

I EINLEITUNG

»Schlingensief war einer der größten Künstler, die je gelebt haben.«¹ Mit diesen Worten beginnt Elfriede Jelinek ihre emphatische Stellungnahme zum Tod des 2010 im Alter von 49 Jahren verstorbenen Filmemachers, Aktionskünstlers und Theaterregisseurs Christoph Schlingensief. In allen großen deutschsprachigen Tageszeitungen erscheinen Nachrufe, Stimmen von Weggefährten, die seiner gedenken, werden abgedruckt.² Jelinek, die mit Schlingensief eine langjährige Zusammenarbeit und Freundschaft verband, würdigt ihn als beispiellosen Ausnahmekünstler:

Mit einer so unglaublichen Kraft hat er alle um sich geschart, seine Gruppe Behinderter, dann auch Schauspielerinnen, Schauspieler, Menschen, die wie von einer umgekehrten Fliehkraft buchstäblich an ihn herangerissen wurden (die er an sich gerissen hat), und mit ihnen hat er seine Projekte durchgezogen, vorangepeitscht [...] – ich dachte immer, so jemand kann nicht sterben. Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre. Er war nicht eigentlich Regisseur (trotz Bayreuth und Parsifal), er war alles, ich weiß kein andres Wort dafür: Er war DER Künstler schlechthin.³

Kraft, Charisma, Einzigartigkeit – in ihrem doxografischen Nekrolog mobilisiert Jelinek einschlägige Topoi des Künstlergenies. »Es kann keinen wie ihn mehr geben«, resümiert die Autorin.⁴ Schlingensief, der in der Mehrzahl seiner postdramatischen, stark autoreferenziellen Theaterproduktionen zugleich als Autor, Regisseur und Bühnenakteur wirkte, zeichnet aus, die eigene Künstlerperson(a) in ebendiesen Arbeiten zur Disposition gestellt zu haben. Dabei bildet die von Jelinek aufgerufene Imago des schöpferischen Genies nur eine von mehreren Facetten des Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdiskurses, der von Selbst- ebenso wie von Fremdreferenzen geprägt ist. In den Arbeiten des Autor-Regisseurs begegnet uns – neben dem künstlerischen Genius und *uomo universale* – das Künstlersubjekt unter anderem als Leidender und Märtyrer, als Provokateur und Verbrecher, als Außenseiter und Clown, als Heiler, Schamane und Priester.

Die vorliegende Studie geht von dem überraschenden Befund aus, dass Schlingensiefs Theaterstücke, »die regelrecht befallen [sind] von Kunst«⁵, bis dato nicht als Kunst- und Künstlerdramen gelesen wurden.⁶ Zwar haben Theaterkritik und

1 Elfriede Jelinek, zit. nach »Letzter Applaus für den Aufmischer« 2010.

2 Vgl. etwa »Regisseur Christoph Schlingensief gestorben« 2010, »Ein großartiger Wachrüttler« 2010, »Jelinek: »Es kann keinen wie ihn mehr geben« 2010 und »Stimmen zum Tod von Christoph Schlingensief« 2010.

3 Jelinek, zit. nach »Letzter Applaus für den Aufmischer« 2010.

4 Ebd. Auch in ihrem Text *Schlingensief* aposthasiert Jelinek den Autor-Regisseur; vgl. JELINEK 2010.

5 ZORN 2022, S. 399.

6 Dies mag unter anderem dem Sachverhalt geschuldet sein, dass weder Schlingensief noch die Theaterkritik seine als Künstlerdramen klassifizierbaren Theaterproduktionen als solche

Schlingensief-Forschung immer wieder Bezugnahmen auf Kunst und Künstler im Werk Schlingensiefs erkannt und in den Blick genommen, doch steht eine in die Tiefe gehende Untersuchung seiner Theaterproduktionen und ihrer Texte vor diesem Hintergrund aus. Meine Studie begegnet diesem Desiderat, indem sie mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* (2003) und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) zwei für Schlingensiefs Œuvre exemplarische Theaterinszenierungen in einer detaillierten Analyse als Kunst- und Künstlerdramen interpretiert. Diese Lektüre verspricht, neues hermeneutisches Potenzial aufzudecken: Sie schärft den Blick auf die in den Stücken verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse und vermag die zahlreichen intermedialen Referenzen zu erhellen, die der Autor-Regisseur darin einbettet. Die vorliegende Untersuchung geht von der Annahme aus, dass bei Schlingensief eine postdramatische Weiterentwicklung des Genres stattgefunden hat. Mithin ist meine Studie die erste, die einen Beitrag dazu leistet, das Feld des postdramatischen Künstlerdramas zu erschließen.⁷ Postuliert wird damit ein postdramatisches Theater Schlingensiefs, in dem ein »fortbestehende[r] Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text«⁸ besteht. Der Begriff des Postdramatischen ist hierbei, wie auch Patrick Primavesi betont, nicht dogmatisch zu verstehen als »endgültige Abkehr vom dramatischen Text«⁹ – und, so möchte ich hinzufügen, von dramatischen Strukturmerkmalen. Vielmehr fungiert er als »Arbeitsformel«, die eine Beschreibung und Analyse der performance-nahen Theaterinszenierungen Schlingensiefs erlaubt.

Gemeinhin werden unter dem Terminus Künstlerdrama solche Bühnenwerke subsumiert, in deren Handlung ein schöpferischer Protagonist im Mittelpunkt steht; dabei kann es sich sowohl um eine historische als auch um eine fiktive Künstlerfigur handeln.¹⁰ Seine konfliktreiche Spannung bezieht das Künstlerdrama, dessen Genese im deutschsprachigen Raum in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datiert, aus der Besonderheit der Künstlerexistenz, ihrer »Lebens- und Schaffensproblematik«, die sich aus ihrer Abgrenzung »von den »normalen« Lebensformen der bürgerlichen Gesellschaft herleitet«¹¹.

Mit Blick auf das postdramatische Theater, das sich in den 1970er-Jahren herauszubilden beginnt, erscheint diese Genreexplikation nunmehr inadäquat. Angesichts

verstanden haben. Das fehlende Gattungswissen lässt sich nicht zuletzt auch darauf zurückführen, dass der Begriff des Künstlerdramas selbst im literaturwissenschaftlichen Gattungsgedächtnis zeitweise nicht mehr präsent war – siehe hierzu mehr in Kapitel II dieser Arbeit, S. 42.

7 Zwar wurde bereits die Notwendigkeit erkannt, nach den postdramatischen Ausformungen des Künstlerdramas zu fragen, doch belässt es Uwe Japp in seiner Überblicksdarstellung *Das deutsche Künstlerdrama* bei einem knappen Ausblick; vgl. JAPP 2004, S. 263–266. Nina Birchner, die die Genreexplikation auf das Postdramatische hin auszuweiten sucht, sieht in ihrer Dissertation *Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert* davon ab, postdramatische Theatertexte zu untersuchen; vgl. BIRKNER 2009, S. 2.

8 H.-T. LEHMANN 2015, S. 13.

9 Vgl. PRIMAVESI 2004, S. 9.

10 Vgl. die Lexikoneinträge »Künstlerdrama« 2007 und WEIDHASE 2008.

11 WEIDHASE 2008.

postdramatischer Theaterstücke, die mit der konventionellen dramatischen Form brechen, verliert die traditionelle Künstlerproblematik als dramatisches Movens an Bedeutung. Es treten multiple Kunstdiskurse in den Vordergrund, die sich zuweilen vor die psychobiografische Darstellung des Künstlersubjekts schieben. Letzteres erweist sich nicht mehr als ein stabiles, sondern präsentiert sich oftmals aufgespalten in mehrere Figuren und/oder Stimmen. Um dieser Ausweitung der Kunstdiskurse Rechnung zu tragen, führt die vorliegende Studie den Terminus *Kunst- und Künstlerdrama* ein.

Das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs thematisiert Kunst und Künstler der Gegenwart, die Strategien der historischen Avantgarden aufgreifen und weiterführen. Unter »Kunst der Gegenwart«¹² ist die bildende Kunst seit den 1960er-Jahren zu verstehen, die sich kritisch von der modernen Kunst und ihren Kategorien absetzt und von Entgrenzungsstrategien geprägt ist. In der Gegenwartskunst wird das Konzept des geschlossenen Kunstwerks suspendiert, indem mit einem offenen und hybriden Werkbegriff die Grenzen zwischen den Künsten und ihren Gattungen, ebenso wie zwischen Kunst und Nicht-Kunst destabilisiert werden.¹³ Dieser offene Kunst- und Werkbegriff verändert das »Betriebssystem Kunst«¹⁴, er dekonstruiert und aktualisiert traditionelle Künstlerkonzeptionen und -mythen. Er entdeckt den Künstlerkörper als Material, integriert die »Neuen Medien« Fotografie, Film und Video, lässt die eigene Materialität und Prozesshaftigkeit reflexiv hervortreten und redefiniert die Rolle des Zuschauers. Das Performative gewinnt zunehmend an Bedeutung: »Was zählt, ist der »actus«, das heißt nicht das »opus«, sondern die »performance«.¹⁵

Die performativen Tendenzen in der Gegenwartskunst – allen voran in der Happening-Bewegung sowie in der Performance- und Aktionskunst – wirken sich auch auf das Theater und seine Praxis aus und tragen, wie Hanna Klessinger zeigt, zur Genese der Postdramatik bei.¹⁶ Das von Hans-Thies Lehmann im Wissenschaftsdiskurs etablierte Konzept des postdramatischen Theaters beschreibt ein Theater, das auf die Verbreitung und Allgegenwart der Medien reagiert, indem es neue Darstellungsmöglichkeiten erschließt.¹⁷ Dabei zeigen die Merkmale des Postdramatischen unverkennbare Parallelen zur Gegenwartskunst: Auch das »Theater der Gegenwart«¹⁸

12 URSPRUNG 2013, S. 13.

13 Vgl. REBENTISCH 2013, S. 21.

14 Unter »Betriebssystem Kunst« sind »die Strukturen, Prozesse, Regeln, Faktoren und Agenten des gesamten Prozesses der Kunst-Werdung« zu verstehen, auch im Hinblick auf Distributions- und Vermittlungsprozesse; BONNET 2008, S. 89–91.

15 WETZEL 2003, S. 231.

16 Vgl. KLESSINGER 2015, S. 105f.

17 H.-T. LEHMANN 2015, S. 22 *et passim*. Lehmann sieht Ansätze des postdramatischen Theaters bereits in den historischen Avantgarden um 1900 angelegt; vgl. ebd., S. 94–112.

18 Ebd., S. 16.

akzentuiert seine Prozessualität. Es kündigt – Handlung und Figur vernachlässigend oder auf diese ganz verzichtend – die dramatische Geschlossenheit auf, verleiht einerseits dem Schauspielerkörper eine gesteigerte Bedeutung und rückt andererseits die Materialität von Sprache in den Fokus. Das postdramatische Theater betont seine Selbstreferenzialität und setzt mit einer Fülle intermedialer Bezüge auf die Reizüberflutung des Zuschauers, es bringt die ›Neuen Medien‹ auf die Bühne, bindet das Publikum ein und verwischt »die Grenzen zwischen den Genres: Tanz und Pantomime, Musik- und Sprechtheater verbinden sich, Konzert und Theaterspiel werden vereint zu szenischen Konzerten usw.«¹⁹

Das postdramatische Theater zeichnet sich durch eine Enthierarchisierung der Theatermittel aus, im Zuge derer mit dem Primat des Textes gebrochen wird. Literaturvorlagen erhalten – wenn sie nicht gar zur Gänze abgeschafft werden²⁰ – Materialstatus. Autoren wie Elfriede Jelinek und Rainald Goetz sind sich dessen bewusst und überlassen ihre Dramentexte den »Theaterleuten«²¹. Während sie sich also von der theatralen Umsetzung ihrer Arbeiten distanzieren, insofern sie eine klare Trennung vornehmen zwischen ihren Texten und der »Textzertrümmerungsarbeit«²² der Theaterregie, erarbeitet der Autor-Regisseur Schlingensiefel seine Texte im Rahmen von Stückentwicklungen, die er als kollektiven Schreib- und Arbeitsprozess gestaltet.

In Debatten zur Postdramatik ist vielfach von Entliterarisierung die Rede. Davon auszugehen, dass das postdramatische Theater »antiliterarisch« oder »textfern« sei, wäre jedoch verkehrt. Wenn der als »Inbegriff eines postmodernen Autors« und seit seiner *Bildbeschreibung* als »postdramatische[r] Klassiker«²³ geltende Heiner Müller ein Theater propagiert, das »die eigene Wirklichkeit von Texten«²⁴ anerkennt, so macht dies deutlich, dass der Text im postdramatischen Theater durchaus nicht der Negation oder dem Verschwinden anheimfällt, sondern im Gegenteil hohen Stellenwert besitzt. Im Unterschied jedoch zum bürgerlichen Literaturtheater, das Text als ein fertiges, vollwertiges Ganzes wahrnimmt, das es auf der Bühne zu inszenieren gilt, liegt dem postdramatischen Theater – als einem anderen »Theater des Textes«²⁵ – ein dynamischer und erweiterter Textbegriff zugrunde: Es wird von der Offenheit, Unabgeschlossenheit und Vieldeutigkeit von Text ausgegangen, »der Prozess seines Werdens« rückt in den Vordergrund.²⁶ Auf diese Dynamisierung und Entgrenzung des Textverständnisses lässt sich meine Untersuchung ein.

19 Ebd., S. 36.

20 In diesem Sinne spricht Gerda Poschmann vom »postdramatischen Theater ohne Text« – gemeint sind Theaterformen im »Grenzbereich zwischen Theater und bildender Kunst«, die ohne präexistenten Text auskommen; POSCHMANN 1997, S. 20f.

21 GOETZ 2001, S. 116.

22 GOETZ 1999, S. 744.

23 KLESSINGER 2015, S. 29f.

24 Heiner Müller im Programmbuch zu Robert Wilsons *the CIVIL warS* (Uraufführung am 19. Januar 1984, Schauspiel Köln), zit. nach PFISTER 1995, S. 458.

25 BIRKENHAUER 2008, S. 250.

26 H.-T. LEHMANN 2004, S. 26.

In den folgenden Einzelanalysen wird daher auch der Versuch unternommen, die im Kollektiv erarbeiteten Inszenierungen Schlingensiefs – so weit dies möglich ist – nachzuvollziehen (vgl. Kapitel III. 2 und IV. 2). Hierfür wertet meine Studie Probenmaterial aus dem Berliner Volksbühnenarchiv aus, das von der Forschung bislang nicht berücksichtigt wurde.²⁷ Ferner vermag ich auf Einsichten zurückzugreifen, die aus meinen Gesprächen mit Carl Hegemann, dem Hauptdramaturgen Schlingensiefs, resultieren.²⁸

Dass Schlingensiefs Arbeitsweise von textueller Entgrenzung geprägt ist, schlägt sich ebenfalls auf seine paratextuelle Praxis nieder. Paratexte, die er seinen Theaterinszenierungen etwa in Form von Interviews, Buchpublikationen, Begleitveranstaltungen und im Internet einsehbarem Zusatzmaterial voran- und nachstellt, erweitern den theatralen Text seiner Aufführungen und sind in deren Analyse miteinzubeziehen.²⁹ Unter theatralem Text verstehe ich Text, der sich aus dem Probenmaterial, den unveröffentlichten Regiebüchern und den abgefilmten Aufführungen zusammensetzt, deren von mir angefertigte Transkripte sowohl sprachliche als auch außersprachliche Zeichen umfassen.

Mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* und *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* fokussiert die vorliegende Studie zwei bedeutende Theaterproduktionen Schlingensiefs, die wesentlich auf Kunst und Künstler Bezug nehmen. Das Theaterstück *Atta Atta*, das im Januar 2003 Premiere hatte, war die erfolgreichste an der Volksbühne realisierte Inszenierung des Künstlers. Sie blieb bis Anfang 2006 und damit von all seinen Theaterarbeiten am längsten auf dem Spielplan. Das Stück, das auf den 11. September 2001 reagiert, thematisiert den Zusammenhang von Kunst, Terror und Verbrechen.

In *Kirche der Angst* steht der Konnex von Kunst, Krankheit und Tod im Mittelpunkt. Die Arbeit, die im Rahmen der Ruhrtriennale 2008 in Duisburg uraufgeführt wurde, entstand nach Schlingensiefs Krebsoperation und gehört zur Serie seiner letzten autothanatografischen Theaterproduktionen. Die Inszenierung erhielt 2009 eine Einladung zum Berliner Theatertreffen. Ihre Bühneninstallation wurde 2011 auf der 54. Biennale di Venezia im Hauptraum des deutschen Pavillons aufgebaut, für den Christoph Schlingensief posthum mit dem Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet wurde.

27 Das Archiv der Berliner Volksbühne gelangte zum Jahresende 2017 in den Archivbestand der Akademie der Künste. Es ist seit Herbst 2021 vollständig erfasst und verzeichnet.

28 Die in der Zeit des Corona-Lockdowns über Videochat geführten Gespräche mit Prof. Dr. Carl Hegemann fanden am 22. und 29. Januar sowie am 7., 16., 22. und 23. Februar 2021 statt.

29 Damit ist Klessinger zuzustimmen, die für postdramatische Stücke eine »Konjunktur von Paratexten« konstatiert; KLESSINGER 2015, S. 79. Diese Konjunktur schlägt sich jedoch nicht allein peritextuell nieder – Klessinger geht beispielsweise auf die »Vielzahl von Zwischentiteln« in Heiner Müllers Texten ein –, sondern ebenso in epitextuellen Elementen, wie ich am Beispiel von Schlingensiefs Arbeiten zeigen werde.

»Das einstige ›enfant terrible‹ ist längst auf dem Weg zum Klassiker«, erklären die Herausgeber des vom Metzler-Verlag angekündigten Schlingensief-Handbuchs, das dem Kanonisierungsprozess des Künstlers seinerseits zuarbeiten wird.³⁰ Schlingensief habe mit seinem grenzüberschreitenden, multimedial organisierten Schaffen den Kulturbetrieb, von den 1990er-Jahren an, auf einzigartige Weise geprägt.³¹

Zunächst als Filmemacher tätig, trat Schlingensief 1993 an der Berliner Volksbühne erstmals als Theaterregisseur in Erscheinung. Mit einem Ensemble, das sowohl aus prominenten Schauspielern als auch aus behinderten Laiendarstellern bestand, sollte er die großen deutschsprachigen Theaterbühnen bespielen. Subversive Fernsehformate und aufsehenerregende Aktionen im öffentlichen Raum verschafften ihm breite mediale Resonanz. Als Opernregisseur machte er sich bei den Bayreuther Festspielen mit der Inszenierung des *Parsifal* (2004–2007) einen Namen. Auch im internationalen Kunstbetrieb war der »Gesamtkünstler«³² präsent, wie bereits seine Einladung zur documenta X im Jahr 1997 bezeugt.³³

Nach Schlingensiefs Tod setzte eine intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Œuvre ein, die bis heute ungebrochen ist. Seither sind allein sechs Sammelbände erschienen, die unterschiedliche Facetten des Schlingensief'schen Werks beleuchten.³⁴ Bei der jüngsten Publikation handelt es sich um den 2022 veröffentlichten Tagungsband *Arbeit am Bild. Christoph Schlingensief und die Tradition*, herausgegeben von Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann.³⁵ Zur Kanonisierung Schlingensiefs trägt ebenso die von Frieder Schlaich betriebene Filmgalerie 451 bei: Mit dem im Aufbau befindlichen Online-Filmarchiv und der *schlingensief edition*, die das filmische Werk, die Fernsehshows sowie die abgefilmten Aktionen und Theaterarbeiten des Künstlers auf DVD und als Video on demand zugänglich macht, erhält die wissenschaftliche Beschäftigung mit Schlingensief weiteren Antrieb.³⁶

30 Online-Ankündigung zum *Schlingensief-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, URL: <https://link.springer.com/book/9783476058492> (Zugriff: 1.8.2023). Die Publikation soll im Frühjahr 2024 erscheinen. Als Herausgeber firmieren Teresa Kovacs, Peter Scheinpflug und Thomas Wortmann.

31 Vgl. ebd.

32 JANKE/KOVACS 2011.

33 Zu Schlingensiefs Performance im Hybrid Workspace der documenta X siehe BIESENBACH 2013, S. 22f.

34 Siehe FORREST/SCHEER 2010, JANKE/KOVACS 2011, F. LEHMANN/SIEGERT/VIERKE 2017, KNAPP/LINDHOLM/POGODA 2019, HÖVING/HOLWECK/WORTMANN 2020 und SCHEINPFLUG/WORTMANN 2022. Zu erwähnen sind ferner zwei für die Schlingensief-Forschung einschlägige Ausstellungskataloge: GAENSHEIMER 2011 und KW INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART et al. 2013.

35 SCHEINPFLUG/WORTMANN 2022. Die Tagung, deren Beiträge dieser Band versammelt, fand vom 17. bis 19. Mai 2018 als Kooperationsveranstaltung der Universitäten Köln und Mannheim statt.

36 Filmgalerie 451: Christoph Schlingensief Filmarchiv; URL: <https://www.filmgalerie451.de/de/archive/christoph-schlingensief> (Zugriff: 1.8.2023). Zum Film- und Videoarchiv siehe auch SCHLAICH 2019.

Erstaunlich ist, dass *Atta Atta* in der Schlingensief-Forschung erst in jüngster Zeit größere Beachtung findet – hier kann meine Untersuchung einen grundlegenden Beitrag zur weiteren interpretatorischen Erschließung des Stücks leisten.³⁷ Die wesentlich breiter aufgestellte Forschungslage zur Krankheitstrilogie des Künstlers lässt ein ausgeprägtes Interesse erkennen, Schlingensiefs öffentliches Thematisieren und Inszenieren seiner tödlichen Krebserkrankung zu untersuchen. Meine Auseinandersetzung mit *Kirche der Angst* kann vornehmlich an vier theater- bzw. literaturwissenschaftlichen Dissertationen anschließen: Johanna Zorn untersucht die Krankheitstrilogie vor der Folie ihrer »autobiotheatralen Inszenierungsstrategie«, während sich Sarah Ralfs dem programmatischen Avantgardebezug von Schlingensiefs Spätwerk widmet; Lore Knapp nähert sich den Stücken über ihre kunstreligiöse Ästhetik an, Jasmin Degeling beschäftigt sich mit deren »ästhetischer Therapeutik«.³⁸

Um seiner intermedialen Ästhetik Rechnung zu tragen, verlangt die sich mit Schlingensief auseinandersetze Forschung einen interdisziplinären Ansatz. Auch die vorliegende Untersuchung kombiniert – an der Schnittstelle von Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft – verschiedene Zugänge und antwortet damit den Entgrenzungspänomenen, die dem Schlingensief'schen Kunst- und Künstlerdrama inhärent sind. Die Einzelanalysen, die den Hauptteil meiner Studie bilden, berücksichtigen die von Gerda Poschmann und Hans-Thies Lehmann eruierten postdramatischen Theaterzeichen und Merkmale.³⁹ Um die in Schlingensiefs Theaterstücke verwobenen intermedialen Referenzen und die in ihnen verhandelten Kunst- und Künstlerdiskurse zu untersuchen, gilt es, einen kunst- und kulturwissenschaftlichen Zugang zu wählen.

Das Charakteristikum der auktorialen Selbstreferenzialität, das dem traditionellen Künstlerdrama zugeschrieben wird,⁴⁰ findet sich – so lautet eine These der vorliegenden Studie – in Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama auf radikale Weise potenziert. Wer sich mit seinen Stückentwicklungen auseinandersetzt, stellt fest, dass Schlingensief darin autobiografisches Material verarbeitet, zumal er hochgradig autorreferenziell die eigene Person(a) ebenso wie seine Familien- und Krankengeschichte auf die Theaterbühne bringt. Johanna Zorn hat für die Beschäftigung mit den späten Bühnenarbeiten Schlingensiefs den Begriff der *Autobiotheatralität* geprägt, an den hier gewinnbringend angeknüpft werden kann. Unter *Autobiotheatralität* versteht Zorn den theatral-medialen Transfer autobiografischer Schreibweisen und Topoi auf die Bühne, wodurch Redefiguren wie die der Beichte, des Bekenntnisses, der Bekehrung und der Verteidigungsrede szenisch realisiert werden.⁴¹ Da Schlingensiefs Selbstreferenzen nicht immer auf ihren Wahrheitsgehalt hin überprüft werden können,

37 Analysen zu *Atta Atta* liegen bislang vorwiegend in Aufsatzform vor. Siehe SCHEFFLER 2005, BEUKER 2010, A. T. SCHEER 2018, S. 170–177, RALFS 2019, bes. S. 39–58 und HÖVING 2022.

38 Siehe KNAPP 2015, ZORN 2017, RALFS 2019 und DEGELING 2021.

39 Vgl. POSCHMANN 1997 und H.-T. LEHMANN 2015.

40 Hierzu mehr in Kapitel II, S. 42.

41 ZORN 2017, S. 25f.

ist seinen Theaterproduktionen ein autofiktionales Programm eingeschrieben: Leben und Kunst, Fakt und Fiktion gehen ineinander über.

Der theatralen Ich-Darstellung stellt der Autor-Regisseur zahlreiche Selbstaussagen in Interviews, öffentlichen Auftritten und publizierten Ego-Dokumenten zur Seite – sie bilden den (performativen) Paratext zu seinen autobiotheatralen Bühnenstücken. Meine vorliegende Untersuchung schöpft aus diesem materialreichen Fundus auktorialer Selbstkommentare und -deutungen, von der Prämisse ausgehend, dass die künstlerische Selbstinszenierung Schlingensiefs fernab der Bühne seine Kunst- und Künstlerdramen mit konstituiert.⁴² Im Falle von Schlingensief, dem das Prinzip ›Kunst = Leben‹ sowohl als *modus operandi* wie als *modus vivendi* gilt, ist eine klar konturierte außertextuelle bzw. außentheatrale Autorfigur nicht mehr ohne Weiteres auszumachen. Wenn sich die vorliegende Untersuchung daher auf seine Selbstaussagen einlässt, tut sie das nicht, um dem Künstler die Deutungshoheit über sein Werk einzuräumen.⁴³ Vielmehr will sie den Versuch unternehmen, das Phänomen des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas Schlingensiefs aus sich selbst heraus zu begreifen.

Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama erschließt Spielräume, die über das *theatron* hinausgehen und sich im Rahmen einer *Over-All-Dramaturgy* entfalten. Dieser von Max Schumacher vorgeschlagene Terminus bezieht neben der Theaterinszenierung die ihr vorausgehende *Pre-Performance* und die ihr nachgestellte *Post-Performance* ein.⁴⁴ Ihre Funktion besteht darin, durch diverse Kommunikationsmittel Aufmerksamkeit zu generieren, Zuschauererwartungen zu modellieren sowie Vermittlungs- und Interpretationsarbeit zu leisten. Hierbei zeichnet Schlingensief aus, dass er Pre- und Post-Performance als einen künstlerischen Prozess gestaltet.

Es bietet sich an – freilich einen weiten Textbegriff vorausgesetzt –, das Konzept der Over-All-Performance und der sie organisierenden Over-All-Dramaturgy mit der von Gérard Genette geprägten Paratexttheorie zu verknüpfen. Als Beiwerk rahmt der Paratext den ›eigentlichen Text‹: Er hat eine kommentierende Schwellenfunktion, in-

42 Zur Künstlerinszenierung siehe den einschlägigen Sammelband LAFERL/TIPPNER 2014, insbesondere den von den Herausgebern verfassten Beitrag *Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert*; ebd., S. 15–36. Mit den Inszenierungspraktiken des Schriftstellers in Relation zu seinem Werk setzen sich, an das Konzept der biografischen Legende von Boris Tomaševskij anschließend, gewinnbringend die Fallstudien des Sammelbands *Dichterdarsteller* auseinander; LEUCHT/WIELAND 2016.

43 Vgl. hierzu auch SCHEINPFLUG/WORTMANN 2022 a, S. 12f.

44 Schumachers Aufsatz fokussiert auf die Aufgaben und Möglichkeiten der Pre-Performance; die Post-Performance bleibt weitgehend ausgeklammert. Die Kommunikationsprozesse rund um ein Theaterstück lassen sich, wie Schumacher jedoch selbst zu bedenken gibt, nicht strikt in ein Davor und Danach einordnen. »Ein ›reines Vor‹ könne es allein »vor einer Welturaufführungspremiere einer Performance von völlig unbekanntem Künstlern« geben; SCHUMACHER 2008, S. 74f.

sofern er dem Rezipienten Interpretationsvorgaben oder -angebote unterbreitet und dadurch lektüresteuern wirkt. Bekanntlich unterscheidet Genette zwischen peri- und epitextuellen Elementen. Peritexte befinden sich werkintern in unmittelbarer Nähe zum Text, wohingegen Epitexte als werkexterne Komponenten in seinem äußeren Umfeld, »in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung«⁴⁵, angesiedelt sind.

Pre-Performance und Post-Performance Schlingensiefs sedimentieren sich – so eine weitere These der vorliegenden Studie – in Erzeugnissen, die seine Theaterinszenierungen und ihre Aufführungen paratextuell flankieren. Dabei lassen sich etwa Programmzettel, Programmhefte und zur Theaterpremiere erscheinende Begleitpublikationen als Peritexte verstehen, während beispielsweise Pressemitteilungen, von Schlingensief gegebene Interviews, seine Blogbeiträge und sein 2009 veröffentlichtes Tagebuch als Epitexte fungieren. Da sie zu den in den Bühnenstücken verhandelten Kunst- und Künstlerdiskursen wesentlich beitragen, ist in der vorliegenden Studie entsprechend vom *kunst- und künstlerdramatischen Paratext* die Rede.

Allerdings ist zu beachten, dass die genannten paratextuellen Elemente, wenn sie denn unmittelbar in den theatralen Text der Aufführung Aufnahme finden, zugleich Primär- und Sekundärstatus innehaben können. So sind Beiträge des *Attaistischen Kongresses*, der dem Theaterstück *Atta Atta* vorausgeht, nicht nur im Begleitbuch der Inszenierung veröffentlicht, sie werden in Auszügen ebenso in die Figurenrede der Schauspieler integriert. In Bezug auf die Websites, die Schlingensief für seine Theaterproduktionen erstellen lässt, ist zudem zu konstatieren, dass sie nicht rein epitextuelles Beiwerk sind. Besonders der Webauftritt *www.kirche-der-angst.de* in seiner ursprünglichen Form macht deutlich, dass er – die Inszenierung in ein digitales Format transponierend – den Status eines Primärwerks behauptet, das zwar grundlegend auf die Duisburger Theaterproduktion bezogen ist, jedoch auch unabhängig von ihr rezipiert werden kann.⁴⁶

Theater ist, da es diverse Zeichensysteme, Medien und Materialien kombiniert, *per se* multimedial. Um ein theatrales Ereignis entstehen zu lassen, bedarf es – so hält bereits Aristoteles in seiner *Poetik* fest – der *léxis* (sprachlichen Gestaltung), der *melo-poiia* (musikalischen Komposition) und der *opsis* (visuellen Darbietung).⁴⁷ In seiner

45 GENETTE 1989, S. 12.

46 Es ist digitaler Obsoleszenz geschuldet, dass *www.kirche-der-angst.de* nur noch eingeschränkt einsehbar ist. Die ursprünglich interaktive Website, mit Video- und Audiodateien ausgestattet, setzt das Multimedia-Plug-in Flash Player voraus, dessen technische Unterstützung die Firma Adobe seit dem 31. Dezember 2020 eingestellt hat – fortan wird die Ausführung Flash-basierter Inhalte in Flash Player blockiert. Aus diesem Grund ist die *Kirche der Angst* gewidmete Webpräsenz nur mehr eine digitale Ruine. Zum ursprünglichen Webauftritt siehe Kapitel IV, S. 241–243. An dieser Stelle sei die Feststellung erlaubt, dass die Rechtsnachfolger Schlingensiefs wenig um die Pflege des digitalen Erbes des Künstlers bemüht scheinen. Aufgrund von nicht konservierten und mithin verloren gegangenen digitalen Materials hat die Schlingensief-Forschung bereits herbe Verluste hinzunehmen.

47 Vgl. ARISTOTELES 2008, Kapitel 6, S. 9–11, hier S. 11.

Hamburgischen Dramaturgie erklärt Gotthold Ephraim Lessing die Kunst des Schauspielers zur »transitorischen Malerei«, mithin weist er dem Theater eine Stellung zwischen Poesie und den bildenden Künsten zu.⁴⁸ Im frühen 19. Jahrhundert wird das Nachdenken darüber, wie auf der Theaterbühne ein gelungenes Zusammen- und Wechselspiel unterschiedlicher Künste zu erreichen sei, zunehmend virulent – dazu mehr im folgenden Kapitel (Kapitel II). Es wird zu zeigen sein, dass gerade das Kunst- und Künstlerdrama den Aspekt der konstitutiven Multi- und Intermedialität des Theaters akzentuiert, indem es seine Fähigkeit betont, verschiedene Kunstformen bzw. Medien in sich aufzunehmen.

Obschon Multi- und Intermedialität dem Theater immer schon inhärent sind, werden sie bei der Betrachtung von Theaterformen des 20. Jahrhunderts, die sich neue technische und elektronische Medien inkorporieren, zu einer zentralen Analysekategorie. Besonders für das postdramatische Theater gilt die Integration »Neuer Medien« als kennzeichnend.⁴⁹ Eine postdramatische Medienästhetik prägt die Arbeit Schlingensiefs, der in seinen Bühnenstücken exzessiv mit aufführungsbegleitenden Film- und Videoprojektionen operiert. Im Zuge einer produktiven Kollision der Medien, die Schlingensief oftmais in überfordernder Simultaneität und Überlagerung einsetzt, werden die Theaterzuschauer in ihren Sehkonventionen herausgefordert und Rezeptionsmodi fragmentierter Wahrnehmung ausgesetzt.

Da in der Forschung bis heute über die Termini Intermedialität und Multimedialität ob ihres entgrenzten Bedeutungsspektrums keine definitorische Einigkeit besteht und sie bisweilen synonym verwendet werden, gilt es, sie für die folgende Analyse zu präzisieren. Unter Multimedialität will ich das Nebeneinander verschiedener Medien verstehen, während ich mit dem Terminus Intermedialität das zwischen ihnen bestehende Wechselverhältnis fokussiere. Mit Jürgen E. Müller erkenne ich die Qualität des Intermedialen darin, dass die Wechselwirkung medialer Konstellationen einen ästhetischen Mehrwert zeitigt: »Ein mediales Produkt wird dann *inter*-medial, wenn es das *multi*-mediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen.«⁵⁰ Um schließlich die in Schlingensiefs Theaterstücke eingelassenen Bezugnahmen auf bildende Kunst, Film, Musik und Literatur zu analysieren, ist der Begriff der Intermedialität enger zu fassen. In Anlehnung an Irina O. Rajewskys Studie zur Intermedialitätsforschung subsumiere ich unter intermedialen Referenzen solche Bezüge, die innerhalb von Schlingensiefs Theaterstücken auf andere Kunstformen bzw. Medien verweisen – dabei können sowohl konkrete Objekte als auch ganze Zeichensysteme referenziert werden.⁵¹ Die Kunst- und Künstlerdramen Schlingensiefs umfassen, so wird in der folgenden Analyse deutlich, ein außerordentlich breites Spektrum intermedialer Phänomene.

48 LESSING 1769, S. 38.

49 Vgl. H.-T. LEHMANN 2015, bes. S. 416ff.

50 J. E. MÜLLER 2009, S. 31f., Hervorhebung im Original.

51 Vgl. RAJEWSKY 2002, S. 16f.

Meinen Einzelinterpretationen der Schlingensief'schen Theaterproduktionen geht eine literaturhistorische Kontextualisierung des Kunst- und Künstlerdramas voraus. Dabei ist es mein Anliegen, die vernachlässigte Begriffsgeschichte des Künstlerdramas aufzuarbeiten. Auch nehme ich mit *Correggio* von Adam Oehlenschläger und *Van Dycks Landleben* von Friedrich Kind zwei erfolgreiche Künstlerdramen des frühen 19. Jahrhunderts in den Blick, die wesentlich zur Etablierung und Popularisierung des Genres beigetragen haben. An der Diskussion und den Reflexionen, die die Theaterstücke Oehlenschlägers und Kinds begleiten, kristallisiert sich exemplarisch die frühe Genretheorie des Künstlerdramas. Was dem Künstlerdrama von Kritikern als »recht innerlich und dramatisch« vorgeworfen wird, lässt sich als postdramatisches Potenzial lesen: Narrative, episierende Tendenzen und die Betonung seiner multi- und intermedialen Strukturen prädestinieren das Künstlerdrama für die Postdramatik. Als Forschungsgegenstand wird das Künstlerdrama – dies zeigt ein Abriss der Forschung – in letzter Zeit wiederentdeckt, obschon die Untersuchung des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas bislang ein Desiderat bildet. Eine kurze Darstellung zweier zentraler Kunst- und Künstlerdiskurse, die das traditionelle Bild vom Künstler prägen und später auch bei Christoph Schlingensief eine Rolle spielen – das Künstlergenie und der Künstler als Melancholiker –, beschließt das Kapitel. Damit ist das Feld bereitet für die sich anschließende Beschäftigung mit Schlingensiefs Stückentwicklungen und meine intensiven aufführungsbezogenen Textanalysen (Kapitel III und IV), die den Kern der vorliegenden Studie bilden und in ein Fazit des postdramatischen Kunst- und Künstlerdramas Schlingensiefs (Kapitel V) münden.

