transformiert selbst die Textproduktion. Damit entsteht eine fragile Form der Interaktion, die im Sinne Niklas Luhmanns von permanenten Störungen bedroht ist und die Rimini Protokoll in ihrer prinzipiellen Unwahrscheinlichkeit ausstellt. Die Performances reproduzieren diese kommunikative Vernetzung nicht mimetisch, sondern generieren sie in Alltagsräumen neu. Auf diese Weise wird die unkontrollierte Theatralität von Netzkommunikation erfahrbar, wie sie auch in den Ausbildungsbrochüren für Call-Center-Mitarbeiter anschaulich wird.

Die bislang genannten Produktionen konstellieren das Verhältnis von Wirklichkeit und Theater neu – ein Verfahren, das sich als Reaktion auf den Souveränitätsverlust des kritischen Subjekts (der 1968er Jahre) begreifen lässt, wie Christoph Lepschy und Andrea Zimmermann in ihrem Beitrag zu dem Regisseur Volker Lösch und der Dramatikerin Nora Mansmann ausführen. Beide Künstler reagieren in unterschiedlichen Arbeitsfeldern und mit je anderen Mitteln auf den Abbau autonomer Subjekte (denen die ästhetische Form des individualisierenden Repräsentationstheaters entspricht). Die Texte von Mansmann generieren performativ (wie sich im Anschluss an Michel Foucault und Judith Butler beschreiben lässt) postideologische Figuren, deren Körper die Schnittstelle konfligierender Machtdiskurse sind und die sich unablässig neu herstellen. Löschs Inszenierungen irritieren die Authentizitätssuggestion einer individualistischen Repräsentation, indem er klassische Texte mit anonymen Chören konfrontiert, die gleichwohl persönliche Erfahrungen artikulieren und die Vorlagen (beispielsweise Dürrenmatts *Besuch der alten Dame*) auf lokale Verhältnisse zuschneiden (beispielsweise die hohe Privatverschuldung in Düsseldorf).

Das Festival *Palast der Projekte. Zum Verhältnis von Theater und Ökonomie* (Hebbel Theater Berlin, April 2008), das Franziska Schößler ins Zentrum ihres Beitrags stellt, untersucht die Theaterförmigkeit von Ökonomie und die wirtschaftlichen Bedingungen des Theaters. Die vorgestellten Performances legen die Schnittstellen von Börse, Kaufhaus, Projekt und Theater frei, indem beispielsweise die freie Szene an den historischen Diskurs über Projektemacher angeschlossen wird – in beiden Bereichen fungiert Zukunft als kontingentes Terrain temporaler Wertschöpfung. Die Performances verhalten sich einerseits kritisch zu ihrem Gegenstand (beispielsweise der Börse), andererseits nutzen sie das theatrale Potenzial, die Spannung, den Thrill (der Spekulation) für den dramaturgischen Aufbau ihrer Abende – Kritik und Faszination an ökonomischen Verfahren sind nicht zu trennen.

Heiner Remmert, Mitglied der Berliner Performance-Gruppe *lunatik*sproduktion, unterstreicht ebenfalls den Zusammenhang von freier Thea-

terarbeit, ökonomischen Inhalten und neuen Formen. Insbesondere freie Gruppen sind auf effektive Marktstrategien und Innovation zur Aufmerksamkeitssteuerung angewiesen – Remmerts Aufsatz selbst lässt sich in diesem Sinne als Eigenwerbung verstehen – und scheinen deshalb für die aktuellen Schlagwörter der Werbung wie Geiz, Schnäppchen und Restposten in besonderem Maße empfänglich: Die Performance *Alles muß raus!* von lunatiks produziert verwertet Restposten früherer Produktionen und verscherbelt hochkulturelle Zitate sowie die Akteure selbst; *livingROOMs* verlegt die ersteigerte (also käuflich erworbene) Aufführung in die Wohnräume der Kunden und erobert sich auf diese Weise die knappe Ressource medialer Aufmerksamkeit.

Der erste Teil des Bandes schließt mit einem Interview ab, das Na-Young Shin mit Rimini Protokoll anlässlich der Aufführung von *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* am Trierer Stadttheater geführt hat und das das Verhältnis von Theorie und Theater thematisiert. Das Bühnenexperiment der Gruppe verknüpft die abstrakte Argumentation der Marx'schen Texte (auch wenn diese für ihre plastisch-illustrativen Begriffe berühmt sind) mit konkreten Lebenserfahrungen und intermedialen Rezeptionskontexten. Dem Theater kann mithin die Funktion zukommen, wissenschaftliche Erkenntnisse im Sinne des Link'schen Interdiskurses zu rekonkretisieren und zu ›rehumanisieren‹, indem ihre Konsequenzen für biografische Erfahrungen aufgezeigt werden.

Der zweite Abschnitt des Sammelbandes präzisiert aus (arbeits-)soziologischer Perspektive und aus dem Blickwinkel eines Theaterkritikers die institutionellen Entwicklungen. Axel Haunschild beschreibt die Ambiguität der Theaterarbeit am deutschen Repertoiretheater, die zwar als Spiel gilt, doch eine spezifische Form von Erwerbsarbeit darstellt und sich über das Konzept des Arbeitskraftunternehmers konturieren lässt. Auch Schauspielerinnen und Schauspieler organisieren ihre Arbeitskraft selbstkontrolliert und diszipliniert, werben permanent (bei jeder Aufführung, bei den Premierenfeiern et cetera) für sich selbst, müssen sich als teamfähig erweisen und sind von Netzwerken abhängig, die über zukünftige Rollen entscheiden. Allerdings werden diese ›Ausbeutungsverhältnisse‹, die die gesamte Subjektivität des Arbeitenden erfassen, durch einen bestimmten Habitus, durch den Lebensstil der Boheme sowie die Überzeugung verdeckt, man widme sein Leben ganz der Kunst (um der Kunst willen).

Tanja Bogusz untersucht in ihrem soziologischen Beitrag über die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz den Zusammenhang von Abweichung, Utopie und Institution. Auch sie akzentuiert die Bedeutung des Theaters für die Inszenierung und (institutionalisierte) Lebbarkeit von

Abweichung (als Verweigerung gegenüber der profanen Arbeits- und Beamtenwelt) und betont, dass das Ensemble um Frank Castorf in diese Dissidenz eingetübt war, als es seine Arbeit im ›vereinigten‹ Deutschland begann. Zudem war die Gruppe mit dem Staatssozialismus vertraut, der das kulturelle Netz sehr viel enger auf das Soziale und die Arbeitswelt bezogen hat, und hatte mit dem Zerschlagen der Ideologie nicht auch die Utopie abgebaut – alles Voraussetzungen für die Erfolgsgeschichte der Volksbühne in den 1990er Jahren.

Wie ambivalent die Situation des Theaters aufgrund des zunehmenden ökonomischen Druckes ist, streicht der Theaterkritiker Jürgen Berger mit Blick auf die Doppelgesichtigkeit ästhetischer wie betriebswirtschaftlicher Strategien heraus: Die Theater experimentieren mit neuen Formen, lancieren Stadterkundungen, erweitern ihre Angebotspalette (zum Beispiel durch die Dramatisierung von Romanen) und unterstützen in Autorenlabs junge Dramatikerinnen und Dramatiker. Diese ästhetischen Bemühungen fungieren zugleich als Werbestrategien, um sich die Zuschauer zu sichern und eine neue Klientel zu erobern.

Der dritte Abschnitt des Sammelbandes beschäftigt sich mit Theatertexten, die das Sujet der Ökonomie im Kontext eines sich politisch verstehenden Gegenwartstheaters bearbeiten – diese Positionierung erweist sich gegenwärtig als ebenso vielfältig wie schwierig, denn klare Frontstellungen wie in Zeiten der großen Erzählungen sind nicht mehr möglich. Hatte das politische Theater bis in die 1980er Jahre eine wesentliche Motivation in der Kritik an dem inhumanen Wirtschaftssystem gefunden, so haben Boltanski und Chiapello gezeigt, dass sich der Kapitalismus als flexible Ordnung seine Kritik einzuverleiben wusste und ästhetische Strategien sowie kreative Potenziale integriert hat, sich damit aber gegen Vorwürfe immunisiert.

Eröffnet wird mit zwei Aufsätzen zu René Pollesch, der sich an der Schnittstelle von Inszenierung und Text bewegt. Norbert Otto Eke stellt die Prater-Trilogie ins Zentrum seines Beitrags und verfolgt Polleschs Doppelstrategie, das politische Subjekt älterer Couleur zu zitieren und mit ironischen Effekten auf die Arbeitsverhältnisse im postfordistischen Zeitalter zu beziehen. Besonderes Augenmerk legt Eke auf die Funktion von Theorie bei Pollesch, denn der Theatermacher versteht seine Auseinandersetzungen mit Deleuze, mit der genderorientierten Arbeitssoziologie, mit Giorgio Agamben et cetera in Anlehnung an Hegel als genuines Verfahren alltagsweltlicher Orientierung. Diese Theoreme bindet Pollesch (ähnlich wie es Brecht in seinen TUI-Fragmenten visioniert hat) im Sinne der Agamben'schen Profanierung an konkrete Erfahrungen zurück,

reichert sie mit biografischem Material an und vermeidet so das substituierende Sprechen des Repräsentationstheaters.

Der Aufsatz von Franziska Bergmann untersucht das Verhältnis von Neoliberalismus und queerer Theorie, auf die sich Pollesch in seinen Theaterarbeiten wiederholt bezieht. Denn die Queer Theory, die die heterosexuelle Zwangsmatrix massiv kritisiert, erweitert das Feld des sexuellen Begehrens, so dass sich eine Analogie zur Marktfreiheit ausmachen lässt – Flexibilität, Mobilität und das Dogma der Selbstverwirklichung durchziehen beide Diskurse. Das postfordistische Arbeitsleben (im Dienstleistungssektor), das Pollesch in *Heidi Hoh* vorführt, erscheint zwar als Ausweg aus dem (heterosexuellen) Familienparadigma, das auf unbezahlte weibliche Hausarbeit setzt, gleichwohl zementiert auch die neue Arbeitswelt die heterosexuelle Matrix.

Bernd Blaschke stellt in seiner Diskursanalyse deutschsprachiger Wirtschafts Dramen, die sich als Handreichung, Bastelbogen und Tool Box versteht, rekurrente Darstellungsstrategien, Themen und formale Verfahren zusammen. Die Stücke schreiben beispielsweise ein traditionsreiches binäres Metaphernsystem fort, das die heißen Gefühle der Leidenschaft dem kalten Kalkül der wirtschaftlichen Ratio entgegensetzt – bereits die Romantik bewertete kapitalistische Praktiken als kalte herzlose Verfahren. In den zeitgenössischen Stücken dominieren zudem Körperbilder des Verfalls, der Hysterie und der Erschöpfung, die die kreatürliche Endlichkeit gegen die unendliche Akkumulation und die permanente Leistungsanforderung setzen, wobei die Arbeitsbedingungen am Theater einen blinden Fleck dieser Dramen bilden.

Der Gegenüberstellung von Dynamik und Stillstand sowie von Vitalität und Entkräftung als Parameter der Arbeitswelt im zeitgenössischen Theatertext widmet sich der Beitrag von Christine Bähr. Im Zentrum steht Kathrin Rögglas Theatertext *wir schlafen nicht*, dessen Aktualisierung von Zeitstrukturen und -erfahrungen mit Blick auf den zeitdiagnostischen Diskurs um die ›Entgrenzung‹ von Arbeits- und Lebenszeit und um das neukapitalistische Credo der ›Kurzfristigkeit‹ untersucht wird. Rögglas dokumentarisch geprägter Text reflektiert das performative Moment ökonomischen Wissens wie auch der professionellen Selbstdarstellung und irritiert das Ideal der belebenden Beschleunigung durch die ›unheimliche‹ Präsenz des Vergangenen und des Irrealen.

Hajo Kurzenberger stellt die Frage nach dem politischen Profil eines Gegenwartstheaters, das ohne antikapitalistische Reserven auskommen muss, zudem auf verallgemeinerbare Aussagen verzichtet, gleichwohl in vielfältiger Form an der Politizität von gezielter Verstörung festhält. Er untersucht Andres Veiels genau recherchiertes Stück *Der Kick*, das sich ein Bilderverbot verordnet und mit der Reduktion als Bedingung einer

konstruktiven Verwirrung arbeitet. Rimini Protokoll, der zweite Schwerpunkt dieses Beitrags, überschreibt in einem ebenfalls dokumentarischen Verfahren Schillers *Wallenstein* mit realen Biografien aus Politik und Militär, das heißt die Figuren werden (im Sinne einer produktiven Differenz, die auch die ästhetischen Narrative des Biografischen kenntlich macht) als Readymades des sozialen Alltags auf die Fiktion projiziert.

Tendieren diese politischen Stücke dazu, lokale Soziogramme zu erarbeiten, so wurde auch das primär wirtschaftlich begründete Konstrukt Europa zum Gegenstand theatraler Reflexionen, allem voran in *Festung Europa* des belgischen Theatermakers Tom Lanoye, dem sich Thomas Ernst widmet. In diesem sprachlastigen Stück wird die Fluchtbewegung nach Europa, gegen die sich die ›Festung‹ zunehmend abschottet, umgekehrt, weil Lanoye dem Kontinent die Diagnose eines dekadenten Verfalls stellt. Die Ideologien Europas wie der Kapitalismus und die biopolitische Reproduktion erscheinen als effeminiert-dekadente Praktiken, denen das ›Fremde‹ (Afrika und Asien) als Hort ›wahrer Männlichkeit‹ entgegengesetzt wird. Lanoye entstellt mithin das Superioritätsgefühl Europas zur Karikatur, reproduziert jedoch die dichotome Struktur einer kolonial semantisierten Geschlechterordnung.

Eine Vielzahl der zeitgenössischen Theatertexte demonstriert das Eindringen ökonomischer Strukturen in die Psychen der Subjekte, einen Prozess also, den Thomas Manns Erfolgsroman *Buddenbrooks* bereits um 1900 im Kontext des puritanischen Leistungsethos illustriert hat. Ortud Gutjahr und Anna Kinder setzen sich deshalb mit der überaus erfolgreichen Dramatisierung des Romans von John von Düffel auseinander. Gutjahr profiliert, dass das kaufmännische Diktat der Gewinnmaximierung bei Thomas Mann alle, auch die intimen Beziehungen erfasst hat und als psychischer Zwangsmechanismus erscheint. Diesen führt auch von Düffel mit Fokus auf die Geschwister vor, unterschlägt jedoch die Motivation für den angestregten Akkumulationsprozess, das heißt er spart den luxurierenden Lebensstil völlig aus, wie die karge Bühne in der Inszenierung von Stephan Kimmig unterstreicht. Gutjahr betont die zentrale Funktion des patrizischen Lebensstils, den der Roman ebenso breit ausmalt wie die Verfilmung von Heinrich Breloer.

Anna Kinder legt die ›dramatische Anlage‹ des Romans *Buddenbrooks* von Thomas Mann frei, der sich durch eine exponierte Dialogstruktur, die Raumsemantik sowie zahlreiche Botenberichte auszeichnet, und geht der Funktion des (säkularisierten) Leistungsethos sowie der Aktualität dieses Konzeptes nach, das den Menschen primär über Arbeit definiert. Thomas Mann antizipiert zudem die zentrale Bedeutung des Kredits für expansive Wirtschaftsaktivitäten, begegnet dieser Praxis der

Geldschöpfung (aus Zeit) jedoch in einem antimodernen Habitus mit Argwohn, weil sie auf dem labilen Kriterium des Vertrauens basiert.

Ökonomie kann nicht nur in einem planen Sinne als das Feld wirtschaftlicher Transaktionen begriffen werden, sondern auf ästhetischer Ebene als Ökonomie eines Textes (die durchaus mit den herrschenden Wirtschaftsdiskursen in Zusammenhang steht). Insbesondere das Theater Elfriede Jelineks, das zwar auch ganz manifest vom Kapitalismus im Verbund mit Medien und Geschlecht spricht, verhandelt Ökonomie über das formale Arrangement der Texte, die in einer Geste der Überbietung die Fülle des medialen Sprechens in ein anökonomisches Szenario der Verschwendung und des Abfalls überführen. Konstanze Fliedl entwickelt diese Tendenz mit Blick auf die Funktion von Requisiten überhaupt und bei Elfriede Jelinek im Besonderen. Die Requisite, ein Stiefkind der Theorie, ist nicht nur ihrer Etymologie nach mit dem Eigentum assoziiert (als ›Besitz‹ der Akteure), sondern die unhintergehbare Materialität macht sie regelrecht zu einer marxistischen Umkehrfigur, indem die Dependenz des Bewusstseins vom Sein markiert wird. Der eher strenge Funktionalismus auf klassischen Bühnen – nur die Requisiten, die ›arbeiten‹ (sprich bedeutsam sind), dürfen mitspielen – wird im postdramatischen und Jelinek'schen Theater verabschiedet, das eine Ästhetik der Vergeudung, des Objects und der Hybridisierung entwirft.

Der Beitrag von Ulrike Haß profiliert das Diskursiv-Verschwendende, das Jelineks Stück *Ulrike Maria Stuart* in Szene setzt, allerdings hier nicht in Opposition zu einer klassischen Ästhetik, sondern als deren konsequente Fortschreibung. Denn Schillers *Maria Stuart* und insbesondere der berühmte Dialog zwischen den Antagonistinnen bereiten durch die Sprach-Wut der Rednerinnen das sich perpetuierende Leerlaufen der Sprache vor, das bei Jelinek evident wird. Insistiert Jelinek auf einem ›Sprechen mit vollem Mund‹, dem ›alles davon sprüht‹ (ein anökonomisch-vergeudendes Sprechen), so lässt bereits das Rededuell Schillers die Bedeutungslosigkeit der einzelnen Worte sinnfällig werden.

Eva Kormann liest abschließend Jelineks *Bambiland* als Krieg der Diskurse, die der Etymologie entsprechend auseinanderlaufen und die Marktförmigkeit des Wissens illustrieren. Nicht mehr Experten- und Elitewissen ist gefragt, sondern die mediale Community entscheidet über die Geltung von Wissen in prämierenden Verfahren sowie durch Angebot und Nachfrage. Diesen babylonischen Markt bildet Jelineks Sprachverwirrung nach, indem sie die einzelnen Diskurse zu Sprechern macht und die nicht-lineare Rezeption von rhizomatischen Hypertexten mimetisch umsetzt.

Der vorliegende Sammelband fasst die Vorträge der Tagung *Ökonomisierungsprozesse im Gegenwartstheater* (Mai 2008, Foyer des Theaters Trier) zusammen, die zentraler Bestandteil des ersten Trierer Festivals für zeitgenössisches Theater, *Maximierung Mensch!*, war. Das Festival, das das Theater Trier (unter der Intendanz von Gerhard Weber), die Fachhochschule Trier und die Universität Trier gemeinsam ausgerichtet haben, wurde vom Ministerium für Bildung, Wissenschaft, Jugend und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz großzügig unterstützt. Dafür möchten wir uns herzlich bedanken, insbesondere bei Doris Ahnen, die die Schirmherrschaft übernommen hat, und bei Dr. Karl Josef Pieper, der uns mit fachkundigem Rat zur Seite gestanden hat. Dass das Projekt zustande kommen konnte, ist darüber hinaus dem Präsidenten der Universität Trier, Prof. Dr. Schwenkmezger, der die Kooperation mit Nachdruck unterstützt hat, zu verdanken. Dank gilt zudem Barbara Engel und Ariane Totzke für die redaktionelle Arbeit.

Literatur

- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2001): Die Rolle der Kritik in der Dynamik des Kapitalismus und der normative Wandel. In: Berliner Journal für Soziologie 11, H. 4, S. 459–477.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Ève (2003): Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK.
- Boudry, Pauline/Kuster, Brigitta/Lorenz, Renate (1999): Reproduktionskonten fälschen! Heterosexualität, Arbeit und Zuhause. Berlin: b_books.
- Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bröckling, Ulrich (2007): Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles (1993): Postskriptum über die Kontrollgesellschaften. In: Ders.: Unterhandlungen 1972–1990. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 254–262.
- Eikhof, Doris/Haunschild, Axel (2004): Der Arbeitskraftunternehmer. Ein Forschungsbericht über die Arbeitswelt Theater. In: Theater heute, H. 3, S. 4–17.
- Frei, Nikolaus (2006): Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001). Tübingen: Narr (Forum modernes Theater, 35).

- Hohmann, Claus-Dieter (2006): Liminalität als Begründungsmerkmal für neue Orte der Vermittlung. Reflexionen zur Ökonomie von Emotion und Ästhetik. Aachen: Shaker (Diss., Wuppertal 2005).
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Die Gegenwart des Theaters. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Weiler, Christel (Hg.): Transformationen. Theater der neunziger Jahre. Berlin: Theater der Zeit (Recherchen, 2), S. 13–26.
- Krajewski, Markus (2004) (Hg.): Projektemacher. Zur Produktion von Wissen in der Vorform des Scheiterns. Berlin: Kadmos Kulturverlag.
- Negt, Oskar (2001): Arbeit und menschliche Würde. Göttingen: Steidl.
- Ostermeier, Thomas (1999): Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung. In: Theater der Zeit, H. 4, S. 10–15.
- Schößler, Franziska (2009): Börsenfieber und Kaufrusch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich und Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Frank Norris und Émile Zola. Bielefeld: Aisthesis.
- Voß, G. Günther/Pongratz, Hans J. (1998): Der Arbeitskraftunternehmer. Eine neue Grundform der Ware Arbeitskraft? In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 50, S. 131–158.
- Weiskopf, Richard (2005): Gouvernementabilität. Die Produktion des regierbaren Menschen in post-disziplinären Regionen. In: Zeitschrift für Personalforschung 19, S. 289–311.