

René Polleschs prozessuale Textproduktion als theatrale Disziplin

Sophia Koutrakos

Abstract

René Pollesch nennt den Anspruch an seine Textproduktion, eine aktive Teilhabe der beteiligten Schauspieler:innen zu ermöglichen. Der Artikel hinterfragt sein Unterfangen, indem die Textarbeit in Ablehnung einer einzelnen Autoreninstanz und als ein System aus verschiedenen Methoden und Vorbedingungen verstanden wird. Darstellende können sich in dem System beteiligen, aber innerhalb diesem kein vollständig eigenständiges Sprechen ausüben, das nicht in das „Pollesch-Theater“ integrierbar ist.

„Ich seh da nur Schauspieler, die nichts weiter als Schauspieler sein wollen, die, in der Hoffnung, sie könnten etwas über diese Gesellschaft sagen, plötzlich Zeugs daherreden, das nichts mit ihnen zu tun hat“¹, kritisiert der Theaterregisseur *René Pollesch* die Texte und Inhalte des Theaterrepertoires, die dann nur noch von den Darstellenden verkörpert werden. Mit dem Satz „Mein Leben ist nicht das von Hamlet“² stellt er fest, dass sich die Aussagen anderer Texte nicht auf spezifische Situationen beziehen lassen, ohne diese zu verallgemeinern. In diesem Sinne setzt die Distanz zum Text für *Pollesch* eine unreflektierte Abstraktion theatraler Inhalte fest, die von den Schauspielenden durch die Verkörperung einer Figur nicht korrekt wiedergegeben werden könnten, da diese eine andere Lebenswirklichkeit besäßen. Stattdessen beansprucht er, eine Methode zu nutzen, an der sich die Darstellenden

¹ Pollesch, René/Lehmann, Andreas: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien. René Pollesch über Selbstausbeutung und Ohnmachtsgefühle im Gespräch mit Andreas Lehmann“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 319-326, hier S. 323f.

² Ebd., S. 322.

selbst bereits beteiligen und auf diese Weise in dem zu sprechenden Text als ‚sich selbst‘ präsentieren können. „Ich rede über mich und die Schauspieler über sich und das ist wichtig.“³ *Polleschs* Textproduktion und die Möglichkeit des Auftritts innerhalb der Aufführung stehen diesen Vorstellungen nach in direkter Beziehung zueinander. Es scheint sich in diesem Sinne zu lohnen, einen Blick auf die Textentwicklung in *Pollesch*-Produktionen zu werfen und die Frage zu stellen, inwiefern seine Methode die Darstellenden ‚über sich‘ sprechen lässt und welchem Status diesem Sprechen zukommen kann.

Pollesch schreibt die Texte allein und am PC seines Schreibtischs, allerdings bringt er keinen fertigen Text mit, der in der Aufführung dann von den Schauspielenden umgesetzt wird. Stattdessen lässt er sie am Schreibprozess teilhaben, indem dieser in die Probenzeit verlegt und mit Diskussionen und Umsetzungen der Schauspielenden selbst verknüpft wird. Zuerst wird von dem „Autorregisseur“ Material zum Probenbeginn mitgebracht:⁴ Dies kann ein Titel sein, aber auch alte Texte oder theoretisches Material. Dann wird dieses Material auf der Bühne gesprochen und diskutiert. Die Schauspielenden haben dabei das Recht, Texte zu verweigern und ihre eigenen Gedanken bezüglich des Themas sowie der Umsetzung zu äußern. Teilweise werden von den Schauspielenden auch weitere Materialien eingebracht. Mit diesen neuen Informationen beginnt für *Pollesch* zwischen den Proben ein weiterer Schreibprozess, in dem neue Texte geschrieben und die alten neu angelegt werden.⁵ Bei dem neuen Verfassen eines Proben textes verfährt er nach einem Copy-Cut-Paste Prinzip, in dem alte Texte nicht verworfen, sondern für neues Material neu angeordnet werden und auf diese Art neue Bezüge hergestellt werden können.⁶ Diese neuen und neu angeordneten Texte werden wieder den Darstellenden präsentiert und dort im wahrsten Sinne des Wortes durchprobiert und diskutiert, wodurch ein Kreislauf

³ Ebd., S. 324.

⁴ Zum Begriff des Autorregisseurs, der sowohl das Verfassen von Text als auch dessen Umsetzung auf eine Person konzentriert, vgl. Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Hamburg 2011.

⁵ Für verschiedene Beschreibungen der Textproduktion im *Pollesch*-Theater vgl. Nissen-Rizvani: *Autorenregie*, S. 187-189; vgl. Ernst, Wolf-Dieter: „Actor’s Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater. The Case of René Pollesch’s Ping Pong d’Amour (2009)“, in: Klöck, Anja (Hg.): *The Politics of Being on Stage*. Hildesheim u.a. 2012, S. 195-201, hier S. 187.

⁶ Vgl. Schäfer, Martin Jörg: „Regiebuch-Nachleben im Digitalen. Textentwicklung in *Polleschs* Ich kann nicht mehr“, in: Schneider, Martin (Hg.): *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*. Göttingen 2021, S. 415-442.

der Textneuzusammensetzung entsteht, der erst mit dem Ende der Proben durch die Premierenfassung unterbrochen wird.⁷

Die Motivation für diese Methode der Textproduktion beschreibt *René Pollesch* in zahlreichen Interviews. Er formuliert die idealtypische Idee seines Verfahrens wie folgt:

Was die Spieler zu Autoren macht, ist, dass sie Texte ablehnen können. Die Texte werden für ein Stück geschrieben, das es noch nicht gibt und das wir zusammen während einer Probe entwickeln. [...] Der Spieler ist an dieser Entscheidung beteiligt. Er kann auch sagen, der Text interessiere ihn nicht. Dann ist der Text weg. [...] Durch ihren Körper geht der Text und wenn sie ihn nicht sagen können, findet er nicht statt. Darin besteht die Autorschaft der Schauspieler. Sie entscheiden, was sie sagen.⁸

Pollesch beschreibt hier einen Versuch, den Schauspielenden trotz des eigenen Schreibens von Texten Entscheidungsfreiheit über das eigene gesprochene Wort zu geben. Durch die potenzielle Ablehnung von Texten sowie der Mitgestaltung von deren Zusammenhängen können die Darstellenden selbst bestimmen, welche Texte auf welche Weise von ihnen am besten gesprochen werden. Nur wenn sie selbst einen Text und die Art ihn zu sprechen als sinnvoll empfinden, wird der Text Teil des Bühnengeschehens, wodurch die Premierenfassung ihren Ansprüchen entspricht, die sie selbst an den Text haben, unabhängig davon, von wem die einzelnen Abschnitte verfasst wurden. Der Text ist somit direkt an die Spielbarkeit und auch an die Aufführung und das direkte Sprechen der Darstellenden gebunden. Dieses Vorgehen ergänzt *Polleschs* Entschluss, keine anderen Menschen die auf diese Art entwickelten Texte spielen zu lassen. „Man kann sie nicht einfach einem anderen Ensemble geben, das sie als Fertigprodukt nutzt.“⁹ Nicht nur der Text, sondern auch die Weise, wie dieser Text aufgeführt wird, hängen mit den jeweiligen Darstellenden zusammen, die diese Textfassung mitgeformt haben und sie nun individuell verkörpern. Obwohl *Pollesch* selbst den Text verfasst und eigene Probleme sowie Gedanken damit behandelt, versucht er mithilfe der Selektion einzelner Textabschnitte durch die Darstellenden zu gewährleisten, dass diese ebenfalls den Text mitbestimmen können. In diesem Sinne gibt es für den Text zwar nur einen Schreiber, allerdings

⁷ Vgl. ebd., S. 429.

⁸ Pollesch, René/Raddatz, Frank M.: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters. Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz (Auszüge)“, in: *Probleme Probleme Probleme* (Programmheft). Hamburg 2019, S. 15-25, hier S. 17.

⁹ Pollesch, René/Niedermeier, Cornelia: „Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 313-318, hier S. 313.

unterschiedliche Verfassende, die über den Text, wie man ihn am Ende vorfindet, mitentschieden haben.

Doch auch wenn eben diese Möglichkeit der Partizipation am Text propagiert wird, bleibt das *Pollesch*-Theater, wie es auch in diesem Aufsatz selbst bezeichnet wird, ein Phänomen, das in der Präsentation nach außen und in der öffentlichen Wahrnehmung allein auf den schreibenden Regisseur zurückgeführt wird.¹⁰ Gerade durch das Copy-Cut-Paste Prinzip bleiben viele spezifische Textpassagen *Polleschs* über die Aufführungen hinweg erhalten. Und ebenso ist zu erwähnen, dass die Schauspielenden zwar an dem Text teilhaben können, dieser ihnen allerdings auf der Bühne nicht allein zusteht. Die Texte sind häufig nicht spezifischen Darstellenden zugeordnet, stattdessen werden sie von verschiedenen Schauspielenden wiederholt und in diesem Sinne von unterschiedlichen Darstellenden verkörpert.¹¹ Dies setzt die Singularität dieser Sprechenden eben nicht direkt mit dem Text in Bezug und scheint der autonomen Texthandhabung zu widersprechen. Es herrscht demnach ein Spannungsfeld zwischen der Positionierung von Schreiber und individuellen Darstellenden gegenüber dem Text sowie dessen Kollektivierung, das im Folgenden beschrieben werden soll.

Eine mögliche Herangehensweise findet sich in *Michel Foucaults* Rede *Die Ordnung des Diskurses*. Die Antrittsvorlesung zu seiner Professur für Geschichte der Systeme des Denkens am *Collège de France* definiert sowohl den Diskurs-Begriff als auch dessen Mechanismen der Abgrenzung und Eingrenzung, um ein Analysehandwerk bereitzustellen. Der Diskurs wird durch ein System aus verschiedenen Techniken der Macht geformt, die sich u.a. in Geboten, Verboten, Aussagen und Kategorisierungen äußern und bestimmen, was von einer Gruppe von Menschen als wahr und als falsch angesehen werden kann. Eine allgemeingültige Wahrheit existiert in diesem Sinne nicht, sondern ist immer von Machtinteressen, der Konzeptualisierung von dem, was wahr sein kann, und der Abgrenzung von anderen Möglichkeiten beeinflusst.¹² Dabei unterscheidet *Foucault* zwischen äußeren und inneren Einschränkungen: Die äußeren

¹⁰ Vgl. Pollesch/Lehmann: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien“, S. 323.

¹¹ Ein Beispiel hierfür lässt sich am Anfang von *Probleme Probleme Probleme* finden, in der die ersten sechs Dialogpassagen von verschiedenen Darstellerinnen wiederholt werden. Vgl. *Probleme Probleme Probleme*; Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg. Aber dies kann auch in anderen Stücken Polleschs beobachtet werden. Vgl. Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin 2013, S. 140f.

¹² Vgl. Sellhoff, Michael: „Die Ordnung des Diskurses“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 66-71, hier S. 67.

Prozeduren sind Ausschlusskriterien, die Themen, Menschen und Aussagen aus dem Diskurs selbst verbannen. Die zweite Kategorie der inneren Prozeduren befasst sich hingegen mit der Anordnung von Informationen innerhalb des Diskurses. Sie kategorisieren, ordnen und rationalisieren die Aussagen innerhalb des Diskurses, wodurch spezifische Verbindungen zwischen einzelnen Sätzen produziert werden.¹³ Zu dieser zweiten Kategorie zählt *Foucault* auch den Begriff des Autors,¹⁴ der ein Individuum als Einheit markiere:

Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben, in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen.¹⁵

Der Begriff des Autors wird hier laut *Foucault* dazu verwendet, die Aussagen des Schreibenden als Autorität über den Sinn des eigenen Schreibens zu vereinheitlichen. Auf diese Weise wird aus möglicherweise unabhängigen Aussagen ein linear aufeinanderfolgendes Narrativ. Die reale schreibende Person mit ihren potenziellen Widersprüchlichkeiten wird dann in dieses Konzept der Einheitlichkeit gemeinsam mit den eigenen Aussagen eingefügt, selbst wenn die entsprechende Homogenität des Lebens oder Denkens in der Realität nie bestand. Der Begriff des Autors schränkt dabei auf zwei Arten ein: Erstens, indem er, wie beschrieben, die Möglichkeit des Zufalls und des Widerspruchs außer Kraft setzt und alle Aussagen einer Person als ein einheitliches Ganzes suggeriert. Zweitens wird allerdings auch mit dem Fokus auf den Autor ignoriert, dass die Aussagen einzelner Personen von Kategorien beeinflusst werden können, die außerhalb der Verfügungsgewalt des Autors stehen, wie zum Beispiel gesellschaftliche Zustände oder auch Neuinterpretationen und Umwandlungen durch Lesende sowie andere Schreibende. *Foucault* definiert bekanntlich das Konzept des Autors nicht als die direkte Reflexion eines schreibenden Menschen, sondern als Konstruktion, die den Diskurs einschränkt. Er stellt die Setzung von Autorschaft als eine Fiktion aus.

¹³ Vgl. Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt a.M. 1991, S. 17.

¹⁴ Der Begriff des Autors, wie Foucault ihn verwendet, wird im Folgenden nicht gegendert werden, da er von diesem spezifisch nicht auf verschiedene Personen bezogen wird, sondern eine Systematik darstellt, die unabhängig von dem realen Menschen dahinter agiert.

¹⁵ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 21.

Eine zweite interne Kategorie fasst *Foucault* unter dem Begriff der Disziplin. Diese bezieht sich nicht auf die Disziplinierung, die später von ihm ebenfalls aufgegriffen wird und die Ausübung von Macht zur Entwicklung spezifischer Verhaltensweisen thematisiert.¹⁶ In *Die Ordnung des Diskurses* bezieht *Foucault* sich auf die wissenschaftliche Disziplin.

[S]ie definiert sich durch einen Bereich von Gegenständen, ein Bündel von Methoden, ein Korpus von als wahr angesehenen Sätzen, ein Spiel von Regeln und Definitionen, von Techniken und Instrumenten: das alles konstituiert ein anonymes System, das jedem zur Verfügung steht, der sich seiner bedienen will oder kann, ohne daß sein Sinn oder sein Wert von seinem Erfinder abhängen. [...] Zur Disziplin gehört die Möglichkeit, endlos neue Sätze zu formulieren.¹⁷

Die Voraussetzung der Disziplin ist demnach nicht die Identität einer Person und noch nicht einmal die Voraussetzung einer Einheitlichkeit. Stattdessen handelt es sich um ein System aus verschiedenen Regeln und Voraussetzungen, die den Inhalt der Disziplin regeln und für das Erschaffen von neuen Aussagen innerhalb dieser als erforderlich gelten. Sie erlaubt die Konstruktion verschiedener Sätze von verschiedenen Personen, ist in sich allerdings nicht vollkommen frei, da die Disziplin durch diese Selbstdefinition an Regularien bereits festlegt, was überhaupt gesagt werden kann. Denn erstens grenzt die Disziplin auch aus wahren Sätzen nach spezifischen Kriterien ein. *Foucaults* Beispiel ist die Botanik, in der Wahrheiten wie der biologische Aufbau einbezogen und interpretatorische Rahmungen wiederum ausgeschlossen werden.¹⁸ Zweitens – und wichtiger für die Analyse der Produktion von Text innerhalb des *Pollesch*-Theaters – umfasst die Disziplin eine spezifische Methodik, nach der Sätze formuliert werden müssen. Bei dem Beispiel des wissenschaftlichen Schreibens erschließt sich dies, wenn man an Zitationsregeln und Formen der Recherche denkt, die innerhalb des Feldes betrieben werden müssen. Sätze, die auf andere Weise produziert werden, können unabhängig von ihrer Verankerung in der Realität nicht als legitimer Teil der Disziplin gelten und wirken sich demnach nicht oder nur als außerdisziplinär auf die folgenden formulierten Sätze aus. In diesem Sinne ordnet die Disziplin die Sätze durch die Zuordnung zu der Disziplin über die Einforderung spezifischer Reglements. Die Disziplin ist demnach nicht

¹⁶ Vgl. Link, Jürgen: „Disziplinartechnologie/Normalität/Normalisierung“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 282-285.

¹⁷ Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, S. 22.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 23.

vollständig einheitlich, allerdings ist sie von vereinheitlichenden Regularien geprägt. „Zur Disziplin gehört die Möglichkeit, endlos neu Sätze zu formulieren“¹⁹, schreibt *Foucault*, doch bedeutet diese Aussage nicht, dass alle möglichen Sätze formuliert werden können.

Die Form der Textproduktion im *Pollesch*-Theater kann als direkte Problematisierung des Autorenbegriffes im Sinne *Foucaults* gesehen werden: Der Text lässt sich eben nicht auf den einen Verfasser reduzieren, da er von verschiedenen Beteiligten in dieser Form entworfen wurde. *René Pollesch* ist nicht der einzige an der Textproduktion Beteiligte und kann in diesem Sinne keine vollständige Kontrolle über den Text ausüben. Zusätzlich sind es gerade das Zitieren und das Copy-Cut-Paste Prinzip, das zusätzlich zu dieser Verweigerung der ‚klassischen‘ Autorenrolle führt. Ein Grund hierfür ist das Wegfallen einer linearen Kohärenz. Durch die Wiederholung und Neuordnung der einzelnen Textpassagen ist es unmöglich, diese in einem zeitlich linearen Kontext zu setzen, da sie sowohl innerhalb einzelner Stücke als auch über diese hinaus zu verschiedenen Zeiten gesprochen werden. Gleiches gilt für das Sprechen der einzelnen Darstellenden. Durch ihr Wiederholen verschiedener Textpassagen werden auch in der Aufführung diese einzelnen Abschnitte nie als das Produkt einer spezifischen Person veräußert, sondern immer als überpersönlich behandelt. *Tim Schuster* beschreibt zum Beispiel, wie diese Form der Wiederholung und das Ablösen von Darstellenden mit dem Sprechtext zu einer Abstraktion der Sprache führt, die den übergreifenden Diskurs, durchaus im Sinne *Foucaults*, dahinter erscheinen lässt.²⁰ Dies spiegelt die Textproduktion und die Diskussion wider, auf der die ausgearbeitete Premierenfassung beruht. Sie bezeugt nicht das Sprechen anderer Personen, sondern das gemeinsame Durchprobieren und Umstellen der verschiedenen Textfragmente. Einzelne Personen – sowohl *Pollesch* als auch die Darstellenden – können daran mitwirken, doch es gibt niemanden, der/die spezifisch über den Text herrscht und dementsprechend als Autor(ität) über diesen anerkannt werden kann. Die Form der Produktion und die daraus resultierende Anordnung des Textes stellen sich als explizit uneinheitlich und unabhängig von einem einzelnen Individuum heraus.

¹⁹ Ebd., S. 22.

²⁰ Vgl. Schuster: *Räume, Denken*, S. 140-142. Er ist allerdings nicht der Einzige, der eine Verbindung zwischen dem Wiederholen und dem unpersönlichen diskursiven Sprechen vollzieht. Vgl. Ernst: „Actor’s Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater“, S. 199f.

Während der Text im *Pollesch*-Theater sich aber der Zuordnung eines einzelnen Autors versperrt, nimmt er die Form einer Disziplin nach *Foucault* an: Er ist eben nicht auf ein Individuum zurückzuführen, sondern auf verschiedene Akteur:innen, die allesamt zu dem *Pollesch*-Theater beitragen. Dabei ist aber – ganz im Sinne des Disziplin-Begriffs *Foucaults* – zu beachten, dass dies nicht in einem neutralen Raum geschieht, in dem jeder dieselben Möglichkeiten hat und jeder Satz entstehen kann. Die Formen der Interaktion und das Verhältnis zwischen Schauspielenden und *Pollesch* ist durch die spezifizierte Methode der Textproduktion festgelegt und deren Äußerungsmöglichkeiten geordnet. Zum Beispiel sind sie zwar in der Lage, Texte abzulehnen, allerdings ist es ihnen nicht erlaubt, eigene Texte für das Stück selbst zu verfassen. In diesem Sinne gibt es keine einzelne entscheidende Instanz, die Rechenschaft fordern oder geben kann, aber trotzdem festgelegte Machtstrukturen innerhalb der Disziplin, die das Gesagte einschränken und rahmen. Was den Text vereinheitlicht ist nicht der Schriftsteller selbst, sondern die Methode und Strukturierung des *Pollesch*-Theaters, mit der verschiedene Teilnehmende zum Agieren gebracht werden.

Allerdings bleibt die Frage: Erlaubt es diese Form des Schreibens, das Auftreten der Darstellenden als eigenständige Teilhabende am Text zu gewährleisten? Ist es der jeweiligen Produktion geglückt, dass diese über sich sprechen und nicht über das Leben von Hamlet oder gar dem Autor *René Pollesch* selbst? In jedem Fall hilft das Zugeständnis einer eigenen Auswahl, das Textverständnis der Darstellenden sicher zu stellen, da sie nur Texte sprechen, die sie auf der Bühne veräußern können und wollen. Durch die Loslösung von der Autor:inneninstanz, die häufig männlich und von entsprechenden Vorstellungen von Autorität geprägt ist, entsteht die Möglichkeit einer Kollektivierung von Sprachmöglichkeiten zu einer Öffnung des Diskurses und somit eigener Reflexion des Textes zwischen den Darstellenden. Diese erzeugt eine Selbstaneignung des zuerst mitgebrachten Autor:innentextes in einer eigentümlichen Variante eines ‚TogetherText‘, der prozessual, gemeinschaftlich und diskursiv geprägt ist.²¹ Gleichzeitig ist diese Methode der Textproduktion allerdings kein eigenes und vor allen Dingen freies Sprechen. Wie bei einer Disziplin können verschiedene

²¹ Zum Begriff des TogetherText als gleichzeitig kollektives aber auch von Heterogenität durchzogenes Textprojekt vgl. Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg: „TogetherText: Eine Einführung“, in: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg. (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin 2020, S. 7-27.

Personen unendlich viele Sätze sprechen – aber nicht jeder erdenkliche Satz kann gesprochen werden. Das Sprechen bleibt von der Methode des *Pollesch*-Theaters durchzogen, die andere Perspektiven und Vorstellungen weiterhin einschränkt und nicht auf *Polleschs* Schreiben, aber doch auf seine spezifischen Texterzeugungsprozesse, zurückzuführen ist. Das fängt bei der Auswahl der Darstellenden an, die sich überhaupt an dem Text selbst beteiligen dürfen, und geht weiter über die Festlegung der Möglichkeiten an Beteiligung. Die Schauspielenden sprechen in diesem Sinne die Texte, die sie sprechen möchten, aber ein Auftritt eines ‚privaten‘ Selbst durch das Sprechen dieser Texte ist auf diese Art nicht angestrebt. Stattdessen repräsentieren sie eine gemeinsam angewandte Disziplin, die immer von Regeln und Institutionen durchzogen bleibt und damit auch von der Sprache und den Haltungen anderer. Das Sprechen erinnert an das kollektive und prozessuale Projekt, durch das der Text entstanden ist.

Referenzen

- Ernst, Wolf-Dieter: "Actor's Training, Rehearsal Practice and Body Politics in Postdramatic Theater. The Case of René Pollesch's Ping Pong d'Amour (2009)", in: Klöck, Anja (Hg.): *The Politics of Being on Stage*. Hildesheim u.a. 2012, S. 195-201.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Frankfurt a.M. 1991.
- Link, Jürgen: „Disziplinartechnologie/Normalität/Normalisierung“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020.
- Nissen-Rizvani, Karin: *Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Hamburg 2011.
- Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg: „TogetherText: Eine Einführung“, in: Nissen-Rizvani, Karin/Schäfer, Martin Jörg. (Hg.): *TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater*. Berlin 2020, S. 7-27.
- Pollesch, René/Lehmann, Andreas: „Ich würde gern in der U-Bahn schreien. René Pollesch über Selbstausschüttung und Ohnmachtsgefühle im Gespräch mit Andreas Lehmann“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 319-326.
- Pollesch, René/Niedermeier, Cornelia: „Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater, befragt von Cornelia Niedermeier“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews*. Reinbek bei Hamburg 2009, S. 313-318.
- Pollesch, René/Raddatz, Frank M.: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters. Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz (Auszüge)“, in: *Probleme Probleme Probleme* (Programmheft). Hamburg 2019, S. 15-25.
- *Probleme Probleme Probleme*; Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg.

- Schäfer, Martin Jörg: „Regiebuch-Nachleben im Digitalen. Textentwicklung in Polleschs Ich kann nicht mehr“, in: Schneider, Martin (Hg.): *Das Regiebuch. Zur Lesbarkeit theatraler Produktionsprozesse in Geschichte und Gegenwart*. Göttingen 2021, S. 415-442.
- Schuster, Tim: *Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes*. Berlin 2013.
- Sellhoff, Michael: „Die Ordnung des Diskurses“, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): *Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020, S. 66-71.

Koutrakos, Sophia: „René Polleschs prozessuale Textproduktion als theatrale Disziplin“, in: Tobias Funke, Mirjam Groll, Philipp Just, Sophia Koutrakos, Martin Jörg Schäfer (Hg.): *Auftrittsmöglichkeiten – Aspekte eines „postinklusiven“ Theaters* (Thewis. Online-Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft, Jg. 2022 / Vol. 10 / Ausg. 2), S. 116-126, DOI 10.21248/thewis.10.2022.126 CC BY 4.0.