
Im Folgenden analysiere ich vor dem Hintergrund zeitgenössischer Entwicklungen im europäischen Theater die Œuvres zweier Künstler, die Prekarität im Sinne der ökonomischen Unsicherheit¹ performen. Das sind der Berliner Autor und Regisseur René Pollesch und Toshiki Okada, ebenfalls Autor und Regisseur, der hauptsächlich in Tokyo arbeitet. In Polleschs und Okadas Arbeiten sind es vor allem weiblich konnotierte Gestalten, die als prekär gezeigt werden.

Prekarität im Gegenwartstheater in Europa Die Unsicherheit von Lebens- und Arbeitsbedingungen, die Künstler/innen traditionell anhaftet, nimmt auch für die vormalige Mittelschicht zu. Damit wird eine prekäre Lebensweise auch in vergleichsweise reichen Ländern (Europas) zunehmend zur Norm. Theatermacher/innen, Schauspieler/innen und Performer/innen führen in ihrem öffentlichen Auftreten und in ihren Werken Praktiken eines ökonomisch nicht gesicherten Lebens vor. Der Boom und Niedergang der New Economies seit den 1990er Jahren und der Rückbau der europäischen Sozialstaaten betrifft besonders das klassische Publikum des bürgerlichen Sprechtheaters, das als vormalige Mittelschicht seine eigene „Zerstörung“ erfährt.² Angesichts der genannten Entwicklungen in der Kunst, aber auch angesichts einer zunehmenden Theatralisierung anderer Wirklichkeiten, beschäftigen sich Theatermacher/innen und Theaterwissenschaftler/innen in den vergangenen fünfzehn Jahren nachdrücklich mit Relationen von Theater und Realität. 1998 lautete der Titel der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft: *Wie bringt man die Realität ins Theater?*, zwei Jahre später findet in Leipzig eine Konferenz zum Thema *Der Alltag theatralisiert sich – was macht das Theater?* statt, und die Zeitschrift *Theater heute* ruft im Jahr 1998 eine Reihe mit dem Titel *Theater als Real Life* ins Leben. Unter den möglichen Topoi für die Wechselwirkung von Theater und Realität stehen Ökonomie(kritik) respektive Armut hoch im Kurs. Identitätskrisen und berufliche (Miss-)Erfolge,

Arbeitslosigkeit, Globalisierungskritik und der Zwang zur Selbst-Performanz im Postfordismus waren bereits ein Jahrzehnt vor dem Einbruch der Wirtschaft im Jahr 2008 im deutschsprachigen Theater Thema.³

Umschriften und (Neu)Inszenierungen von Klassikern der Literatur für Theateraufführungen haben Verarmungsprozesse zum Gegenstand. In Deutschland wurden seit 2005 beispielsweise mehrere Inszenierungen von Arthur Millers *Tod eines Handlungsreisenden* gezeigt. Thomas Manns Roman *Die Buddenbrooks*, der den Zerfall des Handelsimperiums einer reichen norddeutschen Kaufmannsfamilie erzählt, wird von John von Dörfel in ein Theaterstück umgeschrieben und in Folge in großen Theaterhäusern gezeigt (UA Thalia Theater Hamburg 2005, R: Stefan Kimmig). Soziale Phänomene sind Inhalte von Theater texts junger Autor/innen wie Anja Hilling, Martin Heckmanns, Juliane Kann, Moriz Rinke und Steffi Hensel.⁴ Dokumentarisches Sprachmaterial aus Schuldnerberatungen oder Managementtagen liefert Grundlagen für Theater texts, beispielsweise von Kathrin Röggla oder Falk Richter. Das postdramatische Theater ahmt die sozialen Entwicklungen nicht nur nach, sondern es bringt die Wirklichkeit des Sozialen auch hervor.

Der (prekäre) Theatermacher als Erfolgsmodell in der New Economy Der herausragende Erfolg des deutschen Autors und Regisseurs René Pollesch und die öffentlich inszenierte Verwandlung seiner Person vom prekären Kulturarbeiter zum Starregisseur sind in diesem Kontext paradigmatisch. René Pollesch wird am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen ausgebildet. Auf sein Studium folgen von 1994 bis 1998 Jahre der Arbeitslosigkeit und mit geringem Einkommen, bis er mit der *Heidi Hoh*-Trilogie (1999–2001) einen Durchbruch erzielt. In den Jahren 1999 und 2000 ist René Pollesch Hausautor am Luzerner Theater und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, seit 2001 ist er der künstlerische Leiter des Praters an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin, wo er unter anderen seine Theater texts *Stadt als Beute*, *Insourcing des Zuhause*, *Menschen in Scheiß-Hotels* und *Sex* produziert. Für einige seiner unzähligen Texte und Inszenierungen erhält René Pollesch in den folgenden Jahren renommierte Theaterpreise wie beispielsweise den Mülheimer Dramatikerpreis (2001 und 2006). Ein zentrales Thema der Interviews, die er gibt, sind die ökonomischen Verhältnisse am Theater und in anderen künstlerischen und kulturellen Sektoren: „Die New Economy spricht vor allem Individuen und Künstler an, die nur genügend kreativ sein sollen und dann schon Jobs finden werden. Im Moment wird ja von jedem erwartet, er solle Künstler sein und vierundzwanzig Stunden täglich selbstausbeuterisch an seiner Selbstverwirklichung arbeiten. Da der Markt aber kaum die entsprechende Anzahl

von Jobs bereithält, liegen alle mit ihrem Traum vom Künstlertum irgendwann in der Gasse, während die, die es geschafft haben, als Erfolgsrezepte erhalten.“⁵ Zu einem solchen wird Pollesch im Laufe der 2000er Jahre. Frauke Meyer-Gosau konstatiert im Jahr 2003, Pollesch sei „[...] ein derart vielbelesener Autor, ein wahrer Theorie-wizzard und spielerischer Gesellschafts-Prognostiker [...]“.⁶ Sie, andere Journalisten und letztendlich Pollesch selbst zeichnen eine hybride Figur, die vom *Regisseur Prekär* über den „Theorie-wizzard“ zum „Erfolgsrezept“ und schließlich im Jahr 2008 zum „Theatergenius“ wird.⁷ Pollesch ist ein Prototyp der prekären Arbeit in der Kunst und ein Protagonist der Verwandlung von prekärer Arbeit in eine Erfolgserzählung. Diese funktioniert (unter anderem) über die Verbindung seiner Selbst- und Bühneninszenierungen. Der Regisseur stellt beispielsweise seine Identifikation mit der Protagonistin seiner ersten Trilogie, *Heidi Hoh*, öffentlich dar.⁸ Wie aber ist er, wenn er *Heidi Hoh* „ist“? Die *Heidi Hoh*-Trilogie ist in dem Band *Reproduktionskonten fälschen* publiziert, der als Publikationskontext das Motiv des *Shapeshifting* im Sinne des Geschlechterwechsels unterstreicht.⁹ Mit dem Satz „Ich bin Heidi Hoh.“ performt Pollesch erstens einen *cultural entrepreneur* (weil Heidi Hoh eine solche ist) und zweitens einen Geschlechterwechsel. Die Sprechpositionen (von Polleschs Äußerungen ebenso wie die der Figuren in seinen Theater texts) sind nicht an geschlechtlich eindeutig markierte Bühnenfiguren gebunden. Die Textausschnitte zirkulieren zwischen den anwesenden Schauspielerinnen und werden mehrmals gleich oder geringfügig verändert von unterschiedlichen Personen geäußert. Wenn Pollesch *Heidi Hoh* ist, dann ist er folglich keine klassische Bühnenfigur mit einer individuellen Rede, sondern er ist eine Sprechposition, die vorgefertigte Textabschnitte ineinander sampelt und sich unterschiedlichen Formen und Geschlechtern anverwandeln kann: Größtmögliche Flexibilität zeichnet sie aus, die auch in ihre Körper eingeht. Die Figur Heidi Hoh erscheint als Prototyp des prekären Lebens in der New Economy der 1990er Jahre. Sie ist im Dienstleistungsbereich tätig, und sie arbeitet daheim. Ihre Wohnräume sind zugleich ihre Arbeitsräume, sie verwandeln sich im Laufe der Aufführung in eine Mercedes Benz-Filiale. Heidi Hoh äußert sich oftmals schreiend, sie spuckt lange theoretische Textpassagen aus, wobei sich die Stimme der Schauspielerinnen manchmal in den Wortkaskaden verhaspeln. Im Verlauf der *Heidi Hoh*-Trilogie findet ein Wandel von der Beschreibung der prekären Subjektivität, die aus immaterieller Arbeit entsteht, zu einer offensiven Verneinung und zu einem Leiden an den (prekären) Verhältnissen statt.

Spiegelt René Polleschs *Heidi Hoh*-Trilogie die Prekariats-Debatten, die seit der Jahrtausendwende zunehmend stattfinden? *Heidi Hoh* – der erste Teil der Trilogie wurde bereits im Jahr 1998 uraufgeführt – ist über eine Spiegelung hinaus ein wesentlicher Mo-

tor der Debatten über die prekäre Arbeit im Kunst- und Kulturbereich, die (im deutschsprachigen Raum) erst nach der Jahrtausendwende in einer größeren Öffentlichkeit einsetzen. Das Theater fungiert hier nicht als Nachahmung im Sinne der Mimesis, sondern als *Vorahmung*. Das ist insbesondere interessant, weil damit das platonische Modell, Kunst ahme andere Wirklichkeiten nach, verkehrt wird, im Falle der ökonomischen Prekarität agiert das Theater gleichsam vorne weg. Die *Heidi Hoh*-Trilogie ist eine besonders wirksame Performanz des Prekären, weil sich der Autor selbst als Protagonist und Modell dafür anbietet. Dadurch verknüpft er den Prekariats-Diskurs mit der Ökonomie des Theaters, das sich selbst traditionell aus unabgesicherter Arbeit speist, und er zeigt an seiner eigenen Person, dass und wie Arbeit und Leben untrennbar miteinander verbunden sind. Diese Verknüpfung bedient, und das kann auch als Teil von Polleschs Selbstinszenierung gesehen werden, den modernen Mythos des Künstlergenies. Doris Eikhof und Axel Haunschild beschreiben im Jahr 2004 aus soziologischer Sicht, dass das jeweilige (Kunst-)Projekt oftmals zum Maßstab und ordnenden Prinzip für den gesamten Lebenszusammenhang der Prekären werden kann.¹⁰ Deshalb ist Polleschs Theater, und deshalb ist besonders *Heidi Hoh* nicht bloß eine selbstreflexive Aufführung individueller Lebenszusammenhänge, die einige wenige *cultural entrepreneurs* betrifft, sondern es hat weit darüber hinaus Gültigkeit, weil es die prekäre Arbeit am Theater als neue Arbeits- und Lebensnorm im Postfordismus zeigt.

Die prekäre Arbeit am Theater zieht sich als roter Faden durch Polleschs spätere Arbeiten. In *Seid hingerissen von euren tragischen Verhältnissen* (Universität der Künste Berlin 2008) arbeitet Pollesch mit der Schauspielklasse der Universität der Künste Berlin, in dieser Produktion sind institutionelle Aspekte der Ausbildung Thema. Dies führt Pollesch in *Mädchen in Uniform* (Schauspielhaus Hamburg 2009) fort, darin arrangiert er Schauspielstudentinnen als Chor, die auf ihren Status als Ware in der theatralen Ausbildungs- und Produktionsmaschinerie verweisen. Auch in *Fantasma* (Akademietheater Wien 2008), die erste Produktion des Regisseurs nach der finanziellen Krise im Herbst 2008, reflektiert Pollesch die Ökonomie des Theaters. Diese Produktion spielt in und vor einer Geisterbahn, in der eine Schauspielgruppe ermordet wurde. Vor dem Hintergrund der verschwundenen Leichname der Schauspieler finden Liebesszenen statt, die die Konvention des heterosexuellen Paares aufrufen und sogleich mit ökonomischen Faktoren in Verbindung bringen. Die Protagonisten sind Sophie Rois und Martin Wuttke, ein Satz, den die beiden abwechselnd und wiederholt sprechen, lautet: „Du hast viel in mich investiert und ... aufgehört, mich zu lieben, wahrscheinlich wegen irgendeines Börsengerüchts.“ Auf die Frage nach dem Ende der Liebe folgt der Satz: „Warum sind China und die Sowjetunion

zum Kapitalismus übergegangen?“ Beide (unbeantwortete) Fragen verweisen auf die Austauschbarkeit und damit auf den Warencharakter von politischen und ökonomischen Systemen und von Liebespartnern. Die Liebe ist ebenso ungesichert wie die ökonomisch-politischen Systeme, weil sie jederzeit aus unerklärlichen Gründen enden kann. Die kapitalisierte Liebesrhetorik verbindet Pollesch mit der Reflexion von zwei Produktionsmechanismen des Theaters, das sind seine eigene zitaförmige Schreibpraxis und die theatrale Aufführungssituation. Der (Theater)Text erscheint in *Fantasma* als Alternative zu der Prekarität von Liebe und Ökonomie. Es fallen Sätze wie: „Medium Geld muss mit dem Medium Sprache überschrieben werden“, oder, die Sprache berge das *Fantasma*, das eventuell Erfahrungen verleihen könne. Der Text, genauer: der Text, der nicht aus der eigenen Feder stammt, ermöglicht Berührung: „Nur so können wir uns berühren, mit Sätzen, die nicht die unseren sind.“ Die Berührung durch die Praxis des Zitierens, die auch Pollesch als Theaterautor betreibt, eröffnet Nähe auf der Bühne (Rois und Wuttke) und zwischen Bühne und Publikum. Mit einem Kuss von Rois und Wuttke wird der Realitätsstatus ihrer Begegnung zum Thema: „Ich mache das nur in der Vorstellung“. Als Rois in Anspielung auf Ernst Lubitschs Film *Madame Dubarry* (1919) als Diva auftritt, kommt ein „Freund“, den sie „in der Vorstellung“ hat, ins Gespräch. Das Geplänkel über den „Freund“ geht nahtlos in einen Verweis auf das Publikum über. Rois: „Es sitzt nur da, um mit mir zusammen zu sein.“ Polleschs *Fantasma* endet mit der Liebe des Publikums zu den Schauspielern und Schauspielerinnen. Das Ensemble und die Bühnenarbeiter treten an die Rampe und singen mit ausholenden Armbewegungen ein Liebeslied des Nachtclub-, Theater- und Filmkomponisten Milton Drake. Das Lied preist die imaginären Dimensionen der Liebe, sein Refrain lautet: „If it's me / I'll be in heaven / If it's you.“ Dies findet vor dem Hintergrund einer Geisterbahn statt, über deren Eingang wiederholt Filme projiziert werden, unter anderem Aufnahmen einer asiatisch wirkenden Frau, die auf einer Hochschaubahn auf und ab fährt, Zigarettenpackungen und Taschen teurer Marken – oder ihre Remakes, wer weiß – in der Hand.

Transnationale Projektionen des Prekären Toshiki Okada wurde 1975 geboren, er ist Dramatiker, Prosaautor und Regisseur. 1997 gründet er in Tokyo die Theaterkompanie *chelfitsch*. Seine erste Produktion, die in Japan und international Aufmerksamkeit erreicht, ist *Five Days in March*, eine Inszenierung über die ersten fünf Kriegstage im März 2003 gegen den Irak, an dem Japan auch beteiligt war. Okadas spätere Produktionen werden in Japan, in Europa und in den USA gezeigt, im Jahr 2009 inszeniert er in Tokyo Dea Lohers Stück *Tätowierungen*. Im Oktober 2009 hat Okadas neueste Produktion *Hot*

Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech im Berliner Theater Hebbel am Ufer Premiere. Im Jahr 2010 geht die Produktion auf Japan- und Europatournee, nach Tokyo, Kyoto, Brüssel, Lissabon, Hannover, Ljubljana, Barcelona, Hamburg, Paris und Modena.

Im ersten Teil der Aufführung mit dem Titel *Hot Pepper* diskutieren drei Zeitarbeiter/innen das Abschiedsfest ihrer entlassenen Kollegin Erika. Die Frage, ob die Festangestellten dafür mehr bezahlen sollen als die Zeitarbeiter/innen, die ihre eigene baldige Entlassung erwarten, steht im Mittelpunkt. Im zweiten Teil *Air Conditioner* besprechen die Festangestellten die körperlichen Auswirkungen der Kälte im Büro, und in dem dritten Teil *The Farewell Speech* hält Erika ihre Abschiedsrede. *Hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech* basiert auf drei Theatertexten von Okada und auf John Cages *Sonatas and Interludes For Prepared Piano* und anderen Musikstücken von Tortoise, Stereolab und John Coltrane. Das Sprechen folgt dem Rhythmus der Musik, und zwar sowohl in der Performance als auch bereits im Skript, in dem die Minuten und Sekunden der Partitur in den Text übertragen sind. Es existiert ein eindeutiger Plot, der auf die Entlassung der Zeitarbeiterin Erika hinführt, wengleich dieser auch durch den Mittelteil *Air Conditioner* durchbrochen ist. Zwischen den drei Teilen sind jeweils kurze Blackouts, das sehr reduzierte Bühnenbild (ein Tisch und vier Sessel) wird nicht gewechselt. Verfremdungseffekte wie die Ankündigung "We're going to do this piece called *Air Conditioner* now."¹¹ kommen wiederholt vor, Entfremdung bei der Arbeit, wiederholte Bewegungen und Sätze/Zeilen ebenfalls. Besonders die Gleichzeitigkeit von abstrakten, tänzerisch wirkenden Körperbewegungen und narrativen Dialog- oder Monologpassagen wirkt verfremdend. Meine These ist nun, dass die Vorführung japanischer Prekarität einen besonderen Schaugenuss für ein Publikum in Europa beinhaltet. Die relationale Dramaturgie dieser Aufführung ist daher in der Organisation von Ähnlichkeit und Differenz angesiedelt.

Der Text wird in japanischer Sprache gesprochen und die englische Übersetzung an die hintere Bühnenwand projiziert (ich beziehe mich auf die Hamburger Aufführung am 26.08.2010 und auf die Madrider Aufführung). Englisch erscheint dabei als globales Kommunikationsmittel. Die relationale Dramaturgie im Sinne der transkulturellen Übersetzung wird während der Aufführung ausgestellt, wenn beispielsweise die Wikipedia-Auslegung des Namens einer speziellen Suppe, des "Motsu hot pot", zusätzlich zu den Übersetzungen an die Wand projiziert wird, auch der Titel des ersten Teils *Hot Pepper* wird auf diese Weise erklärt. So wird eine Fremdheit, die für das Publikum in Europa der Erklärung bedarf, betont. Zugleich wird durch die Übersetzung in englischer Sprache explizit kein bildungsfernes, prekär lebendes Publikum adressiert. Vielmehr wendet sich die Aufführungsdramaturgie an Personen, die die *globalized knowledge societies*¹² bewohnen.

Der Autor und Regisseur Toshiki Okada betont ebenfalls die besondere japanische Situation, wenn er die Aufführung beschreibt. Er erzählt von dem Umschlag von der Erwartung einer gesicherten Zukunft in die Arbeitslosigkeit für seine Generation. Die jungen japanischen Erwachsenen haben, so Okada, auf Grund des *bubble burst* in der Mitte der 1990er Jahre besondere Angst vor Arbeitslosigkeit, konnten sie bis dahin doch mit einer lebenslänglichen Vollzeitstelle bei einer Firma rechnen. Tatsächlich war in Japan bis dahin annähernd Vollbeschäftigung, dann stieg die Arbeitslosigkeit auf 5,4%, und seit Herbst 2008 stieg die Arbeitslosigkeit der jungen Menschen auf 20%.¹³ Die tragische Fallhöhe des prekären Subjekts ist in Japan folglich höher als in Europa.

Setzt die transnationale Dramaturgie mit ihren Übersetzungsleistungen, und setzt auch Okada auf Differenz, so ist in der europäischen Presse eher die Betonung von Prekarität als weltweitem Phänomen zu finden. Jackie Flechter vom *British Theatre Guide* sieht in *Hot Pepper* eine „globale“ Generation, die angeblich kommunikationsarm lebt.¹⁴ Die Vorführung einer globalen Prekarität *sogar in Asien* entlastet, so meine These, ein europäisches Publikum, das sich bekanntlich selbst in prekären Existenzweisen als neuer Norm wiederfindet. Okadas Produktion tourt im Jahr 2010 durch just die Länder, in denen viel beachtete und erfolgreiche Performances prekärer Arbeit entstanden sind: Das sind Spanien, Italien, Frankreich und Deutschland (plus Österreich und Slowenien).

In keiner Rezension wird Okadas Aussage über die Lokalität der Aufführung oder über Japan generell aufgegriffen. Auch der Wiener Tanzkritiker Helmut Ploebst verallgemeinert die *Hot Pepper*-Aufführung, indem er sie als „[...] die Hölle eines ins Schlingern geratenen Krisenkapitalismus mitsamt Begleiterscheinungen wie Konsumismus, Arbeitslosigkeit und Realitätsverlust“ bezeichnet.¹⁵ Die Verbindung von „Ökonomie“ und „Asien“ ist nun nicht einzigartig in dieser Aufführung, sondern in einigen Performances, die in europäischen Spielstätten gezeigt werden, zu finden: 2009 performen Daniel Aschwanden und Peter Stamer *The Path of Money*, der sie quer durch China führt. Auch in Rimini Protokolls Aufführung *Sabonation* (Kunstenfestivaldesarts Brüssel 2004) steht eine asiatisch konnotierbare Figur für die wirtschaftliche Entwicklung. Der Bankrott der Sabena Airlines 2001, die im Jahr 1923 für Flüge in die Kolonie Kongo gegründet wurde, steht für den wirtschaftlichen Niedergang des postkolonialen Nationalstaates Belgien, des Sitzes der europäischen Union. In *Sabonation* fungiert Deborah Reitanos, die in Vietnam geborene Adoptivtochter der ehemaligen Sabena-Stewardess Miriam Reitanos, als deutliche Kontrastfigur zu den entlassenen Sabena-Mitarbeitern. Weiblich und männlich konnotierbare Gestalten stehen für den Niedergang der europäischen (z.B. die Adoptivmutter), eine weiblich konnotierte (die Adoptivtochter) für den Aufstieg der asiatischen Ökonomie. Im

Jahr 2010, sechs Jahre und eine Implosion der weltweiten Wirtschaft später, steht Erika in *Hot Pepper* für Menschen, die – trotz perfekt gepflegter, junger und geschmeidiger Erscheinung, trotz angenommener Herkunft aus einem Land, das vor kurzem noch eine Wirtschaftsmacht war – dennoch prekär leben. War Deborah Reitanos noch ein Entwurf in eine erfolgreiche Zukunft, die Europa über sich selbst hinaus und in den Traum einer blühenden Wirtschaft nach dem asiatischen Modell hinein führt, so sind Erika und ihre Kolleg/innen ein Spiegel des weltweiten prekären Lebens. Asien – oder genauer: die Projektionen und Rezeptionen von Asien, die im europäischen Theater erfolgreich sind – und darin weiblich konnotierte Bühnenfiguren sind Sinnbilder für die Entwicklung der Wirtschaft, und zwar als Vorbild wie als abschreckendes Beispiel.

René Polleschs serielle Bühnenerscheinungen sind mit Körpern ausgestattet, denen – unter anderem angesichts der Konstruiertheit ihrer so genannten Weiblichkeit – Widerständigkeit gegen eine umfassende Kapitalisierung zugesprochen wird.¹⁶ Bei Okada treten hingegen (weibliche und männliche) Performer/innen auf, die offensichtlich in Bewegungen und Sprache trainiert sind, deren äußere Erscheinung als natürlich erscheinen kann, denn sie bleibt während der gesamten Aufführung gleich glatt, geschmeidig und makellos, ohne aus dem Rahmen der theatralen Repräsentation zu fallen. Diese Figuren leisten perfekte Selbstperformanzen und sie sind dennoch prekär. Auch dies ist, so meine These, eine Entlastung für ein Publikum in Europa, das sich ebenfalls dem Druck der perfekten Selbstperformanz im Postfordismus ausgesetzt sieht.

Der Erfolg beider Theatermacher kann sowohl als (Selbst-)Performanz einiger weniger privilegierter, männlicher Subjekte gelesen werden, die das Territorium der *globalized knowledge society* bewohnen. Zugleich kann die (Selbst-)Performanz der ungesicherten Lebens- und Arbeitsverhältnisse als „Kunst der Schwachen“¹⁷ angesichts einer globalisierten Ökonomie gelesen werden.

1 Etymologische, soziologische, diskursgeschichtliche und philosophische Hintergründe zu dem Begriff des Prekären, zu dem Prekariat und zu prekärer Arbeit lege ich ausführlich dar in: Katharina Pewny, *Das Drama des Prekären. Über die Wiederkehr der Ethik in Theater und Performance*, Bielefeld 2011, S. 23–121.

2 Sergio Bologna, *Die Zerstörung der Mittelschichten. Thesen zur neuen Selbstständigkeit*, Graz 2006.

3 Zusätzlich zu meiner Veröffentlichung *Das Dra-*

ma des Prekären (wie Anm. 1) existiert ein Sammelband, der Theaterfestivals und Kongresse zum Thema *Maximierung Mensch* am Stadttheater Trier und an der Universität Trier dokumentiert, darin ist ein ausgezeichnete Überblick über die Thematisierung von Ökonomie am deutschsprachigen Gegenwartstheater zu finden: Franziska Schöbler u. a. (Hg.), *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, Bielefeld 2009.

4 Zum *Ceuvre* junger Theaterautor/innen im deutschsprachigen Raum vgl. Stefan Tigges u. a. (Hg.), *Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance*, Bielefeld 2009, S. 51–174.

5 René Pollesch, *www.slums*, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 343.

6 Frauke Meyer-Gosau, *Ändere dich, Situation!*, in: René Pollesch, *www.slums*, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 9–29, hier: S. 25.

7 Frank Raddatz, *Lebe im Selbstwiderspruch! Perspektivwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch mit Frank Raddatz*, in: *Theater der Zeit* November 2008, S. 12–15.

8 René Pollesch, *René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger*, in: René Pollesch, *www.slums*, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 345.

9 René Pollesch, Heidi Hoh, in: Pauline Boudry u. a. (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen. Heterosexualität, Arbeit & Zuhause*, Berlin 1999, S. 88–97. Ders., „Heidi Hoh #2“, in ebd., S. 164–177. Ders., „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“, in: Pollesch, *www.slums*, Reinbek b. Hamburg 2003, S. 29–103.

10 Doris Eikhof, Axel Haunschild, *Report Arbeitswelt Theater*, in: *Theater heute* 03/04, 2004, S. 5–17.

11 Toshiki Okada, *Hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech*, unveröff. Manuskript, hier: S. 7.

12 Mohammed-Sghir Janjar, *Muslims zijn geen machines*, in: *De groene Amsterdammer*, 18 Nov. 2010, S. 24–28, hier: S. 26.

13 Naoki Mitani, *Youth Employment in Japan after the 1990s Bubble Burst*, in: Gregory De Freitas (Hg.), *Young Workers in the Global Economy. Job Challenges in North America, Europe and Japan*, Cheltenham/Massachusetts 2008, S. 109–139, hier: S. 110.

14 Jackie Fletcher, *Kunstenfestivaldesarts 2010*, in: *The British Theatre Guide*, <http://www.britishtheatreguide.info/articles/020610.htm>. 12 Oct 2010 (zuletzt gesehen 01.10.2011).

15 Helmut Ploebst, *Ciao, Erika! Hallo, Wahnsinn!*, in: *Der Standard*, 17. Juni 2010.

16 Miriam Dreysse, *Heterosexualität und Repräsentation. Markierungen der Geschlechterverhältnisse bei René Pollesch*, in: Gaby Pailer u. a. (Hg.), *GeschlechterSpielRäume. Dramatik, Theater, Performance und Gender*, Amsterdam 2011, S. 357–371, S. 366f.

17 Diesen Ausdruck entlehne ich aus: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988, S. 87.