

an der Berliner Volksbühne bemerkt Hegemann: »Wir versuchen [...] den improvisierenden Schauspieler zu kultivieren, der seine Texte selber erfindet.«¹⁹³ Mit seinem gänzlich improvisierten Solo-Auftritt gegen Ende von *Atta Atta* entspricht Herbert Fritsch ebendiesem Profil des »autonomen Darsteller seiner selbst«¹⁹⁴.

Über die der Schlingensief'schen Theaterstücke zugrunde liegenden Textproduktion lässt sich zusammenfassend festhalten, dass sie einer pluralen *und* singulären Autorschaft verpflichtet ist. Während der Probenarbeit wird im Kollektiv eine Fülle an Texten generiert, die Schlingensief sodann auswertet, auswählt und – im Rahmen einer singulären Autorschaft – zu einem Regiebuch montiert. Die so entstandene Textvorlage wird in den Aufführungen wiederum aufgebrochen, indem Schlingensief als »Live- und Echtzeit-Regisseur«¹⁹⁵ seine Akteure zum improvisierten Sprechen anhält und so eine für die Postdramatik typische textuelle Dynamik und Prozessualität erzeugt. Den theatralen Text einer jeden Aufführung zeichnet Einmaligkeitscharakter aus.

2.5 Die »Spezialisten«

Eine besondere Rolle kommt den körperlich Behinderten, kognitiv Beeinträchtigten und psychisch Kranken zu, die Schlingensief in seine Arbeit involviert.¹⁹⁶ Von Schlingensief und seinem Team intern als »Spezialisten«¹⁹⁷ bezeichnet, gehören sie seinem Laienensemble an, der »Theaterfamilie«¹⁹⁸, die in Schlingensiefs Theaterproduktionen, neben professionellen Schauspielern, regelmäßig mitwirkt. Gerade weil sie nicht spielen, sondern *sind*, sie keine Selbstanalyse betreiben, sondern unverstellt agieren – so Schlingensiefs Prämisse –, sind die »Spezialisten« für ihn unverzichtbare Akteure, die seine Projekte bereichern.¹⁹⁹ Mit dem Einsatz behinderter Darsteller

193 HEGEMANN 2004, S. 175.

194 »Der Schauspieler sollte sich vom Papagei zum autonomen Darsteller seiner selbst entwickeln. Er sollte kein Performancekünstler, sondern immer eine Kunstfigur sein, der im Gegensatz zum »normalen« Menschen alles erlaubt ist. Dadurch war der professionelle Schauspieler für seine Handlungen auf der Bühne selbst verantwortlich und konnte sich nicht hinter seinem Text verstecken. [...] Mit Bernhard Schütz hatten wir einen Schauspieler gefunden, der seine Rolle, während er spielte, selbst schreiben konnte. Das Ausdenken und das Sprechen der Rolle passierten zeitgleich«; Hegemann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 271.

195 DIEDERICHSEN 2020, S. 312.

196 Bereits in seinem Film *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* (1991/92) ließ Schlingensief den geistig behinderten Achim von Paczensky auftreten. Fortan wirkten dieser und andere behinderte Darsteller sowohl in Filmen als auch in Theaterarbeiten Schlingensiefs mit. Große Aufmerksamkeit erregte Schlingensief mit der 2003 im Fernsehkanal Viva ausgestrahlten Serie *Freakstars 3000*, die das Format der Castingshow parodiert: In einem Gesangswettbewerb konkurrierten Behinderte um einen Platz in der *Freakstars 3000*-Band.

197 WASCHK 2019, S. 27.

198 HEGEMANN et al. 2011.

199 Vgl. SCHLINGENSIEF 2012, S. 115–117 u. 246f.

verfolgt der Autor-Regisseur auch ein sozialpolitisches Ziel: »Christoph findet es wichtig, dass Minderheiten mit dabei sind, die nicht so funktionieren, wie der normale Durchschnittsmensch, und trotzdem müssen wir sie als Mitmachende akzeptieren.«²⁰⁰ Auf diese Weise wird das Theaterpublikum rezeptionsästhetisch in seinen gesellschaftlichen Wahrnehmungskonventionen irritiert und dazu herausgefordert, über soziale Ausgrenzungsmechanismen sowie über eigene Vorurteile nachzudenken.²⁰¹ Darüber hinaus entspricht das Potenzial des Unwägbaren, das den Auftritten der Laiendarsteller innewohnt, Schlingensiefs Programm eines auf Spontaneität und Improvisation angelegten Theaters: »Das Beeindruckende an der Zusammenarbeit zwischen Christoph und den Behinderten war, dass er sie nicht korrigierte, sondern die Fehler aufgriff.«²⁰² Unmittelbar in das fiktionale Spiel integriert, werden die vermeintlichen Fehler als Realitätspartikel produktiv gemacht.

In *Atta Atta* treten die ›Spezialisten‹ Michael Binder, Horst Gelonnek, Kerstin Grassmann, Achim von Paczensky und Helga Stöwhase auf. Texte, die sie vortragen, und Handlungsanweisungen, die sie ausführen, werden ihnen teilweise über Funkhörer souffliert. In anderen Szenen lässt Schlingensief sie improvisieren.

Besonders im Falle des psychisch kranken Gelonneks zeigt sich, dass Schlingensief den Laiendarsteller gleichsam als lebendes Readymade einsetzt. Zu vorgegebenen Stichworten improvisiert Gelonnek in *Atta Atta* kurze Agitationsreden, die durch einen schnellen, bisweilen unverständlichen Sprachfluss gekennzeichnet sind. Schlingensief weiß um die Eigendynamik, die Gelonneks Sprache entwickelt, und führt sie bewusst als Unterwanderung der repräsentationalen Funktion des verbalen Zeichensystems vor. Zugleich werden ihre Ereignishaftigkeit und Materialität ebenso wie ihre spezifisch poetische Qualität betont: Gelonneks Kurzmonologe werden als »Automatisierung der Sprache«²⁰³, mithin als Sprachkunst ausgestellt.²⁰⁴ Auf der Bühne stellt Gelonnek keine konstante Rollenidentität dar, sondern diverse Rollen-segmente, die von dem ihm eigenen Auftreten und Sprechen überlagert werden – so monologisiert er in einer Szene als Künstler der ›Kurzfilmgruppe Oberhausen‹, in einer anderen hält er eine Ansprache als Osama bin Laden. In beiden Fällen wird

200 Hegemann, in: GROYS/HEGEMANN 2004, S. 11.

201 Vgl. KOCH 2014, S. 121.

202 SCHLAICH 2019, S. 47. Eindrücklich beschreibt auch Arno Waschke, wie die behinderten Darsteller mit ihrer Unberechenbarkeit das Bühnengeschehen aufmischten; vgl. WASCHKE 2019, S. 27f.

203 H.-T. LEHMANN 2015, S. 266.

204 Dass Gelonnek in den Proben als »Peter Handke« angesprochen wird, ließe sich als Indiz dafür werten, dass er von Schlingensief in der Tat als poetischer Textproduzent wahrgenommen wird und in den Aufführungen dementsprechend zum Einsatz kommt; vgl. »Proben-Clips« 2003, Min. 24:00–24:17. Gleichzeitig ist mit der Benennung Gelonneks als Handke eine Referenz auf den in *Atta Atta* vielfach aufgerufenen Joseph Beuys hergestellt, über dessen Aktion *Titus/Iphigenie* Handke einst einen Text in der *Zeit* publizierte. Zu Beuys' *Titus/Iphigenie* (1969) siehe unten, S. 162f.

deutlich, dass Gelonnek weniger als Figur, denn als postdramatischer »Textträger«²⁰⁵ fungiert. Als solcher ist er ein vornehmlich auf dem äußeren Kommunikationssystem wirkendes poetisches Zeichen, das »poetischen und nicht referentiellen Prinzipien gehorch[t] und statt »Bedeutung« eher Rhythmus, Fremdheit oder Unbestimmtheitsstellen produzier[t]«²⁰⁶.

Ebenfalls als Textträgerin tritt in *Atta Atta* die an Schizophrenie erkrankte Kerstin Grassmann auf, die Schlingensiefel in der 18. Szene mit der Rezitation einer Monologpartie betraut. Grassmann spricht den folgenden Text auswendig auf:

Ich möchte überhaupt nichts erreichen, wenn ich beispielsweise einen Vorhang zwischen zwei Berge hänge. Ich will lediglich sehen, wie ein Vorhang zwischen zwei Bergen aussieht. Ich habe die Vorstellung, dass es ein wunderbarer Anblick sein müsste. Aber ich würde es nicht wissen, wenn ich es nicht tun würde. Die Arbeit steht selbst, sie hat eine eigene Freiheit. Niemand kann sie besitzen, keiner kann Eintrittskarten dafür verkaufen oder das Projekt erwerben, um es für kommerzielle Zwecke zu nutzen. Niemand kann es behalten. Da komme ich auf die grundlegende Essenz meiner Projekte. Sie können nicht bleiben oder besessen werden, denn Besitz ist gleich Dauer und Dauer ist der Feind der Freiheit. Das ist ein ästhetischer Aspekt. Auch die Tatsache, dass ich selbst die Projekte finanziere, ist einer ästhetischen Überzeugung entsprungen. Ich will die absolute Freiheit über meine Ideen und deren Verwirklichung behalten.²⁰⁷

Grassmann deklamiert den Text eines Künstlersubjekts, das über die Freiheit seiner Kunst und über künstlerische Unabhängigkeit doziert. Hierbei handelt es sich um eine wörtlich zitierte Aussage des Künstlers Christo, der im Zuge seines imposanten Land-Art-Projekts *Valley Curtain* im Jahr 1972 einen 417 Meter breiten und bis zu 111 Meter hohen Vorhang durch ein Tal der Rocky Mountains spannen ließ.²⁰⁸ Kerstin Grassmann trägt das Christo-Statement in einem für sie charakteristischen monotonen Sprachduktus vor, der eine Sprachfläche – mit Grassmann als Sprachmaschine – entstehen lässt, in der sich der Text und seine Bedeutung gleichsam auflösen. Das Verstehen des Textes wird so für das Publikum erschwert bzw. ganz unmöglich. Folglich entspricht Grassmanns Modus des Vortragens der Erklärung Christos, seine Kunst stehe in absoluter Freiheit für sich selbst.

Irm Hermann erinnert sich: »Es gab eine gewisse Kerstin, der Christoph sehr lange Texte zum Auswendiglernen gegeben hat. Man hat Kerstin zwar nicht verstanden, weil sie nicht formulieren konnte, aber sie hat diese Riesentexte ohne Scheu und Angst vorgetragen.«²⁰⁹ Grassmanns Sprechtext dient nicht der Bühnenfiktion, sondern der Erzeugung von Anti-Prosodie, die Figuration und Narration unterläuft. Nicht nur dem devianten Körper, auch dem devianten Sprechen gilt die Aufmerk-

205 Diesen Terminus hat Gerda Poschmann eingeführt, um auf das Aufbrechen und Auflösen von Figuration im »nicht mehr dramatischen Theater« zu reagieren; vgl. POSCHMANN 1997, S. 305–310.

206 Ebd., S. 307.

207 Regiebuch *Atta Atta*, S. 17f.

208 Vgl. Typoskript »Vorträge Kerstin (Christo)«; Volksbühne-Berlin 4650.

209 Hermann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 270.

samkeit des postdramatischen Theaters: Mit dem Zulassen und kalkulierten Einsetzen von unprofessionellen, vermeintlich unpassenden oder gestörten Sprechweisen werden »sprachliche[] Wahrnehmungs-Schocks« erzeugt, die – so Hans-Thies Lehmann – einer »Poetik der Störung« entsprechen.²¹⁰ Dass Grassmanns Auftritt auf eine Störung des konventionellen Rezeptionsprozesses ausgelegt ist, betont der gleichzeitig geschaltete Metakommentar der Bühnenfigur Christoph: »Man versteht ja nix!«, ruft er in den Monolog der Darstellerin hinein. »Ich verstehe nix, ich verstehe nix!«²¹¹ Damit artikuliert Schlingensiefel, der sich in die Position des Publikums begibt, dessen Irritation und macht zugleich deutlich, dass der Fokus der Szene auf der äußeren Kommunikationsebene liegt. Im Modus postdramatischer Zuschauer-Verwirrung wird das Publikum in seinen Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen verunsichert und dazu veranlasst, »sich selbst beim Beobachten zu beobachten«²¹².

Kristin Westphal weist darauf hin, dass Kinder, ebenso wie Tiere, auf der Bühne des Kulturtheaters lange Zeit unerwünscht waren, »nehmen sie dem Spiel doch durch ihr ›bewusstloses Da-sein‹ – so die Annahme – den fiktiven Charakter: Unschuld und Anmut, wie sie Kindern eigen sind, seien für professionelle Schauspieler unerreichbar.«²¹³ Eine analoge Feststellung macht Schlingensiefel, wenn er über seine Arbeit mit den geistig behinderten Darstellern nachdenkt. Auch ihre Präsenz breche die Bühnenfiktion auf und stehe damit in Kontrast zu der immer nur fingierten Authentizität der Profi-Schauspieler:

Wenn andere, »richtige« Schauspieler auf meine behinderten Freunde trafen, bekamen sie oft den Mund nicht mehr zu. Es gab sogar Schauspieler, die plötzlich auch so spielen wollten (vergeblich natürlich), weil sie merkten, dass mit den Behinderten eine Klarheit auf die Bühne kam, die sie bei ihrer eigenen Leidensschwitzerei vermissen. Hier meint es jemand so, wie er es sagt – das ist die Größe, die diese Menschen haben.²¹⁴

Wie *Atta Atta* exemplarisch zeigt, setzt Schlingensiefel behinderte Akteure gezielt in seinen Inszenierungen ein, um die Repräsentationsfunktion des Theaters zu unterwandern. Für ihn stellen die »Spezialisten« Authentizitätsmarker dar: »Hier meint es jemand so, wie er es sagt«. Damit bedient er ein stereotypes Vorstellungsbild, das die Behinderten auf der Bühne als Gewähr für unverstelltes, authentisches Sein begreift.²¹⁵ Zugunsten dieses Narrativs wird die Tatsache, dass sich die kognitiv beein-

210 H.-T. LEHMANN 2015, S. 264.

211 Transkript *Atta Atta*. Eine weitere Lesart ergibt sich, bezieht man Schlingensiefels Ausspruch nicht auf den Modus der Grassmann'schen Rezitation, sondern auf den Inhalt ihres Monologs. Dann verweist das Nicht-Verstehen auf das dem Künstler und seinem Freiheitsdiskurs entgegengebrachte Unverständnis vonseiten des befremdeten Publikums.

212 POSCHMANN 1997, S. 260.

213 WESTPHAL 2018, S. 53. Mit dem Begriff des Kulturtheaters bezeichnet Westphal ein Theater, das sich von populären theatralen Vorstellungen wie die des Zirkus unterscheidet.

214 SCHLINGENSIEFEL 2012, S. 117.

215 »Too often, the theater employs people with disabilities as mere authenticators of reality.

trächtigten Akteure sehr wohl ihrer Bühnenpräsenz bewusst sind und vor Publikum performen – wie deutlich am Beispiel des Mundharmonika spielenden Gelonneks zu erkennen –, außer Acht gelassen.

Die Andersartigkeit der ›Spezialisten‹ wird von Schlingensief nicht als defizitär verstanden, sondern als eine Form von Autonomie, die seiner postdramatischen Ästhetik der Präsenz und Kontingenz entgegenkommt.²¹⁶ Insofern verfolgt Schlingensief das Ziel, »das, was die Betroffenen [die Menschen mit kognitiver Behinderung] in ihrer Mimik, Gestik, ihren Daseinsformen und Verhaltensweisen als Originalität oder Kreativität zum Ausdruck bringen und was sie dementsprechend gut können, aufzugreifen, herauszuheben und weiterzuentwickeln«.²¹⁷ Kritische Stimmen hingegen werfen dem Autor-Regisseur ein Ausnutzen seiner behinderten Laiendarsteller vor. Die Theaterschauspielerinnen Dorothee Hartinger etwa, die mit Schlingensief in *Bambiland* am Wiener Burgtheater zusammenarbeitete, gibt zu bedenken:

Für mich war Schlingensiefs Arbeit mit den Behinderten keine Menschenfreundlichkeit, sondern ein Benutzen von Menschen, die aufgrund ihrer Krankheit nicht in der Lage waren, ein Bewusstsein dafür zu entwickeln, in welchem Zusammenhang sie standen. Ich verstehe meinen Beruf als Schauspielerin so: Ich weiß, was ich mache und habe ein Bewusstsein dafür, in welchem Zusammenhang ich stehe. Ich komme ins Zweifeln, ob man Menschen, die aufgrund ihrer Krankheit kein Bewusstsein über ihre Wirkung auf einer Bühne haben, in Zusammenhängen präsentieren darf, deren Tragweite sie nicht überschauen.²¹⁸

Schlingensiefs Zusammenarbeit mit geistig Behinderten und psychisch Kranken ist grenzwertig. Da mit Hartinger in Zweifel zu ziehen ist, dass sie sich – unabhängig von ihrem Wissen, auf der Theaterbühne zu stehen – vollständig darüber im Klaren sind, dass und wie sie von Schlingensief strategisch eingesetzt werden, ist der ihm gemachte Vorwurf, er habe seine Darsteller missbräuchlich ausgenutzt und dem Publikum ausgeliefert, durchaus angebracht. Gleichwohl Schlingensief darum bemüht ist, die ›Spezialisten‹ der Öffentlichkeit als vollwertige Mitglieder der ›Theaterfamilie‹, zumal als seine persönlichen Freunde, vorzustellen, bleibt das Beziehungs- und Arbeitsverhältnis notwendig asymmetrisch und problematisch. Die Ambivalenz dieser Kooperation spiegelt sich nicht zuletzt in der Bezeichnung der Behinderten als

Normatively abled artists and spectators tend to see people with disabilities as guarantees of truth and reality because they are presumed to be unable or unwilling to act. The assumption of inferiority is often dressed up in positive idealization praising a presumed animal-like innocence and incapacity to lie«; TODORUT 2022, S. 58.

216 »Ich arbeite wahnsinnig gerne mit meinen behinderten Freunden zusammen. Weil sie eine Autonomie auf die Bühne bringen, die ich nicht beeinflussen kann«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 115.

217 THEUNISSEN 2004, S. 159.

218 Hartinger, in: HARTINGER et al. 2011, S. 411. Auch Minou Arjomand übt Kritik an Schlingensiefs Projekten, die sie als »radically unequal« bezeichnet: »Schlingensief's actions only worked because of – and at the expense of – the people who did not understand their irony«; ARJOMAND 2016, S. 98.

›Spezialisten‹ – der Terminus mag einerseits auf ihre besonderen Fähigkeiten verweisen, andererseits haftet ihm ein sarkastischer Beigeschmack an, der Gefahr läuft, die Laiendarsteller ins Lächerliche zu ziehen.²¹⁹

Im Kontext der Schlingensief'schen Theaterproduktionen sollen die ›Spezialisten‹ als Authentizitätsverstärker wirken. Während Schlingensief die professionellen Schauspieler seines Ensembles durch gezielte Störungen ihrer Routine aus der Reserve lockt und so zu improvisiertem Spiel anhält, entsprechen die Behinderten vermittels ihrer »spontane[n] Unberechenbarkeit«²²⁰ *per se* Schlingensiefs produktionsästhetischer Poetik der Kontingenz. Auf Rezeptionsästhetischer Seite generieren sie, in postdramatischer Manier, Irritationsmomente der Wahrnehmung und des Verstehens. In der Funktion von Textträgern rücken sie Sprechweisen und die Sprache selbst in den Vordergrund.

2.6 Der *Attaistische Film*

Vom Film kommend, integriert Schlingensief mit Vorliebe Film- und Videoprojektionen in seine Theaterproduktionen. Nach eigenen Angaben will er derjenige gewesen sein, der 1993 den Einsatz von »Film, Video und sogar Live-Übertragung« an der Berliner Volksbühne eingeführt hat.²²¹ Zehn Jahre später sind Videoeinspielungen im Theater längst keine Seltenheit mehr – im Gegenteil. In einer Probensequenz von *Atta Atta* erklärt Schlingensief als Bühnenfigur Christoph ironisch: »Video ist ja jetzt im Kommen. Video verändert die Räume. Man macht jetzt viel mit Video, das bietet[t] viele neue Möglichkeiten.«²²² Mit dem von ihm gedrehten *Ersten Attaistischen Film*, der – vorwiegend ohne Ton – in *Atta Atta* gleichzeitig zum Bühnengeschehen auf Leinwände projiziert wird, geht eine Veränderung des Raumes einher, die sich in erster Linie als eine Expansion beschreiben lässt: Die konkrete Realität des Bühnenorts wird um das aufgezeichnete Anderswo erweitert. Dasselbe gilt für die Präsenz der Schauspieler. Neben die leibhaftig anwesenden Bühnenakteure tritt die mediale Anwesenheit der Filmdarsteller.²²³ Zugleich treibt Schlingensief ein Spiel mit der Zeit. Durch die Simultaneität von Live-Präsenz und aufgezeichnetem Filmbild verschaltet er »heteronome Zeiträume«²²⁴ und spielt mit der zuschauerseitigen Ungewissheit, »ob ein Bild, ein Klang, ein Video aktuell erzeugt, direkt übertragen oder zeitverschoben wiedergegeben ist«²²⁵.

219 Wenn ich in dieser Arbeit also den Begriff der ›Spezialisten‹ aufgreife, geschieht dies mit der Absicht, ebendiese Ambivalenz und Problematik im Bewusstsein zu halten.

220 WASCHK 2019, S. 28.

221 Vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 22. Dezember 2009.

222 »Ablauf – Beginn des Stücks«, Stand: 16. Januar 2003; Volksbühne-Berlin 4650.

223 Entsprechend listet der Programmzettel von *Atta Atta* sowohl die Namen der Bühnendarsteller als auch die der am *Attaistischen Film* beteiligten Schauspieler auf; vgl. Programmzettel *Atta Atta*; Volksbühne-Berlin 216.

224 H.-T. LEHMANN 2015, S. 343.

225 Ebd., S. 344.