

Auftritte des ‚Selbst‘ – (Schau-)Spiel und Autofiktion im Theater von Rimini Protokoll und René Pollesch

Mirjam Groll

Abstract

Durch Auftritte, die biographische Bezüge zu den Auftretenden suggerieren, findet auf der Bühne ein Verhandeln von „Echtheit“ und „Authentizität“ der Darstellung sowie der Darstellenden selbst statt. Der Artikel untersucht anhand von *Rimini Protokolls Wallenstein*-Inszenierung und *René Polleschs Probleme Probleme Probleme* die Figurationen und (Un-)Möglichkeiten der Selbstauftritte und befragt hierfür den Begriff der Autofiktion als Analysekategorie für das Auftreten unter Eigenname im Theater.

‚Selbst‘ ereignet sich so: Gestalt, Rolle, Maske, Weise, Gebärde, Ausstellung, Präsentation [...].¹

Das Credo „Sei du selbst“ hat sich im Zeitalter von Social Media zu einem „Zeig dich selbst“ erweitert.² Die Darstellungsformen haben sich so nicht nur im Bereich des Ästhetischen dahingehend transformiert, dass ein Verhalten zu oder zumindest ein Verhandeln von ‚Authentizität‘ erwartet wird. In diesem Zuge werden Sphären der Öffentlichkeit neu bespielt und die Dichotomie privat/öffentlich scheint zu bröckeln. Begreift man das Theater als einen Ort, an dem akute gesellschaftliche Fragen und Herausforderungen verhandelt werden und zur Darstellung kommen, so mag es kaum

¹ Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39, hier S. 32.

² Vor dem Hintergrund von *Nina Tecklenburgs* Ausführungen könnte man auch von dem Credo „Erzähl dich selbst“ sprechen. Vgl. dies.: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014, S. 34: „In einer Kultur der Selbstbeobachtung und der Selbsthilfe, in der ein vornehmlich über Selbsterzählungspraktiken hervorgebrachter ‚therapeutischer Diskurs‘ die hegemoniale ‚kulturelle Matrix‘ bildet, gibt es kaum ein privates Problem, das nicht öffentlich erzählt wird, kaum einen Prominenten, der keine Autobiographie vorlegt.“

verwundern, dass viele Formen des Gegenwartstheaters vermehrt von Darstellungen bestimmt sind, die autobiographische Bezüge zu den Auftretenden suggerieren. Hierdurch verändern sich auch die Strukturen und Erscheinungsformen der Konstitution von Theateröffentlichkeit, und die Frage nach einer Teilhabe an dieser wird neu gestellt.

Feststeht: Das Auftreten auf der Bühne wird durch diese Selbst-Auftritte noch einmal mehr, in den Worten *Gerald Siegmunds*, zur „Grauzone zwischen Fiktion und Authentizität, die die Konstruktion von Subjektivität und Identität einsehbar und beobachtbar macht.“³ In diesem Zuge rücken Darstellungsformen jenseits des fiktiven Rollenspiels und des Illusionstheaters häufig in den Vordergrund.⁴ Hiermit einher geht unter anderem das Auftreten nicht professionell ausgebildeter Schauspieler:innen, die von *Rimini Protokoll* in ihrer frühen Phase auch als „Experten des Alltags“ bezeichnet werden. Aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten treten z.B. Geflüchtete, Kinder und Jugendliche oder Senioren auf und Gegenstand der Inszenierungen werden Ausschnitte ihrer Biographien. Gleichzeitig verkörpern ausgebildete Schauspieler:innen, wie im Theater *René Polleschs*, keine dramatischen Figuren mehr, sondern treten unter ihrem Eigennamen auf und kommentieren dabei in Form einer eigenen unauftrennbaren Spiel- bzw. Bühnenidentität theoretische Diskurse und aktuelle Gesellschaftsfragen.

Boris Nikitin stellt für das neuere mit dokumentarischen Strategien arbeitende Theater heraus, dass gerade dieses als eine „radikale Form des Illusionstheaters“ betrachtet werden müsse, da hier, anders als beim fiktionalen Theater, das Fiktive des Gezeigten nicht offengelegt sei.⁵ Spätestens durch die Desemantisierung der Figur im sogenannten postdramatischen Theater scheint dieser Hinweis bereits Relevanz zu bekommen. Welche Auftrittsmöglichkeiten hat nun in seiner Abkehr von der Figur aus einer dramatischen Textvorlage das ‚Selbst‘ auf der Theaterbühne, deren vierte Wand zwar immer durchlässiger wird, aber die doch stets durch das theatrale Setting des ‚Als Ob‘ gerahmt bleibt?⁶ Gilt *Nikitins* Feststellung auch für die Formen der Selbst-

³ Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020, S. 25.

⁴ *Jakob Hayner* spricht vor diesem Hintergrund von einem „Theater der Arbeit am Selbst“ oder auch von einem „Theater der Politik der ersten Person“. Vgl. ders.: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin 2020, S. 87.

⁵ Vgl. Nikitin, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: ders./ Schlewitt, Carenal/ Brenk, Tobias (Hg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Recherchen 110. Berlin 2014, S. 12-21, hier S. 14.

⁶ Die Debatte um Fakt oder Fiktion begleitet das Theater nicht erst seit dem ‚postdramatic-turn‘. Zu erwähnen ist natürlich, dass die Bedeutung und angestrebte Funktion des theatralen ‚Als Ob‘ im Verlauf

Darstellung? Das sogenannte postdramatische oder auch ein „postspektakuläres“⁷ Theater haben unter anderem mit der Selbstthematization des Mediums Theater und dem Einsatz von Sound und Video (Filmprojektionen, Live-Aufzeichnungen, Einblicke ins Off, close-ups der Schauspieler:innen) die Grenzen des theatralen Bedeutungsraums erweitert und eine neue Raumaufteilung etabliert. Das Aufbrechen von Darstellungstraditionen und die Auflösung der klassischen Publikumsstruktur können als Demokratisierung des Auftretens sowie des Sehens, wie es *Nikitin* für das dokumentarische Theater geltend macht, gelesen werden. Gleichzeitig entstehen auch in diesen Theaterformen immer sinnstiftende Rahmungen, die das Gesehene bündeln, um es zugänglich und lesbar zu machen. Wie im herkömmlichen Theater werden diese immer wieder durch die Körperlichkeit des Auftretens infrage gestellt. Theater, stellt *Hans-Thies Lehmann* in diesem Sinne allgemein fest, „löst die sinnstiftende Kraft der Rahmung, der ästhetischen Bündelung immer wieder auf, zerstört permanent die Konstruktionen durch das Spiel.“⁸ Wenn nicht mehr der dramatische Stoff, sondern die Biographie und Identität der Schauspieler:innen, bzw. Alltags-Expert:innen selbst, Grundlage für die Bühnendarstellung wird, sind Darstellende plötzlich mit dem Gezeigten ganz anders verkoppelt. Ihre Identität scheint im Selbst-Auftritt festgelegter, wird zu Text und sie können beim Abtritt von der Bühne nicht einfach ihre Rolle ablegen.⁹ Gleichzeitig steht durch die Selbst-Darstellung zur Debatte, wie und welche ‚Wirklichkeit‘ gezeigt wird und wie sich dabei der Begriff des Schauspielens und Darstellens verschiebt. Wer darf auf welche Weise als er oder sie ‚selbst‘ auftreten? Welches ‚Selbst‘ wird als relevant und darstellbar erachtet und wie wird es durch die Bühne gerahmt? Die Entscheidung darüber, welche Selbst-Erzählungen wie zum Auftritt kommen und an welchen Fiktionen sich diese abarbeiten (müssen), ist immer auch gekoppelt an die durch das Theater selbst zur Debatte gestellten Bedeutungsrahmen für Darstellungsformen innerhalb und jenseits von Konventionen und Sehgewohnheiten.

der Theatergeschichte und den Schauspieltheorien jeweils eine sehr unterschiedliche ist. Siehe dazu bspw. die umfassenden Ausführungen in: Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Aufl., Berlin 2017; Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*. Stuttgart 2013.

⁷ Zum Begriff des postspektakulären Theaters vgl. Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.

⁸ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 459.

⁹ Vgl. Nikitin: *Der unzuverlässige Zeuge*, S. 18.

In diesem Text möchte ich mit je einer Produktion von *Rimini Protokoll* und *René Pollesch* zwei Paradigmen des deutschsprachigen Theaters des 21. Jahrhunderts auf die in ihnen zum Auftritt gebrachten Selbstkonzeptionen der Darstellenden befragen und aufzeigen, wie unterschiedlich die Selbst-Auftritte hier gerahmt werden. Während in der Inszenierung von *Rimini Protokoll* ‚echte Menschen‘ mit ihrer bürgerlichen Identität auftreten, sind es bei *Polleschs* Inszenierung professionell ausgebildete Schauspieler:innen, deren meist mit ihrem bürgerlichen Namen auftretenden Figuren sich, gefangen in Diskursschleifen über die authentische Inauthentizität, Fragen bezüglich des eigenen Selbstbildes als Schauspielende stellen. Ausgewählt sind hier zwei Produktionen, in denen sich die Selbst-Darstellung an der Theaterrolle als Form abarbeitet. Dies soll auf die Machart des theatralen Auftritts eines ‚Selbst‘ auf der Bühne verweisen. Theoretisch möchte ich hierzu die „poetische Strategie“¹⁰ der Autofiktion mit *Paul de Mans* Argumentation in seinem kleinen Text *Autobiographie als Maskenspiel*¹¹ zusammenbringen. Die hier ausgearbeitete Definition von literarischen Texten als Medien autobiographischer Selbstverständigung und Selbstkonstitution soll für die so unterschiedlichen Autofiktionen der Selbstauftritte im Gegenwartstheater als Beschreibungsmodell erprobt werden.

Der in der neueren Forschung vermehrt aufkommende Begriff der Autofiktion ist vor allem zur populären Gattung der Gegenwartsliteratur avanciert. Der Begriff, der sich explizit von dem der Autobiographie absetzt, macht dabei deutlich, dass man es „gerade nicht mit ‚authentischen‘, ‚wahrhaftigen‘ oder ‚aufrichtigen‘ Lebensberichten zu tun hat, sondern zumindest *auch* mit Fiktionalem, Imaginärem und Fantastischem.“¹² Vor dieser Folie lässt sich der Begriff wiederum mit *Paul de Mans* Konzeption der Autobiographie in Verbindung bringen, anhand derer er mit der Figur der Prosopopöie die „Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus tropologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme“¹³ demonstriert.

¹⁰ Hamm, Claudia/Finck, Sonja: „Selbstfiktion, Fremdfiktion und die Löcher im Text“, in: Sprache im technischen Zeitalter 230 (2019), *Abschied von der Fiktion?*, S. 159-171, hier S. 166. Mit der Umschreibung „poetische Strategie“ ist darauf hingewiesen, dass der Begriff der Autofiktion im Unterschied zur Autobiographie keine Gattungsbezeichnung ist und sich einer festen Bedeutungszuschreibung entzieht.

¹¹ Der Aufsatz erschien erstmals unter dem Titel „Autobiography as De-facemant“ in der Zeitschrift *Modern Language Notes*, Bd. 94, Heft 5 (Dezember 1979), S. 919-930.

¹² Delhey, Yvonne/Parr, Rolf/Wilhelms, Kerstin: *Autofiktion als Utopie // Autofiktion as Utopia*. Paderborn 2019, S. 2.

¹³ de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 131-146, hier S. 135.

Für das Theater von *René Pollesch* sowie von *Rimini Protokoll* ließe sich vor dem Hintergrund von *Philippe Lejeunes* rezeptionsästhetischem Konzept¹⁴ davon sprechen, dass zwischen den Theatermacher:innen und dem Publikum schon länger ein „autobiographischer Pakt“ besteht. Denn es überrascht nicht mehr, dass im Programmheft die Eigennamen der Darstellenden als Bühnenprotagonist:innen aufgeführt sind, und dass der Gegenstand der Bühnenhandlung die persönliche Verwicklung in das Gezeigte ist. Wird also das auf der Bühne Gezeigte per se als autobiographisch gesehen, da die Namen der Autor:innen bzw. Sprecher:innen mit denen der Spieler:innen identisch sind?¹⁵ Für *Lejeune* basiert die Gattungsspezifität der Autobiographie in der Gleichstellung von Autor:in, Erzähler:in und Figur, die durch den Eigennamen auf dem Buchdeckel verbürgt wird und den „Pakt“ mit dem/der Leser:in begründet.¹⁶ *Paul de Man* widerspricht *Lejeunes* Annahme dieses Vertragskonzepts und konstatiert, dass die Autobiographie keine fest gerahmte Gattung sei, sondern eine „Lese- oder Verstehensfigur, die gewissermaßen in allen Texten auftaucht“¹⁷; zumindest in den Texten, an denen kenntlich wird, dass sie von jemandem sind. Jede Selbstbeschreibung ist für *de Man* „nur eine Figuration unter anderen.“¹⁸ Die Unentscheidbarkeit gilt nach ihm für jeden Text – und auch für das Theater im Allgemeinen ließe sich sagen, dass uns als Publikum in nahezu keinem Moment völlig klar sein kann, wo das ‚Als Ob‘ beginnt und wo es endet. In seinem Text fragt *de Man*: „Ergibt sich die Illusion der Referenz nicht als Korrelation der Struktur der Figur, so daß das ‚Referenzobjekt‘ überhaupt kein klares und einfaches Bezugsobjekt mehr ist, sondern in die Nähe einer Fiktion rückt?“¹⁹ Die Nähe zur Fiktion springt beim Medium Theater noch einmal mehr ins Auge, da das Auftreten hier immer einen Fiktionalisierungsprozess darstellt. Treten keine klassischen Dramenfiguren mehr auf

¹⁴ Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980, u.a. S. 23f.

¹⁵ Zur Unlesbarkeit und Unmöglichkeit des Anspruchs auf Selbstidentität und Singularität des Eigennamens in Bezug auf das autobiographische Sprechen und Schreiben vgl. Jacques Derrida u.a. in: ders.: „Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“, in: ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000, S. 24 ff.

¹⁶ *Lejeune* schreibt: „Der autobiographische Pakt ist die Behauptung der Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.“ *Lejeune: Der autobiographische Pakt*, S. 27. In Abgrenzung zur Biographie heißt es weiter: „[...] in der Biographie muss die Ähnlichkeit die Identität begründen, in der Autobiographie begründet die Identität die Ähnlichkeit. Die Identität ist der reale Ausgangspunkt der Autobiographie; die Ähnlichkeit der unmögliche Horizont der Biographie.“ Ebd., S. 42.

¹⁷ *de Man*, Paul: Autobiographie, S. 134.

¹⁸ Ebd., S. 133.

¹⁹ Ebd.

und steht die narrative Totalität nicht mehr im Vordergrund der Bühnendarstellung, so heißt dies nicht automatisch, dass auch die Fiktion aus dem Theater verbannt ist. Jede Form der Figuration einer (dramatischen) Person, die sich im Akt des Auftretens manifestiert, bleibt gebunden an das ‚Davor‘ ihrer Exposition. Das ‚Off‘, aus dem hervorgetreten wird, wirkt hinein in das ‚On‘ und in ihrer Entzweiung kann es in der Figuration keine mit sich selbst identische Präsenz geben.²⁰ Somit gibt es keinen Auftritt ohne den Verweis auf (s)ein Anderswo. Zum Ausdruck kommt hier die spezifische Ausprägung der Bühnenfigur, die immer schon Kippfigur ist. Auch *de Mans* rhetorische Figur der Prosopopöie, die er als „Trope der Autobiographie“²¹ einführt, stellt sich als eine solche Kippfigur dar. Mit ihr ist der Akt des Eine-Stimme-Verleihens beschrieben, das ein sprechendes Subjekt voraussetzt, das gleichzeitig nachträglich immer schon als gegeben scheint. Die Figur der Prosopopöie verlebendigt bei *de Man* den (autobiographischen) Text in Form der Stimme, die im Text zu Wort kommt. Was in der deutschen Übersetzung wie ein eher munteres Wechselspiel anmuten kann, klingt im englischen Originaltitel „Autobiography as De-facement“ viel deutlicher an: Ein Gesicht geben, bedeutet immer und im selben Zuge auch ein Gesicht auslöschen; ‚nur‘ als Figur kann sich das Subjekt der Rede erinnern und das eigene Leben als vermeintlich in sich geschlossene Totalität erzählen und ihm eine sprachliche Identität verleihen.²² *Bettine Menke* verweist auf die „katachrestliche Implikation“ der Prosopöie, sie sich in besonderer Weise am autobiographischen Schreiben zeigt: „Die ‚Autobiographie‘, die *Prosopopiia* für ein sprechendes Ich, ‚verschleiert‘ oder verhehlt [...] ein *defacement*, deren Grund sie, *als* figurative Verhehlung, selbst ist.“²³ Im doppelten Sinne geht es *de Man* auch um eine Demaskierung des Genres des Autobiographischen, durch das das Selbst, das der Autor/die Autor*in von sich im Text einsetzt, fassbar gemacht und verbürgt werden soll.²⁴ Indem sich der/die Schreibende oder Sprechende selbst durch die Prosopopöie einsetzt und sich hierdurch eine Stimme und damit ein Gesicht verleiht, verwischen bzw. entziehen sich Stimme und Gesicht im selben Moment, was der Vorstellung einer vorgelagert und

²⁰ Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188, hier S. 184.

²¹ *de Man*: Autobiographie, S. 140.

²² Siehe hierzu Chase, Cynthia: „Einem Namen ein Gesicht geben.“ Aus dem Engl. von Sebastian Rödl, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M. 1998, S. 414-436, hier S. 418.

²³ Menke, Bettine: *Prosopopöie. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000, S. 174; Hervorhebung im Original.

²⁴ Vgl. Babka, Anna: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002, S. 23.

fixierbar gedachten Essenz des Selbst zuwiderlaufen muss.²⁵ Betrachtet man in diesem Zusammenhang das Auftreten im Theater, so tritt hier neben den rhetorischen Akt des Stimme-Gebens die „gestische Illustration der szenischen Figur auf der Bühne.“²⁶ Evelyn Annuß stellt für das sich Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelnde dramatische Theater heraus, dass durch die abgeschlossene Bühnendarstellung und das dialogische Sprechen die „doppelte Fiktion einer sprachlich erfundenen und szenischen beglaubigten Person“²⁷ hervorgerufen wird. Doch die Desemantisierung der Figur ist nicht erst seit dem postdramatischen Theater Thema und Struktur des Auftretens. Liest man das theatrale Sprechen und Auftreten als Präsentation der von *de Man* beschriebenen Methode der Prosopopöie, so ist ihr Effekt hier „der Verweis auf den Schauspielerkörper als einen unbeschreiblichen Überrest der nicht mit der szenischen Figur, dem Darzustellenden, identisch ist.“²⁸ Wie ließe sich nun aber der Effekt der Prosopopöie beschreiben, wenn figurierte Person und Schauspieler:innenkörper als mit sich identisch auftreten, so wie es in der Selbstdarstellung suggeriert ist?

Bei Produktionen der Gruppe *Rimini Protokoll* treten bekanntlich anstelle von professionellen Schauspieler:innen sogenannte „Expert:innen des Alltags“ als Darsteller:innen ihrer selbst auf. Die Theater-Texte für dieses Sich-Selbst-Spielen orientieren sich dabei an den Biographien und Berufen der Auftretenden. Das Theater wird zum Museum des ‚eigenen Lebens‘ und die einzelnen Biographien zum vorgestellten Ausstellungsdokument, wodurch das tatsächliche ‚Man-Selbst-Sein‘ verbürgt werden soll. Gleichzeitig arbeiten sich diese Selbst-Darstellungen oft an literarischen Figuren aus dramatischen Texten ab, so auch in der Produktion *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* aus dem Jahr 2005, die bei den Internationalen Schillertagen in Mannheim uraufgeführt wurde.²⁹ Im Beschreibungstext der Inszenierung heißt es:

Mit Experten für Aufstieg und Fall aus Mannheim und Weimar, die sich mit ihrer Biografie an Schillers Protagonisten messen und ihnen entgegentreten. [...] Dabei geht es nicht darum,

²⁵ Menke, Bettine: „Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin“, in Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln 1995, S. 49-70, hier S. 49.

²⁶ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München 2005, S. 25 f.

²⁷ Ebd., S. 26.

²⁸ Ebd., S. 28.

²⁹ *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*. Von: Rimini Protokoll, Premiere: 05. Juni 2005, 3. Internationale Schillertage Mannheim, Probenzentrum Neckerau.

Schillers Text zu ‚beschämen‘, sondern ihn so direkt wie möglich zum Kraftfeld eines Theaters zu machen, das die Wirklichkeit nicht ausklammert, sondern mit Mitteln des Theaters zugänglich macht.³⁰

In der ebenfalls als Trilogie gerahmten Aufführung treten jeweils mit ihrem bürgerlichen Namen ein Elektromeister aus Mannheim, der sich als Schillerfan ausgibt, ein ehemaliger Offiziersanwärter und Pensionär, ein stellvertretender Leiter einer Polizeidirektion in Weimar, ein ehemaliger Zeitsoldat, zwei amerikanische Veteranen und Antikriegsaktivisten, eine Astrologin, eine Vermittlerin einer Partnerschaftsagentur sowie ein Oberkellner auf. Alle wenden sich mit ihrer Lebensgeschichte, die hier vor allem Berufsgeschichte ist, direkt an das Publikum und stellen Szenen aus dieser nach oder aber führen sie live vor. Im Laufe der Aufführung werden dabei Ereignisse und Erfahrungen aus ihrem Leben in Vergleich zu Szenen aus *Schillers* Drama gesetzt. Auf der Bühne werden aus dem gelben Reclam-Heft abwechselnd Stellen des Originaltextes gelesen und mit dem Text der eigenen Lebenserzählung verwoben. Im zweiten Teil der Trilogie betritt schließlich der ‚echte‘ ehemalige Spitzenkandidat der Mannheimer Oberbürgermeisterwahlen *Sven-Joachim Otto* die Bühne und setzt den Höhenflug und Fall seiner politischen Karriere in Bezug zur Figur Wallensteins und dessen Täuschung und Überführung durch Leute aus den eigenen Reihen. Garant für die ‚Authentizität‘ des Erzählten oder Vorgespielten aus dem eigenen Leben sind Fotos der Beteiligten von eben jenen Momenten, von denen sie berichten, die groß auf einer Leinwand gezeigt werden. Für die Zuschauenden bezeugen Verhaspler beim Sprechen, lautes Atmen in die Mikrophone oder kleine Textaussetzer zusätzlich, dass es sich hier nicht um professionelles Schauspiel handelt. In der Besprechung der Arbeiten von *Rimini Protokoll* werden die Auftretenden unter anderem als „theatrale Readymades“ bezeichnet. Gleichzeitig wird aber auch in der Forschungsliteratur immer wieder einschlägig erwähnt, dass den Personen dennoch eine Bühnenidentität antrainiert und nach Skript gespielt wird.³¹

³⁰ Beschreibungstext Abrufbar unter: <https://vimeo.com/41480630> (Zugriff am 26. August 2021).

³¹ So wird es z.B. deutlich in Eva Behrends Beitrag „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminis Experten“, in: Dreyse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 64-73. Behrend schreibt: „Damit die Readymades auch welche bleiben, muss die Regie nachhelfen und sie als solche inszenieren: ‚Wenn ich die Stimme angehoben habe, hat Daniel Wetzel mich sofort nachgeäfft und gesagt, ich solle das auf keinen Fall so theaterhaft machen. Wir wurden da schon ein Stück weit vor uns selbst geschützt. Immer drohte es unfreiwillig komisch zu werden!‘, berichtet Sven Otto.“, hier S. 69.

Die *Wallenstein*-Inszenierung zeichnet aus, dass die Selbst-Darstellung der Beteiligten durch ihre bürgerliche Identität verbürgt werden soll. Dabei wird das Selbst-Sein z.B. durch prototypische Merkmale bzw. ‚klassische‘ Berufskleidung markiert: Die Soldaten tragen ihre Uniformen, der Politiker Anzug und bunte Krawatte, der Oberkellner Frack und Fliege, der Elektromeister tritt in gemütlichen Sportklamotten auf; es werden sozusagen Beweise mitgebracht, die eine Trennung zwischen Figur und ‚Selbst‘ einebnen und markieren, dass keine Theater(-Rolle) gespielt wird. Gleichzeitig zeichnet sich hier ein Problemhorizont ab, der die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und ‚Wirklichkeit‘ betrifft und mit *de Mans* Ausführungen zur Fiktionalität der Autobiografie bereits umrissen ist: Wie sieht denn nun eine ‚echte‘ Astrologin im Vergleich zu einer gespielten Astrologin aus? Wird ein ‚echter‘ Pensionär durch ein kurzärmeliges Hemd und eine beige Hose verbürgt? Die Selbst-Auftritte werden unausweichlich zu Inszenierungen von Rollen-Stereotypen bürgerlicher Identitäten und somit zum Zitat. Oder sind die Markierungen der Selbst-Auftritte am Ende schlichtweg Kostüme und damit Maskierungen der gesellschaftlichen Rollen, die sich auch jenseits der Bühne als vermeintliche Selbstperformance inszenieren?

Die Übersetzung des eigenen Lebens und der eigenen Person ins Theater geht immer mit einem Zuschnitt der Realität für die Bühne einher.³² Dies wird in der *Wallenstein*-Inszenierung an der oft als zu gewollt inszenierten schablonenartigen Übertragung der biographischen Ereignisse auf das Schicksal der dramatischen Figuren deutlich; z.B. wenn von der Astrologin *Esther Potter* herausgestellt wird, dass kurz vor dem Verrat nicht nur die Sterne für *Sven-Joachim Otto* sondern auch für Wallenstein schlecht gestanden haben. Die Selbstinszenierung funktioniert hier durch und im literarischen Zitat, womit auf die „Ununterscheidbarkeit von Autobiografie und Erfindung“³³ verwiesen ist. Gleichzeitig wird durch das Einbinden der dramatischen Vorlage ausgestellt, wie Alltag und Arbeit von Fiktionalisierung und Theatralität durchzogen sind. Durch die Bühnendarstellung im Allgemeinen und die Verbindung mit der dramatischen Vorlage im Konkreten treten die Expert:innen des Alltags in Produktionen von *Rimini Protokoll* in Distanz zu ihren Selbst-Darstellungen. Es scheint

³² Zur Verwobenheit von Wirklichkeit und Fiktion bei *Rimini Protokoll* vgl.: Dreyse, Miriam: „Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion“, in: dies./Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*, S. 76-97.

³³ Annuß, Evelyn: „Prosopopöia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater“, in: Röttger, Kati (Hg.): *Welt - Bild - Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen 2010, S. 115-130, hier S. 127.

im Auftreten demnach nicht um die Kenntlichmachung der Distanz von Rolle und Darsteller:in zu gehen, sondern um die Distanz zur eigenen Rolle in der eigenen Geschichte. An den Auftritten der ‚echten‘ Personen wird somit exponiert, dass sich das ‚Echte‘ auch jenseits der Theaterbühne durch Inszenierungsverfahren in Szene setzt. Selbst-Darstellung werde hierdurch nicht nur als „ästhetische Prozedur“³⁴, sondern auch als eine „Lebens- und Überlebenspraxis“³⁵ markiert, so *Jens Roselt* in Bezug auf die Arbeit von *Rimini Protokoll*. Mit *de Mans* Ausführungen wird aber auch immer wieder die fragile Konstruktion dieser „Überlebenspraxis“ deutlich. Das ‚Selbstsein‘ im Abgleich des individuellen Lebenslaufs der Darstellenden mit dem Schicksal der Figuren aus *Schillers Wallenstein* ist als „Geben und Nehmen von Gesichtern“, als „Maskierung und Demaskierung“ als „Figuration und Defiguration“³⁶ inszeniert. Mit *de Mans* Konzept ist eine theoretische Problemstellung offenbart, die sich grundsätzlich jeder (Selbst-)Darstellung einer (*dramatis*) *persona* einschreibt und markiert ist als das Gefangensein in einer „Doppelbewegung“, die *de Man* wie folgt beschreibt: „Einerseits besteht die Notwendigkeit, der Tropologie des Subjekts zu entgehen, andererseits ist diese Notwendigkeit unausweichlich selbst wieder einem Spiegelmodell der Erkenntnis einbeschrieben.“³⁷ Durch die „Doppelbewegung“ des autobiographischen Erzählens entsteht immer erst und immer wieder jenes ‚Selbst‘, dem sich im selben Akt angenähert werden soll.

Fragen ließe sich vor diesem Kontext nach dem Verhältnis von inszeniertem Alltags-Selbst und Theater-Selbst. Diese Frage rückt explizit bei den zum Auftritt kommenden Selbst-Konzepten im Theater von *René Pollesch* in den Fokus. Thematisiert wird oft der traditionelle Schauspielberuf und somit die Arbeit der Auftretenden in anderen Projekten jenseits der *Pollesch*-Stücke. Als selbst öffentliche Figur unterstreicht *Pollesch* in Interviews: „Das Gute ist das Spiel und die Rolle und nicht, dass man man selbst ist.“³⁸ Dieses Spiel zeichnet sich durch das Anzitieren von philosophischen, politischen und soziologischen Theorien aus, die fragmentarisch mit Fragen und

³⁴ Roselt, Jens: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Dreyse/Malzacher: *Rimini Protokoll. Experten des Alltags*. 2017, S. 46-63, hier S. 58.

³⁵ Ebd.

³⁶ *de Man*: Autobiographie, S. 140.

³⁷ Ebd., S. 136.

³⁸ Pollesch, René: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters“, Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz. In: *Lettre International* Nr. 108 (2015). Abgedruckt in Auszügen im Programmheft zu *Probleme Probleme Probleme*, Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, SchauSpielHaus Hamburg, hier S. 21.

Problemen der Alltagsrealität der Schauspieler:innen verknüpft werden.³⁹ Dabei ist nach wie vor das Spielen einer Textvorlage die Grundlage für die Auftritte. Die Ko-Autor:innenschaft verschiebt sich hier in Richtung der professionellen Schauspieler:innen. Texte und Themen für den Theaterabend werden im gemeinsamen Austauschprozess generiert. Über seine Arbeit als Theatermacher sagt *Pollesch*: „Ich kann den universellen Auftrag von Theater nicht annehmen und einen Shakespeare [...] machen. Das hat nichts mit mir zu tun. Ich wüsste nicht, wo ich da ansetzen soll. Es muss mit mir zu tun haben, ohne autobiographisch zu sein.“⁴⁰ So werden anders als bei *Rimini Protokoll* keine direkten Erlebnisse aus der Alltagswelt der Schauspieler:innen auf der Bühne thematisiert, sondern es geht vielmehr um biographische Anhaltspunkte, die bei der Textauswahl und -bearbeitung theoretisch eingeordnet werden. Im Vordergrund bei der Entwicklung der Texte für die Bühne steht für *Pollesch* somit die Frage nach der eigenen Verwicklung in das, was gezeigt wird. Anders als bei *Rimini Protokolls Wallenstein* wird dazu aber gerade nicht eine dramatische Vorlage befragt. Eine „Anwendung von Theorie“, meist poststrukturalistischer Provenienz, die als Grundlage der auf der Bühne gesprochenen Diskursschleifen dient, als Brille auf das ‚eigene Leben‘ sowie auf dasjenige der Schauspieler:innen steht bei *Pollesch* im Fokus.⁴¹ So setzt sich der auf der Bühne gesprochene Text aus der Übertragung der Theorie in die Stimme der Schauspieler:innen, die ihre eigene Perspektive auf dort aufgeworfene Frage- und Problemstellungen zur Sprache bringen, zusammen. Das Publikum sieht am Ende zwar Figuren, die ‚Ich‘ sagen, doch die im Probenprozess eingebrachten eigenen Perspektiven werden nun auf der Bühne als Text evtl. von jemand anderem gesprochen oder gehen auf *Pollesch* selbst zurück. Oft geht es um Identitätsfragen, die Auffassung von (künstlerischer) Arbeit im Neoliberalismus oder das Verhältnis von Individuum und Kollektiv. Die Schauspieler:innen werden, laut *Pollesch*, nicht zu Performer:innen der eigenen Biographie, sondern vielmehr zu selbst denkenden Akteur:innen, die durch ein Verhandeln und Kommentieren von Diskursen aus der Perspektive der jeweils ersten Person Singular figuriert sind. Nichtsdestotrotz leben

³⁹ *Mieke Matzke* spricht in diesem Zusammenhang auch von einem Überführen der theoretischen Texte in die „erste Person Singular.“ vgl. dies: „Theorien auf die Bühne schmeißen. René Polleschs Lehrstück-Theater“, in: dies./Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Das Buch von den angewandten Theaterwissenschaften*. Berlin 2012, S. 119-133.

⁴⁰ Pollesch: *Der Pollesch-Code*, S. 20.

⁴¹ Vgl. ebd.

die Spieler:innen dabei eine Spiel- bzw. Bühnenidentität aus. So ist beispielsweise die Schauspielerin *Sophie Rois* auf der Bühne nicht gleichzusetzen mit der privaten *Sophie Rois*. Vielmehr tritt sie als eine unverkennbare Spielerin auf, die sie oft auch in anderen Projekten einbringt.⁴² Die Zitate, Kommentare und Stimmen, die dieses Spiel im Lichte der Theorieeinbindung rahmen, werden dabei als widersprüchlich inszeniert. Eine klare Anbindung der Aussagen an die individuelle Position und Person der Darsteller:innen oder an eine Autor- und Regieinstanz wird unterlaufen.⁴³ So geht es zwar durchaus um Fragen und Probleme von Selbstbildern, inszeniert wird jedoch eher eine ständige Selbstverfehlung. *Diedrich Diederichsen* betont in Bezug auf *Polleschs* Produktionen, dass die Bühnentexte stets „im Bezug auf das Zwielflicht der psychischen Nöte um die Ununterscheidbarkeit von Selbstverwirklichung und Selbstverwertung zum Einsatz“⁴⁴ kommen.

In *Polleschs* Produktion *Probleme Probleme Probleme* am *Hamburger Schauspielhaus*, die 2019 uraufgeführt wurde, treibt die Schauspielerinnen allerdings die Frage um, ob es sie eigentlich auch gibt, wenn sie nicht von einem Publikum beobachtet werden: „M: [...] Was ist denn jetzt mit der Frage, ob eine Schauspielerin auch da ist, wenn man sie nicht ansieht? [...] Weißt du, wenn du allein in einem Raum bist, bezweifle ich, ob es dich überhaupt gibt. Dich gibt es ja nur, wenn du angekuckt wirst.“⁴⁵

Sie fragen sich, ob sie auch dann noch das sind, was sie zu sein behaupten, wenn sie nicht von einem Publikum gesehen werden. Das Bühnenbild, das eine Holzwand mit vielen Glühbirnen darstellt und in das zwei Portale mit gleich zwei Bühnen eingelassen sind, lässt die Darsteller:innen fast durchdrehen. Niemand weiß mehr, was gespielt und wann und wo eigentlich aufgetreten wird. Es wird sich, neben dem Doppelspalt-Experiment aus der Quantenphysik, ganz (spiel-)praktisch an der Doppelvorstellung

⁴² In einem Interview betont *Sophie Rois* beispielsweise: „[...] zuhause allein mit meinem Honigbrot bin ich eine andere, als wenn mich 1000 Leute anschauen, dann passiert was anderes mit mir.“ Abrufbar unter: https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/problems-problems-problems.1176710 (Zugriff am 26. August 2021).

⁴³ So beispielsweise auch in der Produktion *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Regie: René Pollesch. Premiere: 18. Januar 2012, Volksbühne Berlin.

⁴⁴ Diederichsen, Diedrich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101-110, hier S. 106. Vgl. zu dieser Thematik auch die Buchpublikationen von *Pollesch*: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Hamburg 2009; und Diederichsens Laudatio in: ders.: *Kill your darlings. Stücke*. Hamburg 2014, S. 7-14.

⁴⁵ Zitiert anhand meines Gedächtnisprotokolls der im Schauspielhaus Hamburg gesehenen Aufführungen am 09. April 2019, 20. April 2019 und 22. Juni 2019 von *Probleme Probleme Probleme*. Regie: René Pollesch. Premiere: 06. April 2019 im Schauspielhaus Hamburg.

als dem Alltagsproblem der Schauspielkunst abgearbeitet. Als wer soll aufgetreten werden und wird überhaupt ein Stück gespielt? Wer oder was ist dabei die Schauspieler:in? Die Frage nach der richtigen Art, zeitgenössisch Regie zu führen (*Sophie Rois*, die seit langem mit *Pollesch* zusammenarbeitet, schreit heraus: „Wir machen ganz bestimmt kein Kamerastück!“) wird mit der Frage nach der Bedeutsamkeit von Theaterspielen schlechthin und dem Verkörpern großer Rollen wie *Lady Macbeth*, *Maria Stuart*, dem *Käthchen von Heilbronn* und Anderen verbunden: „S: *Oh nein. Keine Experimente mehr. Oh mein Gott! Ich kann nicht glauben, dass ich hier bin. Seht euch das an! Seht euch das an! Was für ein Theater, was für eine Kathedrale! Seht nur! Oh, dieses Theater. Diese Kirche. So angefüllt mit Erinnerungen! All die Geister! Frau Alving. Onkel Wanja. Da ist Cordelia. Hier ist Orphelia! Lulu. Klytaimnestra. Jeder Auftritt eine Geburt. Jeder Vorhang ein Tod.*“⁴⁶

Vor einem auf eine Großleinwand projizierten Urwald fantasieren sich die Darsteller:innen in verschiedene Theaterstücke und -rollen hinein, doch das Spielen will nicht recht gelingen. Es wird eine große „Bühnenmüdigkeit“ beklagt, die sich in der Sehnsucht nach alten Theatertraditionen ausdrückt: „M: *Bühnenmüdigkeit ist ein großes Thema, also, hatte ich selbst noch nicht, aber... S: Du stehst ja auch nicht auf der Bühne ... Du hast wahrscheinlich Klugscheißermüdigkeit da oben. Das hier ist die Welt! Hier draußen! Sieh sie dir doch an, die mit Leinwänden vollgestellten Theater, sie haben die großen Stimmen hinweggefegt. Sie haben den großen Schauspielern ein Mikroport an die Backe geklebt und zur Wirkungslosigkeit verdammt.*“⁴⁷

Die aufwendigen Kostüme, in die nach und nach geschlüpft wird, wirken wie schlecht eingesetzte und im wahrsten Sinne des Wortes verstaubte, nicht passende Requisiten, die durch die angerufenen dramatischen Stoffe gerahmten Auftrittsversuche bleiben unsicher und brechen gleich wieder ab. Die selbstdenkenden Schauspieler:innen spielen hier keine Rollen, sondern beschäftigen sich vor allem mit ihrem Selbstbild und -auftritt *als Schauspieler:in*. Sie sprechen dabei in ihrem bürgerlichen Namen, doch die Suche nach sich selbst scheint die Suche nach der richtigen Rolle auf der Bühne zu sein, die vor allem mit Freude und viel Pomp *spielbar* sein soll. Die Selbst-Darstellung auf der Bühne ist hier somit weder die Alltags-Identität, noch werden die Auftritte mit der Bezeichnung ‚Schauspiel‘ passend

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd.

beschrieben. Vielmehr geht es um die prekäre Selbstpositionierung der Schauspieler:innen in der einerseits geschichtsträchtigen, tradierten und andererseits sich immer wieder neu erfindenden Theatermaschinerie.

Wenn *de Man* in seinem Text *Autobiographie als Maskenspiel* rhetorisch fragt: „Wird nicht alles, was der Autor einer Autobiographie *tut*, letztlich von den technischen Anforderungen der ‚Selbsterlebensbeschreibung‘ beherrscht und daher in jeder Hinsicht von den Möglichkeiten seines Mediums bestimmt?“⁴⁸, so müsste auch für die Selbsterzählungen auf der Bühne in *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* und in *Polleschs Probleme Probleme Probleme* die Frage bejaht werden. Hierdurch bleibt gleichzeitig die Frage, ob die Selbst-Darstellungen ‚echt‘, ‚authentisch‘ oder gar zu inszeniert wirken für beide Inszenierungen am Ende irrelevant. Das erzählte ‚Selbst‘ bzw. die eigene Stimme muss sich hier immer wieder zwischen theatraler Repräsentation und textlicher Referenz der Inszenierung behaupten. So unterschiedlich das Auftreten ‚in eigener Sache‘ für die beiden besprochenen Inszenierungen auch ausfällt; in beiden Fällen arbeitet sich die Selbstverortung an einer bereits vorhandenen Rhetorik ab, die in Form dramatischer Stoffe und Figuren immer wieder über die Bühne geistert, angerufen oder bewusst mit der eigenen Lebens- oder Schauspielgeschichte abgeglichen wird. Für beide Inszenierungen gilt diesbezüglich: Die Fiktionen des ‚Selbst‘ werden als Vermittlung und/oder als ein Stören zwischen Bühnenrolle, sozialer Rolle und individuellem Körper inszeniert. Der Auftritt als Selbstverortungsgesuch wird dabei zu einem Akt des Wiederholens von Worten, durch die sich die Auftretenden im Sprechen wiedererkennen und gleichzeitig immer wieder als fremd erfahren. Und so bleibt das ‚Selbst‘ vor allem gerahmt und aufführbar durch theatrale Darstellungsformen: „Gestalt, Rolle, Maske, Weise, Gebärde, Ausstellung, Präsentation“.⁴⁹

⁴⁸ de Man: *Autobiographie*, S. 132 f. Hervorhebung im Original.

⁴⁹ Nancy: *Theater-Körper*, S. 32.

Referenzen

- Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München 2005.
- Annuß, Evelyn: „Prosopopoiia und postkoloniale Bildpolitik im deutschsprachigen Theater“, in: Röttger, Kati (Hg.): *Welt - Bild - Theater. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen 2010, S. 115-130.
- Babka, Anna: *Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie*. Wien 2002.
- Behrend, Eva: „Spezialisten des eigenen Lebens. Gespräche mit Riminalis Experten“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 64-73.
- Chase, Cynthia: „Einem Namen ein Gesicht geben.“ Aus dem Engl. von Sebastian Rödl, in: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Die paradoxe Metapher*. Frankfurt a.M. 1998, S. 414-436.
- de Man, Paul: „Autobiographie als Maskenspiel“, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Hrsg. von Christoph Menke. 4. Aufl., Frankfurt a.M. 2015, S. 135-146.
- de Man, Paul: „Autobiography as De-facemant“ in: *Modern Language Notes*, Bd. 94, Heft 5 (Dezember 1979), S. 919-930.
- Delhey, Yvonne/Parr, Rolf/Wilhelms, Kerstin: *Autofiktion als Utopie // Autofiction as Utopia*. Paderborn 2019.
- Derrida, Jacques u.a. in: ders.: „Otobiographien. Die Lehre Nietzsches und die Politik des Eigennamens“, u.a. in: ders./Friedrich Kittler: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*. Berlin 2000.
- Diederichsen, Diedrich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan (Hg.): *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 101-110.
- Dreysse, Miriam: „Die Aufführung beginnt jetzt. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll*.

Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 76-97.

- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. Bielefeld 2009.
- Hamm, Claudia/Finck, Sonja: „Selbstfiktion, Fremdfiktion und die Löcher im Text“, in: *Sprache im technischen Zeitalter 230 (2019), Abschied von der Fiktion?*, S. 159-171.
- Hayner, Jakob: *Warum Theater. Krise und Erneuerung*. Berlin 2020.
- *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. Regie: René Pollesch. Premiere: 18. Januar 2012, Volksbühne Berlin.
- Kotte, Andreas: *Theatergeschichte*. Stuttgart 2013.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 6. Aufl., Frankfurt a.M. 2015.
- Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt a.M. 1980.
- Matzke, Mieke: „Theorien auf die Bühne schmeißen. René Polleschs Lehrstück-Theater“, in: dies./Weiler, Christel/Wortelkamp, Isa (Hg.): *Das Buch von den angewandten Theaterwissenschaften*. Berlin 2012, S. 119-133.
- Menke, Bettine: „ON/OFF“, in: Vogel, Juliane/Wild, Christopher (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin 2014, S. 180-188.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000.
- Menke, Bettine: „Rhetorik und Referentialität bei de Man und Benjamin“, in Weigel, Sigrid (Hg.): *Flaschenpost und Postkarte. Korrespondenzen zwischen kritischer Theorie und Poststrukturalismus*. Köln 1995, S. 49-70.
- Nancy, Jean-Luc: „Theater-Körper“, in: ders.: *Körper*. Wien 2019, S. 19-39.
- Nikitin, Boris: „Der unzuverlässige Zeuge. Zwölf Behauptungen über das Dokumentarische“, in: ders./ Schlewitt, Carena/ Brenk, Tobias (Hrsg.): *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*. Recherchen 110. Berlin 2014, S. 12-21.
- Pollesch, René: „Der Pollesch-Code. Jenseits der Repräsentation oder jenseits des Repräsentationstheaters“, Interview mit René Pollesch von Frank M. Raddatz. In: *Lettre International* Nr. 108 (2015). Abgedruckt in Auszügen im

Programmheft zu *Probleme Probleme Probleme*, Regie: René Pollesch, Premiere: 06. April 2019, SchauSpielHaus Hamburg.

- Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital*. Hamburg 2009.
- *Probleme Probleme Probleme*. Regie: René Pollesch. Premiere: 06. April 2019 im SchauSpielHaus Hamburg.
- Roselt, Jens: „In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens“, in: Dreysse, Miriam/Malzacher, Florian (Hg.): *Rimini Protokoll. Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. 3. Aufl., Berlin 2017, S. 46-63.
- Roselt, Jens: *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater*. 3. Aufl., Berlin 2017.
- https://www.schauspielhaus.de/en_EN/stuecke/problems-problems-problems.1176710 (Zugriff am 26. August 2021).
- Siegmund, Gerald: *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*. Hamburg 2020.
- Tecklenburg, Nina: *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*. Bielefeld 2014.
- *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung*. Von: Rimini Protokoll, Premiere: 05. Juni 2005, 3. Internationale Schillertage Mannheim, Probenzentrum Neckerau. <https://vimeo.com/41480630> (Zugriff am 26. August 2021).

Groll, Mirjam: „Auftritte des ‚Selbst‘ – (Schau-)Spiel und Autofiktion im Theater von *Rimini Protokoll* und *René Pollesch*“, 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. 99-115, DOI 10.21248/thewis.10.2022.125 CC BY 4.0.