

## 2.4 Zwischen singulärer und pluraler Autorschaft

Aus fremdem Material Versatzstücke zu gewinnen, die es neu zu kontextualisieren und zu montieren gilt, ist für Schlingensiefs Theaterarbeit charakteristisch. Schlingensiefs Dramaturg Hegemann vergleicht dieses appropriierende Verfahren mit demjenigen Shakespeares:

Schlingensief setzt ein eigenes Stück aus Szenen, Texten und Versatzstücken zusammen, die ihn beeindruckt haben. Er versucht Elemente aus klassischen Theaterstücken, aus eigenen und fremden Filmen mit aktuellen und prominenten Gegenwartspartikeln kohärent zu kombinieren, eine Arbeitsweise, die durchaus Ähnlichkeiten mit Shakespeares Verfahren hat, häufig ganze Passagen aus fremden Stücken und Texten zu übernehmen.<sup>165</sup>

Hegemann assoziiert das postmoderne Konzept des von Schlingensief verkörperten Arrangeur-Künstlers, der bereits vorhandenes Material neu zusammenstellt,<sup>166</sup> mit der *culture of collaboration* elisabethanischer Dramenproduktion. Die Parallelisierung mit Shakespeare als *unoriginal genius* hat legitimatorische Funktion: Wiederholt wird die Schlingensief'sche Arbeitsweise in öffentlichen Beiträgen Hegemanns reflektiert und als künstlerisch-kreative Praxis validiert. Dabei werden Schlingensiefs Selektion und Rekombination disparaten Fremdmaterials als die eigentliche schöpferische Leistung herausgestellt:

Christoph ist jemand, der – und das finde ich eine großartige künstlerische Entscheidung – nicht gerne selbst etwas erfinden möchte. Es ist alles da. Er nimmt die Sachen, die er findet und die ihm durch den Kopf gehen. Er hat keinen kreativen Originalitätsdrang. [...] Allerdings macht er das auf eine Weise, die etwas ganz Eigenes hat, etwas ganz Einzigartiges. Die Arbeitsweise von ihm ist tatsächlich Readymades ready made. Er macht Readymades aus Readymades.<sup>167</sup>

In *Atta Atta* greift Schlingensief unter anderem auf Musik Mozarts, Wagners und Edgar Varèses sowie auf Texte von Angelus Silesius, Niklas Luhmann, Joseph Beuys, Hermann Nitsch und Otto Muehl zurück und verbindet sie zu einem »postmodernen Pastiche«<sup>168</sup> – oder, um Hegemanns Vokabular aufzugreifen, zu einer Assemblage

165 HEGEMANN 2005, S. 199. Dieser Text Hegemanns findet sich auch als Einleitung in SCHLINGENSIEF 2002a, S. 12–15.

166 »Als Arrangeur geht es dem Künstler im Kern darum, gegebene Elemente aus der soziokulturellen Welt der Gegenwart und Vergangenheit auszuwählen, zu modifizieren, zu kombinieren und zu präsentieren«; RECKWITZ 2014, S. 115.

167 Hegemann, in: HEGEMANN/MÜHLEMANN 2011, S. 145.

168 Ingrid Hoesterey legt dar, wie der Pastiche als ein vornehmlich negativ konnotiertes Genre in der Postmoderne ›reaktiviert‹, nicht zuletzt als Praktik kultureller Erinnerung aufgewertet wird: »Pastiche, das bedeutete jahrhundertelang Kunstfälschung, das war die intendierte Nachahmung des Stils eines früheren Werkes oder mehrerer Werke, das konnte auch heißen: Flickwerk, Stilmischmasch. Pastiche war vorwiegend negativ besetzt, eine *quantité*

aus Readymades. Mit dem Begriff des Readymade<sup>169</sup> stellt Hegemann die Arbeitsweise des Autor-Regisseurs Schlingensief in die Tradition avantgardistischer Kunstproduktion, die künstlerische Autorschaft parodiert und zugleich erweitert. Readymades und *objets trouvés* adaptieren, ebenso wie die Arbeitstechniken der Montage und Collage, »Verfahren selektiven Zeigens und Sehens«<sup>170</sup> und eröffnen damit neue Formen ästhetischer Wahrnehmung: Das kompilierte Material erhält durch Schlingensiefs Rekontextualisierung auf der Bühne eine neue Bedeutung. Dabei entspricht das Montageprinzip der Ästhetik des postdramatischen Theaters, das Konzepte wie Kausalität, Geschlossenheit, organische Ganzheit und Identität gezielt aufbricht, um den »Fragmentcharakter der Wahrnehmung«<sup>171</sup> bewusst zu machen.

Birgit Haas stellt die Frage, ob im postdramatischen Theater die Vorstellung eines einzelnen, souveränen Autorsubjekts obsolet werde.<sup>172</sup> Dass dies nicht der Fall ist, führt das Beispiel Schlingensief vor Augen. Zwar macht dieser sich vom »Originalitätszwang«<sup>173</sup> frei, den Autorbegriff will er jedoch nicht abgeschafft wissen, im Gegenteil: »Schlingensief begreift sich tatsächlich als ein Autor«.<sup>174</sup> Dies wird besonders deutlich, wenn er zur Plagiatsdebatte um Helene Hegemanns Romandebüt *Axolotl Roadkill* (2010) Stellung bezieht. Im Interview erklärt Schlingensief:

Heute, in meiner Arbeit am Theater, verwurste ich hemmungslos Originalquellen und füge sie zu Neuem zusammen. Das ist im Theater einfach Praxis. Von daher sind für mich die Diskussionen um Helene Hegemanns Buch »Axolotl Roadkill« auch so absurd. Im Theater wird permanent auf Texte und Zitate zurückgegriffen, aus denen

---

*négligeable* der Kulturproduktion. Die zeitgenössischen Varianten des Pastiche dagegen dienen einer kulturellen Erinnerung, der es um kritische Reflexion auf das Heute geht. [...] Das Genre erfährt wohl auch deshalb eine Reaktivierung, weil die Unreinheit und implizierte Ambivalenz seiner Form der gegenwärtigen Sensibilität für Hybrides, für hybride Identität, entgegenkommen wie auch eine neuartige Interdependenz von E- und U-Kodie rungen im kulturellen Sprechen begünstigen«; HOESTEREY 2000, S. 222.

169 Seit Marcel Duchamp, der industriell produzierte Gegenstände signierte und als Kunstwerke ausstellte, versteht man unter ›Readymade‹ ein in die Sphäre der Kunst überführtes Objekt. Die Nobilitierung vom Gebrauchs- zum Kunstgegenstand erfolgt hierbei allein durch die Entscheidung des Künstlers.

170 FETSCHER 2001/2010, S. 582.

171 H.-T. LEHMANN 2015, S. 150.

172 Vgl. HAAS 2009, S. 12. Auch Doris Kolesch hält den »traditionelle[n] Begriff der singulären Autorschaft« im postdramatischen Gegenwartstheater für »vollkommen fragwürdig«; KOLESCH 2004, S. 160.

173 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

174 Hegemann, in: GROYS/HEGEMANN 2004, S. 7. Nicht zuletzt trägt solcherlei paratextuelle Aktivität Hegemanns dazu bei, die Autorposition Schlingensiefs zu untermauern, insofern er ihm – wie in dem hier zitierten Beispiel – Autorschaft zuschreibt und seine Appropriationsverfahren als Form paradoxer Originalität legitimiert: »Das ist paradoxe Weise sogar ein sehr origineller auktorialer Akt. Wenn ich als Künstler entscheide, mich auf das pure Ready-made zu beschränken und meinen eigenen kreativen Beitrag auf nahezu null zu reduzieren«; ebd.

dann Handlungen oder Pseudohandlungen konstruiert werden. Das ist gut und legal, und ich bin schwer erstaunt, dass in anderen Kunstformen, allen voran der Literatur und auch der Oper, ein anachronistischer Purismus gelebt wird, der letztlich den alten Geniebegriff und die Unantastbarkeit der Originale beschwört.<sup>175</sup>

Schlingensief lehnt die Vorstellung des aus sich selbst schöpfenden Originalgenies als anachronistisch ab und verteidigt das approprierende Arbeiten mit Fremdmaterial als gängige Theaterpraxis und legitimes künstlerisches Verfahren – auch in der Literatur. Vor diesem Hintergrund mag es wenig überraschen, dass Schlingensief die Entwicklung seiner Theaterstücke als einen kollektiven Schreibprozess gestaltet. Zu Beginn der Proben bittet er Schauspieler und Mitarbeiter darum, ihn »wahllos mit Musiken und Texten auszustatten«.<sup>176</sup> Während der Stückentwicklung von *Atta Atta* erhalten die Mitwirkenden gar »Schulheftchen«, um darin Ideen zu notieren.<sup>177</sup> »Zwischen uns ist immer alles Material«, erläutert der Autor-Regisseur. »Alles ist immer Ausgangsbasis, auf die eigenes Material geschichtet werden kann. Man könnte es auch gemeinschaftliche Textproduktion nennen.«<sup>178</sup> Hiermit evoziert Schlingensief die Vorstellung einer pluralen Autorschaft, in der eine singuläre Subjektposition zugunsten eines kooperativen Austauschs aller Beteiligten aufgegeben wird.<sup>179</sup> Schlingensief fungiert als Arrangeur des im Kollektiv zusammengetragenen Materials – es handelt sich um einen Künstlertypus, der seit den 1990er-Jahren zunehmend an Profil gewinnt. Zwar haben Künstler in der Moderne ebenfalls auf Materialrecherchen als Vorbereitungsarbeit zurückgegriffen, noch systematischer und offensiver werden jedoch in der Postmoderne »Praktiken wie die des Sammelns, Beobachtens, Dokumentierens und Archivierens in den Produktionsprozess selbst« integriert.<sup>180</sup> In der Probenzeit von *Atta Atta* lässt Schlingensief sammeln, dokumentieren und archivieren – er organisiert und strukturiert die kreative Arbeit seines Teams. Grundsätzlich wird das, was während der Proben improvisiert und gespielt wird, auf Video aufge-

175 Christoph Schlingensief/Max Dax: »Ich habe geklaut«, in: *Spex* Sep./Okt. (2010), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 293–305, hier S. 296. Ähnlich argumentiert Schlingensief auch in seinem *Schlingenblog*. Dort schreibt er, Helene Hegemann habe »genau das getan, was wir am theater, der oper und auch beim film und in der kunst immer tun: wir sammeln, probieren hin und her und behaupten sogar völlig begeistert, wir wären gerade noch näher an kleist als 240 000 andere regisseure vor unserer zeit.« Nachdrücklich spricht sich Schlingensief dafür aus, »sehr viele genres und gedanken [zu] benutzen und [zu] mixen«; vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 1. April 2010.

176 WASCHK 2019, S. 31.

177 Vgl. SCHLINGENSIEF 2002, Min. 17:04–17:09 (Transkription der Verfasserin).

178 Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 300.

179 Vgl. Christian Schulte über die plurale Autorschaft Alexander Kluges; SCHULTE 2021, S. 11f. Auch das Konzept der anthropophagischen Autorschaft ließe sich auf Schlingensief anwenden, da er sich Ideen und Texte seiner Mitarbeiter regelrecht einverleibte; zu diesem Konzept mehr bei HABERPEUNTNER 2021.

180 RECKWITZ 2014, S. 116.

zeichnet und transkribiert (»Der Probenprozess wird durchgehend mitgefilmt!«<sup>181</sup>), woraufhin Schlingensief die so entstandenen Situationen und Szenen nach Belieben montieren und zu einer Dramaturgie verarbeiten kann.<sup>182</sup> In dieser Phase der Stückentwicklung wird das Konzept der pluralen Autorschaft abgelöst: Als singuläre auktoriale Instanz entscheidet nun Schlingensief allein, was und wie in seine Inszenierung Aufnahme findet. Obschon er also auf sein Team angewiesen ist, da es ihn mit Input, Anregungen und Texten versorgt, gestaltet sich die Zusammenarbeit letztendlich als »streng hierarchisch«<sup>183</sup>. Auf diese Weise behauptet Schlingensief die künstlerische Gesamtverantwortung für seine Theaterproduktionen und verteidigt seine exponierte Autorschaft.

Einen bedeutenden Einfluss auf Schlingensief und dessen Arbeiten übt Carl Hegemann, der »Allesdenker unter den Dramaturgen«<sup>184</sup>, der den Autor-Regisseur bei vielen Projekten begleitet – so auch bei *Atta Atta*. Hegemann, der Philosophie, Sozial- und Literaturwissenschaften studiert hat und mit einer Arbeit über Fichte und Marx promoviert wurde, beschreibt sich selbst als Schlingensiefs »Freund und Helfer«, ebenso als »eine Art Vater« und »Korrekturinstanz«.<sup>185</sup> Als intellektu-

---

181 Probenkonzept zu *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

182 Vgl. Bernhard Schütz, in: SCHÜTZ/CARP 1998, S. 87. Annemarie Matzke weist darauf hin, dass Schlingensief – als Filmemacher mit dem Prinzip der Montage vertraut – aufgenommene Probenclips am Schneidetisch montierte, um so eine Dramaturgie seiner Inszenierungen zu entwickeln; vgl. MATZKE 2012, S. 234. Schlingensief selbst beschreibt die Textproduktion auf den Theaterproben wie folgt: »[U]m mich herum sitzen Leute, die tippen alles mit, was ich sage. Das sind Momente der Formation von Gedanken, nicht der Transformation. Das ist oft eine sehr geradlinige Sprache, die in diesen Momenten entsteht, auch wenn ein Außenstehender einzelnen Assoziationsketten möglicherweise nicht immer zu folgen imstande sein mag. Und auf Basis der Transkription meiner Bühnenanweisungen etwa entstehen dann oft Dialoge«; Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 297.

183 »Grundsätzlich kann man die Zusammenarbeit als streng hierarchisch und zugleich als jeder macht, was er will beschreiben. Man kann bei Schlingensief eine Tendenz feststellen, die sich als ein Steckenbleiben in der fröhkindlichen Allmachtsphase, die Kinder zwischen dem 16. und dem 22. Lebensmonat durchleben, beschreiben lässt. [...] Die Zusammenarbeit mit Christoph war zwar hart, aber wunderbar, denn Christoph hatte eine unglaubliche Offenheit für die Vorschläge der Mitwirkenden und war von ihnen auch abhängig«; Hegemann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 269. Mit dem Konzept der »fröhkindlichen Allmachtsphase« nimmt Hegemann auf die fröhkindliche Phasentheorie der Psychoanalytikerin Margaret Mahler Bezug.

184 MICHALZIK 2003. Peter Kern, der als Schauspieler in Inszenierungen Schlingensiefs mitwirkte, erklärt Hegemann gar zum »Hirn Christoph Schlingensiefs«; Peter Kern, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 277. »Das Hirn Christoph Schlingensiefs war und ist Carl Hegemann, der ihn formte und zum großen Flüsterer wurde! Bevor die beiden ihre kongeniale Zusammenarbeit begannen, war Christoph ein ungebildeter bis mittelmäßig gebildeter junger Mann aus bürgerlichem Hause.«

185 Hegemann, in: HEGEMANN/MÜHLEMANN 2011, S. 141.

eller »Zuarbeiter«<sup>186</sup> macht er Schlingensief Theorie- und Reflexionsangebote. Seine Hauptaufgabe erkennt er darin, das von Schlingensief Geschaffene zu »reflektieren und [zu] rahmen«: »Mein Aufgabenbereich umfasst die reflexiven Aspekte wie Titel oder Untertitel und dergleichen. Oder wie man etwas präsentiert und was man der Presse sagt.«<sup>187</sup> Publikationen, die Schlingensiefs Theaterarbeiten dokumentieren, entstehen zumeist unter Federführung des Dramaturgen.<sup>188</sup> Wenn Hegemann dabei – wie im Falle der Begleitdokumentation *Ausbruch der Kunst* – als Herausgeber firmiert, wird seine Funktion als ›Rahmengeber‹ besonders evident. Einen Anspruch auf Co-Autorschaft erhebt er hingegen nicht.

Als Co-Autoren könnten auch die mit Schlingensief auf der Bühne agierenden Schauspieler und Laiendarsteller bezeichnet werden. Da Schlingensief während der Theatervorstellungen unvorhergesehene Interventionen und Veränderungen am Regiekonzept vornimmt, erweist sich die Stückentwicklung als nie ganz abgeschlossen.<sup>189</sup> Schauspieler berichten davon, dass Schlingensief gezielt Überforderungssituationen durch Stör- und Überraschungsmomente erzeugt, um spontanes Spiel zu forcieren.<sup>190</sup> Die Mitspieler müssen sich darauf einlassen – von ihnen verlangt der Autor-Regisseur die Fähigkeit zum »improvisierte[n] Sprechen«<sup>191</sup>. Obwohl die Inszenierung einem festen Grundkonzept folgt, öffnet Schlingensief experimentelle Spielräume, innerhalb welcher – durch ihn und durch die restlichen Akteure – der theatrale Text während der Aufführung *ad hoc* um- und weitergeschrieben wird. Damit wird ein Authentizitätseffekt erzeugt: »Es hat den Anschein, als zeigten sich die Darsteller so, wie sie sind, ohne die Vermittlungsinstanz der Bühne.«<sup>192</sup> Zum Schauspielerprofil

186 Hegemann, in: HEGEMANN/HOFFMANN 2000, S. 294.

187 Hegemann, in: HEGEMANN/MÜHLEMANN 2011, S. 142.

188 Vgl. POGODA 2019, S. 244.

189 Schlingensiefs Theateraufführungen muten, so Jens Roselt, »als Fortsetzung der Probe mit Publikum« an: »Arbeiten von Christoph Schlingensief [können] den Eindruck machen, die Aufführung habe den geprobenen Ablauf gerade infrage zu stellen, ihn zu stören oder zu unterbrechen«; ROSELT 2011, S. 33.

190 Der auch in *Atta Atta* mitspielende Schauspieler Michael Gempart erzählt: »Er [Schlingensief] trat auf, wann immer er wollte, und zwar mit voller Absicht. Er störte einen. Die Leute fanden das immer ganz toll. Als Schauspieler dachte man jedoch an die Passagen, die man zum Besten geben wollte und die nun nicht mehr funktionierten. Bis zum Schluss hat Christoph die Aufführungen immer wieder aufgemischt«; GEMPART/KOVACS 2011, S. 258. Vgl. auch DIETRICH KUHLBRODT 2019, S. 19f. und WASCHK 2019, S. 31.

191 DIETRICH KUHLBRODT 2019, S. 20. Kuhlbrodt, der als Laiendarsteller in zahlreichen Film- und Theaterarbeiten Schlingensiefs mitwirkte, erinnert sich an eine Theaterschauspielerin, die jenes ›improvisierte Sprechen‹ nicht beherrschte. »Schlingensief sagte einmal zu ihr: ›Du trittst vor den Vorhang und begrüßt die Leute.‹ Darauf antwortete sie: ›In Ordnung, mach ich. Wo ist mein Text?‹ Er versuchte, ihr zu erklären, dass sie die Szene aus der Situation heraus spielen, den Text also selber machen müsse. Darauf sie: ›Hilft mir jemand beim Schreiben des Textes?‹ Schlingensief konnte sich ihr gegenüber nicht verständlich machen«; DIETRICH KUHLBRODT/KEPLINGER/KOVACS 2011, S. 251.

192 MATZKE 2005, S. 181.

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

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«<sup>195</sup> 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.<sup>196</sup> Von Schlingensief und seinem Team intern als »Spezialisten«<sup>197</sup> bezeichnet, gehören sie seinem Laienensemble an, der »Theaterfamilie«<sup>198</sup>, 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.<sup>199</sup> 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.