

V SCHLUSS

»Ist denn das Auge ein gröberes Sinnenwerkzeug als das Ohr? Ist es von geringerer Empfänglichkeit? Kann es Empfangenes weniger an Empfangenes reihen? Ich sollte nicht meinen!«¹ In der Vorrede seines 1821 in zweiter Auflage erschienenen Kunst- und Künstlerdramas *Van Dycks Landleben* stellt Friedrich Kind dem gesprochenen Wort auf der Theaterbühne die Bedeutung und Kraft visueller Eindrücke gleichberechtigt zur Seite. Kind äußert gar die Vermutung, dass in Zukunft dem Theater gänzlich neue mediale Möglichkeiten erschlossen werden: »Vielleicht sind nur die Instrumente noch nicht *erfunden*, aber doch *erfindlich*; vielleicht haben einstige Jahrhunderte auch für das Auge ihre *Mozarts* und – ihre *Rossini's*.«²

Christoph Schlingensiefs multimediales Kunst- und Künstlerdrama dürfte selbst die kühnsten Imaginationen Kinds übertroffen haben. Wie am Beispiel von *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* deutlich wurde, reichert der Autor-Regisseur das Bühnengeschehen simultan mit Musik, Ton- und Filmeinspielungen an und generiert auf diese Weise ein für das Publikum geradezu überwältigendes Theaterereignis. Das konzeptionelle Miteinander der medialen Elemente ergibt hier jedoch nicht, wie noch von Kind gewünscht, ein – in der harmonischen Verschwisterung der Künste – »erfreuliches Ganzes«³, sondern legt es auf ästhetische Reibung an. Durch Überlagerungen, Brechungen und Störungen lässt Schlingensief ein komplexes intermediales Gefüge entstehen, das die Zuschauer irritiert, überfordert und verwirrt.

Ebenso überfordernd gestaltet sich die Fülle intermedialer Zitate, die der Autor-Regisseur in seinen Stücken verarbeitet. In den Worten eines konsternierten Theaterrezessenten gesprochen: »[N]icht jede Quelle erschließt sich dem Betrachter – die Aufführung hatte keine Fußnoten.«⁴ Eine Grundannahme der vorliegenden Studie lautet daher, dass erst ein *spectator doctus*, der über entsprechendes Text-, Musik-, Bild- und Kontextwissen verfügt, den Schatz an assoziationsreichen Anspielungen zuheben vermag, den das Schlingensief'sche Kunst- und Künstlerdrama auszeichnet. Meine Arbeit trägt zu einem umfänglicheren und besseren Verständnis der hier analysierten Theaterinszenierungen bei, indem sie fehlende Fußnoten offeriert – freilich ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Der Schlingensief von Kritikern zuweilen gemachte Vorwurf der Beliebigkeit – seine Referenzen seien arbiträr und undurchsichtig – ist, so die Bilanz meiner Text- und Aufführungsanalyse, unberechtigt. Kunstbewegungen, Künstler, Kunstpraktiken und Kunstwerke, auf die der Autor-Regisseur in *Atta Atta* und *Kirche der Angst* Bezug nimmt, fügen sich in

1 KIND 1821, S. 18.

2 Ebd., Hervorhebung im Original.

3 Ebd., S. 6.

4 Welt-Redakteur Matthias Heine über *Kirche der Angst*; HEINE 2008.

den jeweils aufgerufenen diskursiven Nexus von Kunst und Verbrechen bzw. Kunst und Krankheit sinnstiftend ein. Mithin findet sich die Einschätzung des Dramaturgen Matthias Lilienthal bestätigt: »Schlingensief wusste sehr genau, auf welche Kunst-Zusammenhänge er sich bezieht«.⁵

Innerhalb der Forschung zum Künstlerdrama, zu der vorliegende Untersuchung ebenfalls beiträgt, ist eine Begriffsgeschichte bislang nicht geleistet worden. Um diesem Desiderat zu begegnen und das Künstlerdrama terminologisch konturieren zu können, stand zu Beginn meiner Arbeit eine Archäologie dieser Subgattung und ihrer Begriffsbildung. Am Beispiel zweier erfolgreicher, genrebildender Malerschauspiele des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts – nämlich Adam Oehlenschlägers *Correggio* (1816) und Friedrich Kinds *Van Dycks Landleben* (1817) – konnte ich der frühen Genretheorie nachgehen. Hierbei zeigte sich, dass Ludwig Tiecks Verdikt, das das Künstlerdrama disqualifizierte, den die Literaturkritik in der Folgezeit bestimmenden *paragone* zwischen Künstlerroman und Künstlerdrama initiierte. Was Tieck an *Correggio* als »undramatisch« verurteilt, antizipiert ein postdramatisches Diskurstheater. Ebenso sind in Kinds »kunstgeschichtlichem« Malerschauspiel als einem frühen Kunst- und Künstlerdrama Ansätze postdramatischer Inszenierungs- und Wirkungsprinzipien auszumachen. Dieser Befund erlaubt es, von einer *longue durée* zu sprechen und einen Bogen vom frühen Künstlerdrama zu den Kunst- und Künstlerdramen Schlingensiefs zu spannen: Die bereits in Oehlenschlägers und Kinds Schauspielen aufscheinende Tendenz zum Postdramatischen gelangt bei Schlingensief, rund zwei Jahrhunderte später, zur vollen Entfaltung. Obwohl also Schlingensiefs Theaterstücke von einer postdramatischen Weiterentwicklung des Künstlerdramas zeugen, ist das Dramatische in ihnen nicht gänzlich aufgehoben. So findet sich in *Atta Atta* und in *Kirche der Angst* durchaus eine Spannungsdramaturgie, die auf der psychobiografischen Darstellung eines in einer Konfliktsituation befindlichen Künstlersubjekts basiert. Auch die topischen Künstlerkonzeptionen, auf die der Autor-Regisseur zurückgreift, stellen eine Kontinuität zum frühen Künstlerdrama dar.

Dass er sich mit seinen Theaterstücken in die Traditionslinie des Künstlerdramas einschrieb, war Christoph Schlingensief selbst nicht bewusst. Carl Hegemann bestätigt, dass Schlingensief keine Kenntnis vom Genrebegriff Künstlerdrama hatte. »Aber wenn man ihn gefragt hätte: ›Ist das vielleicht ein Künstlerdrama?‹, dann hätte er wahrscheinlich gesagt: ›Ach, das ist eigentlich eine ganz gute Bezeichnung.‹«⁶ Um dem Umstand Rechnung zu tragen, dass neben das Künstlersubjekt zugleich multiple Kunst- und Künstlerdiskurse treten, die Schlingensief in *Atta Atta* und *Kirche der Angst* verhandelt, habe ich in meiner Studie den Terminus Kunst- und Künstlerdrama eingeführt.

5 LILIENTHAL/WILLE 2011, S. 262.

6 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

Bislang hat das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama in der Forschung so gut wie keine Berücksichtigung gefunden. Meine Schlingensief'sche Fallstudie leistet somit einen ersten Beitrag zur Erschließung der postdramatischen Ausprägung des Genres. Diese Ausprägung umfasst, wie im Verlauf der vorliegenden Untersuchung ersichtlich wurde, fünf Hauptaspekte:

Erstens: Die auktoriale Selbstreferenzialität, die schon dem traditionellen Künstlerdrama als wesentliches Charakteristikum zugesprochen wird, erfährt bei Schlingensief eine Potenzierung. Der Autor-Regisseur bestimmt keine historische oder fiktive Künstlerfigur zum Protagonisten, sondern bringt die eigene Person(a) auf die Bühne. Die Genreerwartung der Selbstbezüglichkeit – im Künstlerdrama schimmern das persönliche Kunst- und Künstlerverständnis sowie das autobiografische Erleben des Autors durch – löst Schlingensief ostentativ ein: In *Atta Atta* tritt er als Hauptakteur in der autofiktionalen Rolle des Christoph auf, in *Kirche der Angst* bilden seine persönlichen Krankheitserfahrungen das thematische Zentrum des auto-biotheatralen Stücks. Dass sich Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama leibhaftig zur Disposition stellt, rückt es in die Nähe der Performancekunst, die zur Genese des postdramatischen Theaters maßgeblich beigetragen hat. Indem der Autor-Regisseur Momente fiktiver Authentizität erzeugt und mit ästhetischen Überformungen des autobiografischen Materials arbeitet, lässt er seine Inszenierungen zwischen Preisgabe und Verfremdung, Fakt und Fiktion oszillieren.

Zweitens: Das Künstlersubjekt teilt sich im Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdrama in mehrere Figuren, Bilder und Stimmen auf – und setzt damit die Dezentrierung des postmodernen Selbst in Szene. Neben individuierbaren Bühnenrollen wird in *Atta Atta* eine personale Pluralität inszeniert, aus der Künstlerpersönlichkeiten kurzzeitig hervortreten, ehe sie sich wieder in ihr auflösen. Im freien Reenactment ahmen der Autor-Regisseur und seine Mitakteure wechselnde Künstlervorbilder nach, die diverse Imagines und Diskurse repräsentieren. In *Kirche der Angst* ist es Schlingensief selbst, der sich medial aufspaltet, wodurch ein produktives Spannungsverhältnis zwischen An- und Abwesenheit entsteht. Der Künstler erscheint dem Publikum zunächst als Tonbandstimme und Filmbild sowie verkörpert durch heterogene Darsteller und *bio-objects*, um zum Höhepunkt des Stücks schließlich *in persona* auf die Bühne zu treten. Wie schon in *Atta Atta* werden auch in *Kirche der Angst* Referenzkünstler und ihre Kunstpraxis aufgerufen. Durch sie erreicht der Autor-Regisseur eine diskursive Erweiterung seiner Krankengeschichte. Schlingensief bildet so einerseits den thematischen Mittelpunkt seines Kunst- und Künstlerdramas – an ihm kristallisiert sich die dramatische Spannung –, andererseits findet eine Überindividualisierung des dargestellten Künstlersubjekts statt. Ebendieser Befund ist dem Schlingensief gemachten Vorwurf narzisstischer Selbstbespiegelung entgegenzuhalten: Sowohl *Atta Atta* als auch *Kirche der Angst* transzendieren Schlingensiefs autothematiques Programm. Zwar steht der Autor-Regisseur unverkennbar im Zentrum der hier analysierten Theaterarbeiten. Da über seine Künstlerperson(a) gesellschaftsrelevante Fragen um Kunst, Terror und Verbrechen, Krankheit und Tod verhandelt werden, weisen *Atta Atta* und *Kirche der Angst* jedoch weit über die thea-

trale Inszenierung des ›Künstlerschicksals Schlingensief‹ hinaus – und bestätigen zugleich seine exponierte Stellung in der Gesellschaft und die traditionelle Vorstellung vom Künstler als Seismografen für gesamtgesellschaftliche Belange.⁷

Für das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama ist, drittens, eine ausgeprägte Bedeutungszunahme des Paratextes zu konstatieren. Bereits Oehlenschläger und Kind bedienten sich paratextueller Praktiken, etwa wenn sie gegen die Kritik Tiecks Stellung bezogen – Ersterer in seiner *Selbstbiographie*, Letzterer in der *Dresdner Morgen-Zeitung*. Während ihre Möglichkeiten der Selbstdarstellung und -positionierung begrenzt waren, bietet das Medienzeitalter, zumal mit zunehmender Digitalisierung und Ausweitung des Internets, ein mannigfaltiges Instrumentarium der Autorinszenierung. Gekonnt weiß Schlingensief dieses einzusetzen, um sich und seine Arbeit medial zu propagieren. Mit Anekdoten und Legenden, die er in der Öffentlichkeit unermüdlich zum Besten gibt, arbeitet er an seiner privatmythologisch aufgeladenen Künstlerperson(a). Die medialen Kanäle, die der Autor-Regisseur hierfür bespielt, reichen von Zeitungsinterviews und -kolumnen über Fernseh- und Talkshowauftritte bis hin zu mehreren Websites und Weblogs. Schlingensiefs professioneller, auf Selbstdarstellung ausgerichteter Umgang mit den Medien spielt auch in seinem als Over-All-Performance gestalteten Kunst- und Künstlerdrama eine zentrale Rolle: Neben die Theateraufführungen tritt der ebenso konstitutive kunst- und künstlerdramatische Paratext, den er und seine Mitarbeiter kuratieren. An der Medienoffensive, die die Pre-Performance von *Kirche der Angst* bestimmt, zeigte sich exemplarisch, wie Schlingensief sein um sein Krebsleiden kreisendes, kunstdramatisches Krankheitsnarrativ im Gespräch mit der Presse promotet und aufmerksamkeitsökonomisch, nicht zuletzt im Sinne der Rezipientenlenkung, für sein Duisburger Theaterstück fruchtbar macht. Im Zuge der Post-Performance entsteht die Website www.kirche-der-angst.de, die sich von ihrem auf die Theaterinszenierung bezogenen Sekundärstatus emanzipiert: Als intermediale Webart bildet sie ein auf der digitalen Bühne situiertes Kunst- und Künstlerdrama *sui generis*. In der Pre-Performance von *Atta Atta* findet der *Attaistische Kongress* statt, der es darauf anlegt, den Spielraum des Schlingensiefschen Kunst- und Künstlerdramas auf das intellektuell-wissenschaftliche Feld hin auszuweiten. Gleichermassen steht der Kongress im Zeichen der künstlerischen Inszenierung Schlingensiefs: Als Initiator dieses interdisziplinären ›Thinktanks‹ tritt er als *uomo universale* auf, der künstlerische Praxis mit theoretischer Reflexion und wissenschaftlichem Anspruch zu verbinden sucht. Der *Attaistische Kongress* erweist sich darüber hinaus als Instrument der Texterzeugung: Wenn Aussagen der Vortragenden Aufnahme in den Aufführungstext finden, wird die Grenze zwischen Paratext und Haupttext durchlässig. Der während des Probenprozesses gedrehte *Attaistische Film*, der während der Theateraufführungen eingespielt wird, verdeutlicht einmal mehr Schlingensiefs Praxis, prominente Teilnehmer in seine Projekte einzubinden, um so einen Aufmerksamkeits- und Reputationsgewinn zu erzielen, der einerseits für die Arbeit, andererseits für die eigene Person(a) von Vorteil ist. Entsprechend kann

⁷ Zum Künstler als Seismografen siehe SCHADE 2011.

festgehalten werden, dass dem in meiner Studie analysierten kunst- und künstlerdramatischen Paratext mehrere Funktionen zukommen. Nicht nur fungiert er als rezeptionssteuernde Rahmung, die Informationen und Interpretationen liefert. Die paratextuellen Elemente zeichnet insbesondere aus, dass sie das Schlingensief'sche Kunst- und Künstlerdrama – über das *theatron* hinaus – in andere Felder und Künste ausweiten. Dabei stehen sie immer auch im Dienst der Künstlerinszenierung des Autor-Regisseurs: Schlingensiefs öffentliche Selbstdarstellung und sein theatrales Werk sind wechselseitig aufeinander bezogen.

Viertens: Durch den Einsatz ›Neuer Medien‹ schafft Schlingensief für sein Kunst- und Künstlerdrama komplexe multimediale Anlagen, die die Multi- und Intermediät des Theaters ausreizen. Gerade das filmische Medium, das schon die Futuristen in ihr Avantgardetheater zu integrieren bestrebt waren, macht der Autor-Regisseur zu einem Grundpfeiler seiner Theaterarbeit. In der Aufführung von *Kirche der Angst* beispielsweise interferieren die in Echtzeit gemischten Film- und Audioeinspielungen mit dem Live-Spiel der Bühnenakteure. Dieserart wird ein rhizomorphes Bildprogramm generiert, das – statt auf Kohärenz und Linearität – auf Mannigfaltigkeit abzielt. Die hohe Überlagerungsdichte, die durch die Gleichzeitigkeit und Überblendung verschiedener medialer Darstellungsmittel erzeugt wird, hat eine Offenheit des Rezeptionsprozesses zur Folge, die – postdramatischer Wirkungsästhetik gemäß – mit Überforderung und Verunsicherung einhergeht: Der Zuschauer muss subjektive Selektionsentscheidungen und Bedeutungszuschreibungen vornehmen. Schlingensiefs postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama verlangt somit nach einem aktiven Publikum, das sich von der (Über-)Fülle an möglichen Assoziationen und Lesarten nicht entmutigen lässt, sondern sich zu eigenen Deutungen herausgefordert fühlt. Ferner ist das Schlingensief'sche Medientheater von Medienwechsel gekennzeichnet. So wird in *Kirche der Angst* der diaristische O-Ton des Künstlers in Sprechtext für die Bühnenschauspieler umgewandelt und – zum Nachlesen für das Theaterpublikum – als »Liturgie-Fragmente« im Programmheft sowie als Text auf der Website www.kirche-der-angst.de veröffentlicht; später folgt das *Tagebuch einer Krebserkrankung*, das die transkribierten Diktatonaufnahmen in Buchform präsentiert und seinerseits die Duisburger Theaterinszenierung reflektiert. Auf diese Weise gießt Schlingensief seinen autobiografischen Stoff – ebenso wie zitiertes Fremdmaterial – in diverse mediale Formen und Kontexte, jeweils unterschiedliche Rezeptionsmodi ansprechend. Diese plurimediale Auffächerung trägt entscheidend zum postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama und den ihm inhärenten intermedialen Verflechtungen bei.

Fünftens: Die das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama prägenden Bezugnahmen auf Künstler, Kunstpraktiken und Kunstwerke bilden ein dichtes, vielschichtiges Verweisnetz. Schlingensief greift, wie meine Analyse von *Atta Atta* und *Kirche der Angst* verdeutlicht hat, auf ein breites Formenrepertoire der Referenzierung zurück: Bezüge werden durch szenografische Elemente, Requisiten, Kostüme, Mimik und Gestik, durch Reenactments, durch die Einspielung von originalem Film- und Tonmaterial, durch Musik- und Textzitate sowie durch die Übernahme von Begriffen und Theorien hergestellt. Dabei treten markierte Zitate neben unmar-

kierte. Das Programmheft, das einen Teil der Referenzen offenlegt, übernimmt die Funktion eines Vademeums.

Ist es nun aber für das Verständnis der Schlingensief'schen Theateraufführungen unerlässlich, die in ihnen eingebetteten Bezugnahmen auf Kunst und Künstler erkennen und einordnen zu können? Diese Frage lässt sich, der Ambivalenzmaxime Schlingensiefs entsprechend, mit Ja und Nein beantworten – »kann sein, kann aber auch nicht sein«⁸. Rezeption gestaltet sich individuell verschieden, sie ist vom persönlichen Wissens- und Erfahrungsschatz des Rezipienten und von seiner subjektiven Semantisierungsleistung abhängig. Zuschauer müssen keine in der bildenden Kunst bewanderten *spectatores docti* sein, um dem Handlungsgeschehen in *Atta Atta* oder *Kirche der Angst* folgen zu können und von Schlingensiefs Theater angesprochen zu werden. Gleichwohl zeigt meine Studie, dass sich durch die in den Stücken aufgerufenen Kunst- und Künstlerdiskurse Sinnzusammenhänge eröffnen, die einen bedeutenden ästhetischen Mehrwert generieren. Dass Schlingensief einen solchen Rezeptionsrahmen anstrebt, zeigt sich daran, dass er mit seinem kunst- und künstlerdramatischen Paratext – etwa mittels Presseinterviews und inszenierungsbegleitender Publikationen – den Wissenshorizont seines Publikums gezielt um die in seinen Theaterinszenierungen verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse zu erweitern sucht.

Das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs zeichnet die Nähe zur Performancekunst aus: Der Autor-Regisseur ist zugleich Performer seiner selbst, der sich – auf und fernab der Theaterbühne – vor Publikum dar- und ausstellt. Hierbei werden, wie in der Performancekunst auch, Künstler und schöpferischer Prozess eins. Schlingensief stellt die Prozessualität und Offenheit seiner Theateraufführungen deutlich heraus, indem er von sich und seinen Mitakteuren Improvisation einfordert. Damit – ebenso wie mit dem Einsatz intim-privaten Materials – lässt er Effekte der Authentizität entstehen; gleichermaßen arbeitet er jedoch mit Verstellung, Übertreibung, Ironie und Persiflage. Auf diese Weise führt Schlingensief vor Augen, dass nach postmodernem Künstler(selbst)verständnis die Dichotomie von künstlerischer Authentizität und Inszenierung aufgehoben ist: Auch Authentizität wird, in ihrer performativen Hervorbringung, inszeniert.⁹

In den hier analysierten Theaterstücken bringt sich Schlingensief als Künstlerdarsteller auf die Bühne und macht künstlerische Inszenierungspraktiken anschaulich. Er spielt Künstlerkonzeptionen durch, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vi-rulent sind: Der unüberwindliche Antagonismus zwischen Künstler und bürgerlicher Gesellschaft setzt Schlingensief in *Atta Atta* als Eltern-Sohn-Konflikt in Szene. Die behinderten Laiendarsteller, die er auftreten lässt, spiegeln die Konfiguration des Künstleraußenseiters, der sich im Außen der Gesellschaft und ihren Denk- und Verhaltensnormen positioniert. Auch Provokation und Tabubruch als grundlegende Strategien künstlerischer Selbstbehauptung und Aufmerksamkeitserzeugung bilden

8 Vgl. SCHLINGENSIEF 2012, S. 202.

9 Vgl. auch TIPPNER/LAFERL 2014, S. 27.

ein Hauptmotiv in *Atta Atta*. Die Selbstentblößung, die in neuerer Zeit zunehmend in das Repertoire künstlerischer Selbstinszenierung Eingang findet, greift Schlingensief sowohl in *Atta Atta* als auch in *Kirche der Angst* präsentiert auf. In ersterem Stück gibt er sich in seiner körperlichen Nacktheit preis, in letzterem tritt neben die Zurschaustellung körperlicher Versehrtheit die radikale Offenlegung seines krankheitsbedingten, prekären Seelenzustands. Mithin erweist sich *Kirche der Angst*, mehr noch als vorangegangene Theaterinszenierungen Schlingensiefs, als *confessional theatre*¹⁰. Dazu gehört, dass sich der Autor-Regisseur – im Haupt- wie im Paratext seines Kunst- und Künstlerdramas – als diffizile, pathologische Persönlichkeit outlet und so die althergebrachte Vorstellung von der Verschwisterung von Genie und Krankheit fortschreibt. Mit seiner ›Selbstentäußerung‹ antwortet Schlingensief nicht zuletzt auf die Schaulust des Publikums, das an der Selbstenthüllung des Künstlersubjekts Gefallen findet. Die an den Künstler gestellte Forderung, er solle sein Inneres – ›Urquell seines kreativen Schaffens – unverstellt exponieren, kommt Schlingensief demonstrativ nach. Im gleichen Zug aber streut er Ironiemarker, Ambivalenzmomente, Unbestimmtheitsstellen und Störimpulse, sodass die Illusion eines unmittelbaren, wahrhaftigen Einblicks in die Künstlerpsyche *ad absurdum* geführt wird. Schlingensiefs postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama, so lässt sich bilanzieren, inszeniert die Inszenierung der Künstlerinszenierung.

Atta Atta und *Kirche der Angst* zeigen, welche bedeutende Rolle historische Künstlerpersönlichkeiten für die Konstruktion von Künstleridentität spielen – Werk und Habitus von Vorgängern werden nachgeahmt, ausprobiert und für die Modellierung der eigenen Künstlerpersönlichkeit fruchtbar gemacht. Dieses Spiel mit Künstleridentitäten und -rollen führt Schlingensief im Modus des Reenactments und der Appropriation vor. Zum einen wirkt sein Rekurs auf Künstlervorbilder und -vorläufer rückversichernd, zum anderen gestaltet er ihn – in demontierender, karikierender Form – als Abgrenzung. Das Stück *Atta Atta*, das in Schlaglichtern eine Genealogie der transgressiven, gewaltförmigen Kunst des 20. Jahrhunderts entwirft, rekurriert maßgeblich auf die Wiener Aktionisten Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus, die in ihren Aktionen Gewalt und Verbrechen offen ausagieren. Als weiterer zentraler Bezugspunkt ruft Schlingensief Joseph Beuys auf: Im Reenactment fordert er das latente Gewaltpotenzial in den Beuys'schen Performances zutage. Künstlerfiguren des Lehrers und Therapeuten, des Schamanen, Zeremonienmeisters und Priesters werden in *Atta Atta* – entlang der aufgerufenen Vorgänger – kritisch befragt, das ihnen inhärente Maligne wird durch Komisierung und Übertreibung kenntlich gemacht und entschärft. Während in *Atta Atta* ein kritischer, demaskierender Zugriff dominiert, lädt Schlingensief seine Bezugnahmen auf Künstler und Kunstbewegungen in *Kirche der Angst* kunstreligiös auf. Im Zuge seines künstlerischen Selbstermächtigungsprogramms – in der Autonomiebehauptung gegen die Krankheit – macht sich Schlingensief Beuys' Leidenstheorie und sozialtherapeutische

10 Entsprechend lautet das Schlingensief seit seiner ersten Theaterarbeit begleitende Credo: »Theater ist Beichte«. Siehe hierzu Kapitel III, S. 125 und Kapitel IV, S. 286f.

Kunstprogrammatik zu eigen. In einer Hommage, die ironische Kippmomente nicht ausschließt, huldigt er dem Künstlervorbild, das in der Totenmesse des ‚Fluxus-Oratoriums‘ messianisch überformt wird. Mit der Kunstbewegung Fluxus referenziert Schlingensief implizit ihren zeitlebens von Krankheit gezeichneten Begründer George Maciunas. Die von Maciunas verkörperten Imagines des *exemplary sufferer* und Künstlermärtyrers führt Schlingensief in *Kirche der Angst* in autoreferenzieller Wendung, im Sinne von *Future Fluxus*, fort.

Ein zentrales Anliegen meiner Studie war es, den kunstwissenschaftlichen Zusammenhang der Schlingensief'schen Referenzen herauszuarbeiten – so erwies sich beispielsweise für *Kirche der Angst* der in der Forschung bislang gänzlich unberücksichtigt gebliebene Konnex zwischen Fluxus, Krankheit und Ritual als erhellend. Das Beleuchten dieser kunstgenealogischen Bezüge ist erforderlich, will man Schlingensiefs intermedial dichtes Kunst- und Künstlerdrama als solches erfassen: Für die Untersuchung des Genres müssen literatur- und kunstwissenschaftliche Perspektivierungen Hand in Hand gehen.

Die ausgeprägte visuelle Dramaturgie des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdramas kann allzu leicht davon ablenken, dass es auf Text basiert. Wie Schlingensief Bilder generiert und kombiniert, so produziert, appropriiert und arrangiert er Texte. Charakteristisch ist sein freier, spielerischer Umgang mit Textvorlagen: Schlingensief eignet sich Fremdtexte an, um sie, bisweilen mit neuem Inhalt überschrieben, in den Kontext seiner Arbeiten collagierend einzupassen.

Anhand der hier analysierten Stückentwicklungen wurde deutlich, dass Schlingensiefs Theater eine Mischform aus singulärer und pluraler Autorschaft zugrunde liegt. Der Arbeits- und Schreibprozess findet im Austausch und in der Kooperation mit anderen statt – im Theater, das *per se* kollektive Arbeitsweisen voraussetzt, mag dies wenig überraschen. Dennoch, und gerade das ist vielleicht das Erstaunliche, gibt Schlingensief das Konzept der Individualautorschaft nicht auf. Ihm allein obliegt als singuläre auktoriale Instanz die Auswertung und Auswahl der im Kollektiv entstandenen Textkomilation. Folglich firmiert er, in gesamtkünstlerischer Hauptverantwortung, als *der Autor* seiner Theaterproduktionen. Zu Konzessionen ist Schlingensief im paratextuellen Umfeld bereit, wenn er etwa die Herausgeberschaft der Begleitpublikationen seinem Dramaturgen Hegemann überlässt. Autorschaft behauptet Schlingensief auch im *ad hoc* der Aufführung, insofern er – wie in *Atta Atta* – das Bühnengeschehen als Hauptdarsteller und Echtzeit-Regisseur dominiert.

Der theatrale Text, in Teilen im Regiebuch festgehalten, erweist sich in der Aufführungssituation als fluid: In spontanen Spieleinlagen wird er – nicht nur durch Schlingensief – um- und weitergeschrieben. Improvisationen des Ensembles gehören zu Schlingensiefs Kontingenzoetik, der insbesondere die Auftritte der behinderten Laienschauspieler verpflichtet sind. Sie setzt Schlingensief, gleich Readymades, als postdramatische Textträger und deviante Sprachmaschinen ein, die die Materialität von Sprache hervorheben. Ein produktiver Umgang mit Text- und Sprachmaterial kennzeichnet ebenfalls das Stück *Kirche der Angst*, das sich wesentlich auf das (tran-

skribierte) Audiotagebuch des Künstlers stützt und dieses in einer Polyfonie der Stimmen präsentiert. Hinzu kommen zahlreiche intertextuelle Verweise, die der Autor-Regisseur in seinen Kunst- und Künstlerdramen verarbeitet. Beuys und Nitsch beispielsweise werden darin nicht nur als Bild-, sondern auch als Textproduzenten referenziert. Der behaupteten Textferne des postdramatischen Theaters ist also, mit Blick auf *Atta Atta* und *Kirche der Angst*, entschieden zu widersprechen.

Um die Vermessung des Künstlerdramas der Gegenwart in seiner postdramatischen Ausprägung fortzusetzen, bedarf es weiterer Studien. Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama, in seiner Nähe zur Performancekunst, steht exemplarisch für *eine Spielart*, die sich dadurch auszeichnet, dass Autor, Regisseur und Künstler(-darsteller) identisch sind. Hier liegen Anregungen für künftige Forschung. So könnte es sich als fruchtbar erweisen, Aktionskünstler, in deren Arbeiten Theatralität und Performativität ineinander greifen, vergleichend in den Blick zu nehmen: Auch Aktions- und Performancekünstler wie Jonathan Meese, John Bock und Andrea Fraser führen in ihren Auftritten Diskurse über die Kunst und das von ihnen inkorporierte Künstlersubjekt – und begleiten diese mit der Produktion und Veröffentlichung von Texten.¹¹ Durch das Herausarbeiten von Gemeinsamkeiten und Unterschieden ließe sich einerseits der Genrebegriff des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas schärfen, andererseits könnte seine interdisziplinäre Aus- und Erweiterung diskutiert werden.

11 Dass die Texte, Transkripte und begleitenden Notizen zu ihren Performancearbeiten veröffentlicht vorliegen, erleichtert den literaturwissenschaftlichen Zugang; siehe MEENE 2012, FRASER 2013 und BOCK 2014.

