

# Lebe im Selbstwiderspruch!

Perspektivwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch  
im Gespräch mit Frank Raddatz

**T**dZ: Was kann uns der Titel Ihres Stückes „Liebe ist kälter als das Kapital“ angesichts der Finanzkrise sagen? Ist das Geld zu sensibel?

**René Pollesch:** Es braucht Vertrauen. Das Problem beim Kreditskandal ist doch, dass das Vertrauen weg ist. Die Banken vertrauen einander nicht mehr, die Leute vertrauen den Banken nicht mehr. Nun werden wir alle von Frau Merkel

darauf getrimmt, doch einander zu vertrauen, weil sich der Staat als Garant dahinterstellt. Aber Vertrauen kann man nicht kaufen. Diese Finanzkrise ist eine Vertrauenskrise. Mir ging es eigentlich immer um die Aufwertung des Geldes gegenüber den authentischen Positionen. Das Abgeschmackteste am Kapitalismus ist, sagt Dietmar Dath, dass alle nur noch Liebe wollen und keiner will mehr Geld. Es wird im Theater- und Kulturbereich oft eigentlich eher für das Versprechen gearbeitet, es irgendwann einmal zu schaffen. Der Kapitalismus braucht unsere Liebe.

**TdZ:** Sie haben gerade bei YouTube „Lob des alten litauischen Regieassistenten im grauen Kittel“ ins Netz gestellt, der gepriesen wird, weil ihm der authentische Müll am Arsch vorbeigeht.

**R.P.:** Der Titel bezieht sich auf Brecht, und ich versuche so zu sprechen, wie ich Hanna Hiob im TAT erlebt habe und ein paar vielleicht falsch verstandene Brecht-Abende erinnere. Natürlich will niemand der alte litauische Regieassistent im grauen Kittel sein, der in der Masse untergeht. Nach Diedrichsen zieht er vielleicht sogar einen emotionalen Gewinn aus seiner Entfremdung, da er sich erst gar nicht mit Selbstverwirklichung beschäftigt, sondern sein ganzes Dasein auf eine affirmative Bewertung von Entfremdung stellt. Dabei frage ich mich, ob wir in dieser Selbstverwirklichungshysterie vielleicht die größere Entfremdung betreiben.

Wenn in einem Café mal eine Schauspielerin bedient, wird das sofort als Krise gedeutet. Aber viele Schauspieler arbeiten in der Gastronomie, auch Lyriker oder Drehbuchautoren. Doch ständig erzählen sie sich, dass sie eigentlich Berufe innehaben, in denen man sich verwirklichen kann und nicht diese Berufe, die von Entfremdung geprägt sind. In sich finden sie ja keinen Kellner, sondern einen Kreativen oder einen Künstler. Paradoxerweise führt die Selbstverwirklichungsidee dazu, dass die Leute von ihrem wirklichen Leben getrennt sind. Die Geschichten, die wir uns erzählen, die entfremden uns von der Wirklichkeit, dem Konkreten.

René Pollesch. Foto: Max Lautenschläger

Vor allem im Theater. Die Praktikanten sind nicht mehr Profi-Assistenten, sondern die Assistenz ist das Versprechen, einmal an der Stelle arbeiten zu können, wo jetzt der sitzt, dem man zuguckt und zur Hand geht. Man erzählt sich dann, dass jeder es schaffen kann, wenn er voller Hingabe ist und eine Art Ego akkumuliert, das ihn unverwechselbar macht. Alle sind sehr modisch, sehen jung aus, sehen dynamisch aus, die einen als Punker, die anderen eben anders. Aber keiner läuft im grauen Kittel herum, weil grauer Kittel steht zum Beispiel für den als rational-technisch denunzierten Kommunismus. Das war auch der Kommentar von Maischberger bei der Eröffnungsfeier der Olympiade in Peking, als sie eine Choreografie von 2008 Trommlern als Ausdruck der Gleichschaltung kritisierte. Doch das waren keine Tänzer, die man sich kurz vom Broadway holt, damit die in zwei, drei Wochen trommeln lernen, sondern die machen das seit ihrer Jugend. Diese Tradition wird denunziert als Ausdruck dieses Systems, wo es keine Individuen mehr gibt, sondern nur eine Masse, die sich als Ornament äußert. Dagegen steht die vielgepriesene Individualisierung als das oberste Gesetz des Westens, was alle darauf trainiert, sich zu unterscheiden, um dann willig ein Praktikantenschicksal zu leben.

**TdZ:** Man bekennt sich nicht zum Geld, weil man noch etwas anderes will als konsumieren. Der Konsument ist irgendwo auch langweilig. Hohl.

**R.P.:** Wenn das alles eine Blase war und ein Fake, dann hat man jetzt ein Authentizitätsproblem damit, weil das Geld überall in unserer westlichen Gesellschaft grundsätzlich abgewertet wird. Das Geld hat ja keinen Wert an sich. Es hat soviel Wert, wie es gerade jetzt hat. Aber die Liebe, das Vertrauen, das Risiko, das sind ja alles authentische, stabile Begriffe. Das ist ein totales Paradox, weil zugleich immer behauptet wird, der Mensch ist rein auf Rendite aus. Er sei total profitgierig, weil das der eigentliche Grund für die Finanzkrise sei. Das Phänomen wird damit auf archaische Menschheitsdefekte reduziert, die dann den wahren authentischen Kern des Menschen repräsentieren.

**TdZ:** In der Kunst und Philosophie hat Geld etwas Anrüchiges. Die Sophisten wurden geschmäht, weil sie Geld und Geist zusammenbrachten. Man hat es gerne, aber Intellektuelle oder Künstler reden nicht gerne drüber.

**R.P.:** Mich beschäftigt gerade das Denken in Paradoxen. In „Das kommunistische Postskriptum“ analysiert Boris Groys das irrwitzige Projekt der chinesischen Führung, das kommunistische Projekt aufzugeben und sich an den Aufbau des Kapitalismus zu machen. Er fragt sich, ob dem der aus einem paradoxalen Denken heraus entwickelte Schluss zugrunde liegt, dass der Kommunismus, wenn er ohne Umwege seiner Verwirklichung zustrebt, irgendwann am Ende ist – ähnlich wie in der Sowjetunion. Also im Sinne einer paradoxen Logik beschließt die chinesische Führung, das Projekt zu limitieren, und stellt das genaue Gegenteil auf die Beine. Und

jetzt haben wir es in China einerseits mit einem prosperierenden Kapitalismus zu tun, andererseits mit einem kommunistischen Staat von enormer Größe. Kein Mensch weiß, ob das nun eine Parodie ist, um den Kapitalismus mit seinen eigenen Waffen zu schlagen, oder einfach die Limitierung des kommunistischen Projekts, um ihm eine historische Form zu geben. Man darf jedenfalls nicht der formalen Logik vertrauen, denn die hat nichts mit der Philosophie des Kommunismus zu tun.

**TdZ:** Und wie können wir davon profitieren?

**R.P.:** Lebe im Selbstwiderspruch! Statt formal logisch einer einzigen Maxime zu folgen, also Treue zu einer Meinung zu zelebrieren, die man mal geäußert hat, müssen wir begreifen, dass diese konstanten Vorstellungen von uns unsere Widersprüchlichkeit verschlucken – als Chance, sie zu leben. Statt im Selbstwiderspruch zu leben, kitten wir alle Widersprüche – und das sind eine Menge – mit einer Vorstellung von Menschlichkeit, einer Vorstellung von Ethik, einer Vorstellung von dem Finanzmarkt, wie der operieren muss. Paradoxes Denken oder eigentliches Denken, wie Hegel sagt, besteht darin, ständig die Perspektive zu wechseln. Erst dadurch wird eine Art Ganzheit anvisiert. Eine Ganzheit, die im Gegensatz zu der Universalität steht, auf die wir uns immer runterbrechen. Diesen gemeinsamen Nenner, auf den wir uns andauernd bringen, um miteinander kommunizieren zu können. Dem Begriff der Universalität stelle ich den Begriff der Ganzheit gegenüber, die nur durch paradoxe Logik zu erreichen ist. Als Lenin gefragt wurde, ob sich die Bolschewiki an der Duma beteiligen oder ihre Untergrundarbeit fortsetzen sollen, antwortete er: „Wir machen beides!“ Also man bekämpft die Duma, in der man sitzt, den Staat, den man mitträgt oder die Firma, der man vorsteht – diese paradoxen Handlungen verhindern einseitiges Denken.

**TdZ:** Das Repräsentationstheater behauptet permanent Identität, und sei es zwischen Schauspieler und Figur.

**R.P.:** Das Repräsentationstheater behauptet eine Universalität. Es tut so, als würde es für alle sprechen, blendet aber das aus, was nicht weiß, männlich und heterosexuell ist. Das ist die einzige Perspektive, die erzählt wird. Andere Perspektiven werden nicht berücksichtigt. Sie müssen sich der universellen unterordnen. Das ist das Problem des Repräsentationstheaters. Das Gegenteil davon wäre die Ganzheit, und die ist eben nur im Perspektivwechsel zu haben, im Paradox. Es geht nicht nur um die eine Perspektive, die Geschichte erzählt, sondern man muss gleichzeitig das Gegenteil leben und mit dem Gegenteil handeln. Ansonsten sitzen wir die Widersprüche nur aus, indem wir den Widerspruch des Repräsentationstheaters ausblenden und so getan wird, als müssten sich alle dieser Perspektive angleichen, um überhaupt in Kommunikation zu treten.

**TdZ:** In „Die Welt zu Gast bei reichen Eltern“ oder im „Tal der fliegenden Messer“ wechseln die Schauspieler permanent die

Figuren. Damit wird die brechtsche Differenz zwischen Schauspielern und Figuren radikalisiert.

**R.P.:** Die paradoxe Logik steht völlig konträr zur Logik des Hollywood-Films. Der behauptet immer: Alles Gedankliche ist stabil, aber die Gefühle sind labil, und deswegen muss man ein Gefühlsbad nehmen. Seine Dramaturgie ist eine formal-logische des Gefühls. Das Denken käme erst zu seinem Recht, wenn es wechselhaft und paradox züginge. Laut Hegel darf sich Denken erst Denken nennen, wenn es in Sprüngen, also wechselhaft, operiert. Aber natürlich zeigen Hollywood-Filme nicht, dass sie formal-logisch funktionieren, sondern erzählen eine romantische Sicht auf Gefühle, die der formalen Logik eines Drehbuchautors folgen. Das steht natürlich im Widerspruch zu dieser Brecht-Theorie, die besagt: Identifiziert euch nicht! Glotz nicht so romantisch! Gedanken sind aber nicht so stabil, wie das zum Beispiel ein Hollywood-Drehbuch behauptet. Darum muss man die Perspektive wechseln und eine widersprüchliche Gesellschaft erzählen, wo die Leute paradox denken oder Gedanken wechseln.

**TdZ:** Mit Nietzsche stellt sich die Frage, wo ist der Schauspieler echt? Sicherlich nicht dadurch, dass er eine Figur verkörpert.

**R.P.:** Diderot spricht vom Paradox des Schauspielers. Wahrfähigkeit wird durch Verstellung erreicht, also durch eine rationale Beschäftigung mit dem Gefühl. Der Schauspieler muss die Emotion kalt betrachten. Das ist in der Tat ein Superparadox. Das erinnert mich an die Geschichte von Uwe Johnson, der immer davon geträumt hat, die wahre Liebe in Form der Ehe zu leben. Er hat tatsächlich eine Frau gefunden, mit der war er 18 Jahre zusammen. Dann stellte sich heraus, sie war vom tschechischen Geheimdienst. Das ist Wahrfähigkeit durch Verstellung auf hohem Niveau. Johnson erfährt wahre Liebe, weil jemand so tut als ob – und hätte er das nicht rausgekriegt, wäre es einfach eine wahrhafte Liebe geblieben.

**TdZ:** Bevor wir uns jetzt in Simulationstheorien verlieren: Jedes Credo, dass sich ein Schauspieler nicht von seinem Leben trennen soll, intendiert doch mehr Authentizität.

**R.P.:** Ich bin auch eine authentische Kuh, aber mir geht es nicht darum, authentischer zu werden, sondern die Gesetze loszuwerden oder das, was wir normalerweise gezwungen sind zu leben: die Subjektivität einer Frau, einer Schwarzen etc. Und diese Manuskripte über Bord zu werfen. Aber jetzt bin ich an einem Punkt, wo ich die Perspektive wechsele. Die Manuskripte sind auch die Chance, sich selbst zu entkommen. Bislang war mein Zugang zum Problem des Schauspielers immer ein Plädoyer für den konkreten Körper, um damit die Verweise der Repräsentation zu kündigen: Das ist jetzt Hedda Gabler. Oder das ist eine Position von Humanität. Da kommt die Subjektivität Hamlets rein, getragen von dem Körper des Schauspielers. Dieser Körper ist aber nicht wichtig. Ich wollte immer dem Schauspielerkörper oder dem



Körper an sich zu mehr Recht verhelfen und aufdecken, dass die Ohrfeige wirklich stattfindet und von einem Schauspieler auf den anderen wirkt, angeleitet von einem Regisseur. Verschleiert wird diese Tatsache immer mit dem Argument der Transzendenz. Es ist nicht der Schauspieler A, der dem Schauspieler B eine runterhaut, sondern Hamlet haut Polonius eine runter. Oder ein Mann schlägt eine Frau. Und das wird damit gerechtfertigt, dass es im Namen der Kritik passiert, weil das Stück über Gewalt von Männern gegenüber Frauen handelt. Dieses Paradox wollte ich aufdecken. Eine Schauspielerin meinte einmal, sie hätte nichts gegen eine Ohrfeige, weil das etwas mit ihr machen würde. Einen Satz, den ich immer denunziert habe.

**TdZ:** Ihre Argumentation gegen das Heroische – dass jeder Schauspieler z. B. einen Hamlet spielen muss – lässt sich auch gegen den Griff der großen Toten nach den Lebenden wenden. Die Toten geben mir Schutz, dahinter kann man sich prima verstecken, aber sie nehmen mir im Gegenzug mein Leben dafür.

**R.P.:** Die Toten nehmen mir mein Leben, weil sie mich zwingen, denselben menschlichen Kern weiter zu performen, ihre Vorstellung von Humanität oder des Humanen, die aber längst nichts mehr mit mir zu tun hat. Da wird uns tatsächlich von Vorstellungen, die längst abgelaufen sind, unser Leben geklaut. Dass man sich dahinter versteckt, belegt nur, was auch Groys meint, dass überall mit dem Verdacht operiert wird, vor allem im Theater, dass hinter dieser Ikone, dem Subjekt Hamlet irgendetwas steckt, von dem wir vermuten, dass es ganz groß ist. Es ist aber nur ein Furz.

Mein Perspektivwechsel ist aber jetzt folgender: Jemand steht mit einem Manuskript auf der Bühne und folgt ausdrücklich nicht seinem Leben, sondern einer Rolle, also etwas, in das er kurz einsteigt. Früher hätte ich gesagt, der Schauspieler muss aussteigen. Er muss das Manuskript ver-



Die anderen – Hilfsmittel, damit wir uns selbst lieben können? „Tal der fliegenden Messer“ von René Pollesch.  
Foto Barbara Braun/drama

lassen. Er muss z. B. die Rolle des Mannes oder der Frau verlassen. Ich habe das unter dem Aspekt der Selbstentfremdung gesehen. Aber es ist auch eine Chance. Du gehst diesem Skript nach und machst Erfahrungen auf der Bühne, die eben nicht daher rühren, dass du versuchst, eine authentische Beziehung zu deiner Wirklichkeit aufzubauen, die es vielleicht sowieso nicht mehr gibt. Denn wir leben permanent abgetrennt von unseren Erfahrungen.

Deswegen karren wir dauernd unser Selbst zu irgendwelchen Pyramiden und hoffen, dass es Erfahrungen macht. Aber dann ist es auch legitim, mit irgendeinem Skript, das uns gar nicht gehört, das nicht unser Leben ist, auf Reisen zu gehen. Wenn ich auf der Bühne bin, ein Skript in der Hand, und z. B. einer Frau oder einem Mann begegne, die oder den ich liebe, und es kommt real nicht zu dieser Liebe, aber innerhalb des Stückes geben wir uns einen Kuss, dann würde eine authentische Ziege sagen: Der Kuss ist nicht wirklich, der passiert nur in dem Skript. Aber der Kuss passiert wirklich. Das heißt, es gibt auch die Perspektive, wo man sein Leben verlässt und das Leben eines anderen führt. Man macht in dem fremden Leben Erfahrungen, die man nicht machen würde, wenn man auf dem authentischen Selbst beharrte, weil man sein Buch in der Hand hat.

**TdZ:** Das ist die antibürgerliche Position schlechthin. Der Bürger warf dem Adel immer vor, sich in den höfischen Masken der Verstellung zu üben, während er sich selbst ganz aufrichtig und unverstellt zeigte. Was zu dem schönen Satz von Hanns Henny Jahnn führte: „Wir sind Brei!“.

**R.P.:** In Ovids „Metamorphosen“ hat Narziss das Problem, dass er sich in etwas verliebt, das dann eben kein anderer ist, sondern das eigene Selbst. Das heißt, wir brauchen Hilfsmittel, damit wir uns selbst lieben können. Wir brauchen einen anderen. Wenn ich jemanden begehre, ist das mein Problem: Ich habe den anderen ja nicht, der will ja gar nicht zu mir, während Narziss sich sein eigenes Herz herausreißen muss. Es geht genau darum, aus diesem narzisstischen Paradox herauszukommen. Damit zu spielen. Was heißt das denn, sich selbst dauernd als „man selbst“ zu Erfahrung zu machen? Das macht man vielleicht nur, weil es auf eine Selbstakkumulation hinausläuft, also auf Wertsteigerung. Wir sind ja gezwungen, zu den Pyramiden hinzufahren, die

Sprache zu lernen und das alles zu erleben, damit unser Selbst immer wertvoller wird. Wenn wir jetzt dagegen beginnen, etwas zu akkumulieren, was gar nicht im Dienst dieser Selbstakkumulation steht, ergibt sich womöglich eine Chance, diesen Selbstverwertungszusammenhang zu verlassen. Das zu leben, was nicht das Eigene ist, wäre also eine Befreiung. Insofern ist das Manuskript eine Chance. Also die Rolle weder als Befehl noch als das Eigene begriffen, sondern als das Andere, denn wir brauchen eine Vermittlung.

**TdZ:** Im Grunde handelt es sich bei dieser Ästhetik um einen massiven Angriff auf die Konstruktionen von Realität im 21. Jahrhundert.

**R.P.:** Klar, das ist ein Kulturkampf. Ich würde jetzt keinen heroischen Kampf daraus machen, aber ein Kulturkampf ist es schon. Es gibt natürlich Leute, die das nicht wollen und Kampf sofort neutralisieren. Aber ich komme mit der Realität, wie sie sich mir darstellt, nicht zurecht. Ich kann sie nicht akzeptieren. Deshalb bin ich auf der Suche nach ihren Tricks. Warum erzählt sie eine andere Geschichte, als ich sie lebe? Warum ist die so konstruiert und nicht anders? Das interessiert mich. Sowohl Lacan als auch Foucault oder Donna Haraway und Judith Butler sitzen an dem ähnlichen Projekt. Das Problem wird manchmal als Masche denunziert ...

**TdZ:** Hätten Sie eigentlich auch Lust, ein Theater zu leiten?

**R.P.:** Der Prater war eine Zweitspielstätte von der Volksbühne, und dort haben wir Programm gemacht. Also das interessiert mich immer. Ich kenne jetzt einfach den Vorzug, das Programm für eine Spielstätte zu planen. Ich mache das gerne, wie ich auch in der letzten Zeit gerne Einladungen angenommen habe, über unser Theater zu sprechen. Manchmal gelingt es mir unmissverständlich, und das tut auch gut. ■

### René Pollesch

Jg. 1962, Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen. 1996 Arbeitsstipendium am Royal Court Theatre London. 1998 „Drei hysterische Frauen“ beim Prater-Spektakel der Berliner Volksbühne, 1999 „Heidi Loh“ im Berliner Podewil. Seither entstanden Arbeiten u. a. für das Schauspiel Leipzig, das Luzerner Theater, das Staatstheater Stuttgart, das Schauspielhaus Hamburg, die Salzburger Festspiele (2005/06 in Koproduktion mit der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz „Cappuccetto Rosso“, das 2006 den Mülheimer Dramatikerpreis erhielt) und das Burgtheater Wien (zuletzt „Das purpurne Muttermal“, für das die Stadt Wien den Nestroy-Theaterpreis für das Beste Stück 2007 vergab). Seit 2001/02 leitet Pollesch den Prater der Volksbühne Berlin. Aufgrund von Umbaumaßnahmen ist seine aktuelle Produktion „Tal der fliegenden Messer“ (Koproduktion mit dem Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr und der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010) derzeit an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz zu sehen. Pollesch hat bisher ca. 150 Stücke verfasst und bringt pro Jahr bis zu sieben Abende auf die Bühne.