

Sarah Ralfs

# Theatralität der Existenz

Ethik und  
Ästhetik bei  
Christoph  
Schlingensief

**Aus:**

*Sarah Ralfs*

## **Theatralität der Existenz**

**Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensief**

November 2019, 344 S., kart., Dispersionsbindung

34,99 € (DE), 978-3-8376-4666-5

E-Book:

PDF: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4666-9

Entlang Christoph Schlingensiefs künstlerischer Auseinandersetzung mit Leben und Sterben erforscht Sarah Ralfs die Genealogien des Theaters, der Oper, des Films, der bildenden Kunst und der Installation in seinem Werk. Im Fokus stehen hierbei die kunsthistorischen Bezüge sowie die strukturellen und diskursgeschichtlichen Analogien zu Leben und Tod. Damit wird eine der außergewöhnlichsten künstlerischen Positionen am Beginn des 21. Jahrhunderts in den Blick genommen und nach deren historischer Verankerung gefragt, deren Gegenwartsbezüge diskutiert sowie Visionen einer ästhetischen Erfahrung des Miteinanderseins im Theater der Existenz beleuchtet.

**Sarah Ralfs** ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin und studierte Theater- und Literaturwissenschaft in Berlin und Paris.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4666-5](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4666-5)

# Inhalt

---

<b>Theatralität der Existenz</b>	9
Kurze künstlerische Arbeitsbiografie	15
Negative Gattungsästhetik	24

## I. Im Zeichen der Avantgarden | 29

<b>KUNST UND KÜNSTE</b>	39
<i>ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen</i>	39
Der Ausbruch der Kunst auf dem Theater	41
Zitieren als künstlerische Praxis	46
Werk und Künstler	50
Sich in der (Kunst-)Welt verorten	52
Avantgarden und Faschismus	58
Entgrenzung der Künste	61
Ästhetische Medien	64
Selbst- und Weltbeobachtung	70
Theatralität und Publikum	73
<b>KUNST UND LEBEN</b>	79
<i>Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir</i>	79
»Fluxus-Oratorium«	87
Das Filmmaterial	94
Der Hase als nomadischer Signifikant	106
Zwischenresümee zur Stoff- und Motivanalyse	114
»Impersonaten« als appropriatorisches Readymade	116
Niedere Mimesis	118
Aufruf zur Autonomie	120
Im Angesicht des Todes	124
Die Krankheit als Readymade	126

## **II. Die Ethik der Theater-Aufführung** | 133

- Aufführung als Heilungsszenario | 143
- Leibliche Ko-Präsenz | 146
- Das Zeigen der Wunde | 148
- Theater und Ritual | 150
- Anerkennung und Verwundbarkeit | 153
- Die (Krebs-)Krankheit als »das Fremde in mir« | 159
- Die szenografische Praxis des Miteinanderseins | 162
- Ästhetischer Widerstand | 174
- Wunde der (Im)perfektion | 178
- Theatralität des Todes | 184

## **III. Der nomadische Film** | 197

- Inszenierungsformen des Films | 198
- Triptychon des Lebens | 201
- Zeugnis der Existenz | 204
- Mediale Konstellationen der Berührung | 207
- Noli me tangere* | 210
- Mechanische Apparaturen zwischen Leben und Tod | 216
- Mein erster Film* | 224
- Film und Theater | 228
- Werkentwicklung – Film auf der Bühne | 231

#### **IV. Im Paradigma der Oper | 237**

- Oper, Theater und andere Künste | 240
- Parsifal* und das Nebeneinander der Künste | 243
- Das organische Kunstwerk | 248
- Kunst und Gemüse, A. Hipler* | 253
- Das avantgardistische Kunstwerk | 257
- Schönberg und das Nebeneinander in der Musik | 260
- An-/organisches Leben in der Kunst | 263
- Badiou's Wagner-Lektionen | 265
- Mea Culpa*. Eine »ReadyMadeOper« | 268
- Konstellative Existenzen | 274

#### **V. Die Installation | 277**

- Animatographen* | 283
- Raumkünste und Zeitkünste | 287
- Lessing – *Laokoon* | 289
- Negative Synästhesien | 294
- O'Doherty – Die umgekehrte Räumlichkeit | 298
- Rotierende Tableaus | 302
- Sontag – Kunst des Radikalen Nebeneinanders | 305
- Das posthume Display | 310

#### **Am Ende – Kunst und Existenz | 319**

- Resümierend | 319
- Erben | 321
- Schließlich, Ethik | 325

#### **Literatur | 327**

#### **Danksagung | 342**

## Theatralität der Existenz

---

Mit dem Tod am 21.08.2010 endet das künstlerische Schaffen Christoph Schlingensief's. Eine Lungenkreberkrankung, von der Schlingensief zu Beginn des Jahres 2008 erfährt, die hiermit verbundenen existenziellen Erfahrungen und die Konfrontation mit dem eigenen Lebensende prägen seine Arbeit bis zum Schluss.<sup>1</sup>

Während das Einfließen persönlicher Erfahrungen sowie aktueller gesellschaftlicher Situationen und Problemstellungen Schlingensief's Kunst prinzipiell kennzeichnet, spitzt sich diese Dimension der Verarbeitung persönlicher Erfahrungen in seinem Spätwerk existenziell zu. Obwohl kritische Stimmen des Feuilletons diese öffentliche Auseinandersetzung mit Krankheit, Leid und Sterben als gezielte Mitleidserregung und Persönlichkeitskitsch, und damit als nichtkünstlerisch, zu diskreditieren suchten,<sup>2</sup> so ist es doch gerade die Fülle und Komplexität an Kunst und Künsten sowie an kunstgeschichtlichen Referenzen und Traditionen, die Schlingensief hierfür mobilisiert und formalisiert, welche so bemerkenswert erscheinen.

Der Zyklus von Arbeiten, die im Kontext von Schlingensief's lebensbedrohlichen Krankheitserfahrungen entstehen, umfasst fünf Theater- bzw. Operninszenierungen, darunter das »Fluxus-Oratorium« *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden*

- 
- 1 Schlingensief, Christoph, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Kreberkrankung*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2009, S. 13 ff.
  - 2 Siehe z. B.: Rossmann, Andreas, »Heile, heile, Angst«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.09.2008, S. 35; Kümmel, Peter, »Ihn brennt der Tod«, *DIE ZEIT* 40, 25.09.2008, (<http://www.zeit.de/2008/40/Ruhrtriennale?page=1>; [15.06.2019]); Tholl, Egbert, »Alle sollen es wissen«, *Süddeutsche Zeitung*, 23.09.2008, (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/neue-schlingensief-auffuehrung-alle-sollen-es-wissen-1.696300>; [15.06.2019]).

*in mir*<sup>3</sup>, der Kammerabend *Der Zwischenstand der Dinge*<sup>4</sup>, die »ReadyMadeOper« *Mea Culpa*<sup>5</sup>, der aktionistisch durch(ge)zogene Theaterabend *Unsterblichkeit kann töten. (Sterben Lernen! Herr Andersen Stirbt in 60 Minuten)*<sup>6</sup> und die Theateroper *Via Intolleranza II*<sup>7</sup> sowie zahlreiche Interviews, Texte, Auftritte und schließlich die Planung und Gründung eines Operndorfes bei Ouagadougou in Burkina Faso. Die Krebserkrankung vermag offenkundig Schlingensiefs ohnehin schon unermüdliche und ungemein ertragreiche künstlerische Produktionstätigkeit noch einmal zusätzlich zu motivieren und zu intensivieren. Der Faden des Lebens scheint für ihn am Faden der Produktion zu hängen.

Dabei sprengen die Arbeiten auf unterschiedliche Weise tradierte Genre- und Gattungsgrenzen, wenn in ihnen verschiedene Künste und Medien ineinander greifen. Dimensionen des Films, der Installation, des Theaters, der Fotografie, der Aktions-, Performance- und Videokunst, der bildenden Kunst und der Oper, aber auch des Rituals und der Messe überlagern und überschreiben sich wechselseitig und fügen sich so zu einem uneinheitlichen, situativen und medienspezifischen Kunsterfahrungsraum der Existenz.

Hierbei korreliert, so meine These, die komplexe intermediale und transgressive Ästhetik dieser späten Arbeiten konstitutiv mit ihrem Gegenstand, der die Existenz, das Leben und Sterben, in den Mittelpunkt rückt. Im Angesicht des Todes und den damit verbundenen tiefsten existenziellen Erfahrungen, die hier zum Motiv der Kunst werden, spitzen sich grundlegende Konstellationen, die Schlingensiefs künstlerische Arbeit generell auszeichnen, zu und verdichten sich. Denn sie kennzeichnet, dass sie sich an dem Weltzusammenhang ausrichtet, den sie verhandelt und dabei zugleich den jeweiligen Kontext der Kunst, in dem sie sich ereignet, reflexiv bespielt wie experimentell ausweitet, sich selbst, mit anderen Worten, als Kunst Rechnung trägt. In der Auseinandersetzung mit Leben und Tod werden nun diese stets in seiner Arbeit präsenten Motive der Beziehungen der Künste, des Verhältnisses von Kunst und Nicht-Kunst, Kunst und Leben, Kunst und Umwelt sowie der Rolle des Künstlers darin auf elementare Weise dringend.

Wenn sich die vorliegende Untersuchung der existenziellen Verschränkung von Kunst und Leben im Werk Christoph Schlingensiefs widmet, soll es dabei allerdings – entgegen einer allgemeinen Tendenz posthumer Rezeption von Schlingensiefs Werk – nicht darum gehen, eine uneingeschränkte Entgrenzungsbewegung zu

---

3 Uraufgeführt am 21. September 2008 in der Gebläsehalle des Landschaftsparks Duisburg-Nord im Rahmen der Ruhrtriennale 2008.

4 Uraufführung am 13. 11. 2008 am Maxim Gorki Theater Berlin.

5 Uraufführung am 20. 03. 2009 am Burgtheater Wien.

6 Uraufführung am 04. 12. 2009 am Theater am Neumarkt Zürich.

7 Uraufgeführt am 15. 05. 2010 beim Kunstenfestivaldesarts Brüssel.

beschwören, in der die Kunst mit dem Leben gleichgesetzt, das eine in dem anderen aufgelöst und schließlich als Unterscheidung zum Verschwinden gebracht würde. Es geht vielmehr darum aufzuzeigen, welche Rolle die Kunst und die Künste als vom Leben unterschiedene, entlang anderer Logiken, Strukturen und Dynamiken funktionierende »soziale Systeme«<sup>8</sup> in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Leben und Sterben spielen und was sie hierüber als Kunst und in der Kunst zur Erfahrung zu bringen vermögen. So möchte ich hier die These starkmachen, dass der versierte Umgang mit dem spezifischen Vermögen von Kunst und Künsten gerade wegen aller Entgrenzungsbestrebungen das wesentliche Signum und Funktionsprinzip von Schlingensiefs Arbeiten ist.

Obzwar in seinem Werk Kunst und Künstler aufs Engste miteinander verwoben sind, kann es dennoch nicht darum gehen, die privaten und persönlichen Hintergründe Schlingensiefs rekonstruieren zu wollen, zumal das letztlich nur ein spekulatives Unterfangen bliebe. Der Rückschluss auf Schlingensiefs Person soll sich hier allein auf seine Erscheinungsweisen, Rollen und Funktionen in seinen Arbeiten selbst beschränken und ist damit nicht von formalen, kunstanalytischen und diskursiven Phänomenen und Fragen loszulösen.

Zudem geht es in dieser Untersuchung weder in erster Linie um eine Materialsammlung noch um einen primär rekonstruktiven oder gar positivistischen Bezug auf die einzelnen Arbeiten, und noch weniger auf die Biographie oder die persönlichen Beweggründe des Künstlers. Vielmehr zielt die von mir gewählte theater- und kunstwissenschaftliche Herangehensweise an Schlingensiefs Werk auf eine analytische Diskursivierung, welche dem enormen Referenzierungs- und Reflexionsvermögen dieser Kunst – Diedrich Diederichsen spricht von einer »Diskursverknappungsbekämpfung«<sup>9</sup> als ihrem grundlegenden Movens – nachgeht und deren Konsequenzen aufzeigt. Schließlich provozieren Schlingensiefs Arbeiten auf produktions- wie rezeptionsästhetischer Ebene neue Antworten auf die alte Frage nach dem Verhältnis von Subjektivität und Ästhetik, Kunst und Gesellschaft, deren Vielschichtigkeit, Diskursivität, aber auch Traditionsbezogenheit bislang zu wenig gesehen und untersucht wurden.<sup>10</sup>

---

8 Vgl. zum Begriff Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

9 Diederichsen, Diedrich, »Diskursverknappungsbekämpfung und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensiefel und seine Musik«, in: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, Wien: Praesens, 2011, S. 60–68.

10 Wenngleich zu konstatieren ist, dass die Schlingensiefel-Forschung posthum enorm angestiegen ist und viele Themenkomplexe und Werkzusammenhänge sukzessive aufgearbeitet werden. Siehe z. B. Forrest, Tara / Scheer, Anna Teresa (Hg.), *Christoph Schlingensiefel. Art without Borders*, Bristol / Chicago: intellect, 2010; Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.), *Der*



Von Anbeginn seines künstlerischen Schaffens ist Schlingensiefel in seinen Arbeiten selbst aufgetreten. Er ist nicht nur als abwesender Kreativeur und Arrangeur zu einem zentralen Konstituens seiner Kunst geworden. Vielmehr hat er sich selbst in seinen Arbeiten ausgesetzt und damit objektivierbar gemacht, sie in ihrem Vollzug beeinflusst, gestört, zerstört und unterbrochen; er hat sie auf exponierte Weise in den Situationen ihres Sich-Ereignens immer wieder aufs Neue geöffnet, verändert, kommentiert und umgelenkt.

Als Schlingensiefel 2008 die Lungenkrebsdiagnose erhält, bricht er die seine Arbeit kennzeichnende Selbstthematisierung und Selbstaussetzung als Ausgangspunkt seiner ästhetischen Operationen nicht einfach ab, sondern setzt sie, wenngleich unter veränderten Vorzeichen, fort. Über die Ästhetik seiner Arbeiten zu sprechen, heißt notwendig auch, über die Gestalt Christoph Schlingensiefels in seinen Arbeiten, über die Formen, Poetiken und Funktionsweisen seines Auftretens zu sprechen. Dies gilt umso mehr, als im Phänomen seiner Anwesenheit, seiner präsentischen Rolle und Funktion und schließlich auch in seiner Abwesenheit ein zentrales ethisches Moment der von ihm und seinem Team entwickelten Ästhetik begründet liegt, um die es hier im Folgenden gehen soll.

Auf beispiellose Weise, so möchte ich behaupten, reflektiert Christoph Schlingensiefel in seiner Kunst die Differenzen und Spezifika von Kunst und Künsten, und zwar gerade in seinen öffnenden, transgressiven Impulsen, in seinen künstlerischen Einlassungen auf Leben und Sterben. Dabei ist der Bezug auf die historischen Avantgarden und die Neoavantgarden für Schlingensiefels Arbeit wesentlich, und dies gilt besonders für ihre Transgressionen zwischen Kunst und Leben wie zwischen Kunst und Künsten. Während die Avantgarden, rezeptionsgemäß, ihrerseits von der kategorialen Grenzüberschreitung, von der Einlassung der Kunst auf das Leben träumten, geht es hier nun gerade darum aufzuzeigen, wie Schlingensiefel von

---

*Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, Wien: Praesens, 2011; Knapp, Lore, *Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensiefel*, München: Fink, 2015; Seeßlen, Georg, *Der Filmemacher Christoph Schlingensiefel*, Berlin: getidan, 2015; Zorn, Johanna, *Sterben lernen. Christoph Schlingensiefels autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen: Narr Francke Attempto (Forum modernes Theater), 2017; Knapp, Lore/Lindholm, Sven/Pogoda, Sarah (Hg.), *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, Paderborn: Fink, 2019. Zu dieser Aufarbeitung und Forschung soll diese Studie einen Beitrag leisten.

ihnen herleitet, in welcher Weise die Spezifika von Kunst und Künsten<sup>11</sup> reflektiert werden müssen, um diese öffnen, ausweiten und verändern zu können.

Um die Dialektik von Neuerung und Kontinuität sowie das Verhältnis von Entgrenzung und Differenzierung in Schlingensiefs Arbeit freilegen zu können, soll im Folgenden das Spätwerk als deren Kristallisationspunkt untersucht werden, weil hier die Verflechtung von Kunst und Leben und gleichzeitig die Verdichtung von Kunst und Künsten kulminieren. Dabei gilt es zu analysieren, was Schlingensief in der künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen lebensbedrohlichen Krankheitserfahrungen über die Existenz, das Leben und das Sterben, das Dasein und den Tod, zur Erfahrung zu bringen vermag, wie sie perspektiviert sowie kontextualisiert und welche gesellschaftlichen Tabus und Diskursordnungen dabei tangiert werden. Im Kern steht dabei die Frage, welches Fassungs- und Ausdrucksvermögen der menschlichen Existenz die Kunst und die Künste in ihrem spezifisch gestalteten Zusammenwirken in Schlingensiefs Arbeit erlangen.

Mit der Beantwortung dieser Fragen lässt sich freilich nicht annähernd alles klären, was das Werk Christoph Schlingensiefs an Themen und Problemstellungen aufzuwerfen vermag. Vielmehr erfordern Vielfältigkeit, Heterogenität und Komplexität des Werkes für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihm einen selektiven Zugang, der in diesem Fall an der Analyse des Zusammenhangs von Ethik und Ästhetik<sup>12</sup> ausgerichtet ist. Entscheidend dabei ist, welche Fragen und Dimensionen des Zusammenseins und -lebens sowie der wechselseitigen Verantwortung in den Arbeiten bedeutsam werden, welche philosophisch-ethischen Diskurse sie dabei berühren und an welche rezeptions- und produktionsästhetischen Parameter sie gebunden werden. Gezeigt werden soll sowohl, wie die Arbeiten hinsichtlich des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik an andere künstlerische Praktiken anschließen, als auch, wie sie in der Konfrontation mit diesbezüglichen kunst- und sozialtheoretischen Diskursen weiterzudenken sind und in ihren visionären Konsequenzen ernstgenommen werden sollten. Denn die Untersuchung des Zusammenhangs von Ethik und Ästhetik in Christoph Schlingensiefs (späten) Arbeiten berührt schließlich die Frage, wie wir im Leben und im Sterben mitein-

---

11 Siehe zum Verhältnis von Künsten insbesondere bei den Avantgarden und Neoavantgarden: Adorno, Theodor W., »Die Kunst und die Künste«, in: Ders., »*Ob sich nach Auschwitz noch leben lasse*«. *Ein philosophisches Lesebuch*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 411–433. Außerdem zu den Begriffen Ullrich, Wolfgang, »Kunst / Künste / System der Künste«, in: Barck, Karlheinz (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart / Weimar: Metzler, 2000, S. 556–616.

12 Zum Verhältnis der Begriffe des Lebens und der Ästhetik aus historischer Perspektive siehe: Avanesian, Armen / Menninghaus, Winfried / Völker, Jan (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Berlin / Zürich, 2009.

ander verbunden sind und welche Möglichkeiten die Kunst hat, diese Beziehungsförmigkeiten als grundlegendes Gewebe unserer Existenz auszuloten und zur Wahrnehmung zu bringen.

Das Spätwerk Christoph Schlingensiefs möchte ich keineswegs isoliert von oder als Bruch mit seinem übrigen Werk begreifen, im Gegenteil. Wenn es im Folgenden um die Untersuchung der skizzierten Fragen und Zusammenhänge anhand des Spätwerks geht, soll dabei immer wieder auf vorangegangene Entwicklungen und grundlegende Phänomene in Schlingensiefs Werk Bezug genommen werden. Dies erscheint nicht zuletzt auch deswegen geboten, weil Schlingensiefs Werkentwicklung bei allen Variationen und institutionellen wie formalen Modifikationen, ja ihrer »nomadischen« Bewegung, wie Georg Seeßlen sie bezeichnet,<sup>13</sup> durch rekursive Schleifen und systematische Kontinuitäten im Hinblick auf die oben geschilderten ethisch-ästhetischen Beziehungsförmigkeiten gekennzeichnet ist.

Die methodisch begründete Entscheidung für eine exemplarische Studie, anhand derer die eingeführten Zusammenhänge und Fragen untersucht werden können, erscheint aus heuristischen Gründen erforderlich, weil das Werk zudem zu umfangreich, vielschichtig und heterogen ist, um es im Rahmen einer einzelnen Studie als Ganzes untersuchen zu können. Trotzdem möchte ich von der Analyse und Diskussion von Schlingensiefs späten Arbeiten und den Phänomenen, Themen und Fragen, die sie aufwerfen, immer wieder Rückschlüsse auf frühere Arbeiten und Arbeitsweisen ziehen. Hierbei soll eine Entwicklung in der Werkgeschichte Christoph Schlingensiefs aufgezeigt und untersucht werden, die an bestimmte paradigmatische künstlerische Praktiken des 20. und frühen 21. Jahrhunderts sowie an einen hierin sich begründenden Begriff von Kunst anschließt. Auf diese Weise werden die Arbeiten Christoph Schlingensiefs in unterschiedliche theoretische, systematische und prinzipielle Debatten der Kunst- und Theaterwissenschaft eingetragen und anhand ihrer Analyse neue Perspektiven auf das Verhältnis von Ethik und Ästhetik in der Gegenwartskunst und dem postdramatischen Theater entwickelt sowie der Zusammenhang zwischen der Entgrenzung der Künste und bestimmten ethischen, subjekt- und gemeinschaftstheoretischen Fragen beleuchtet.

Wenn man, wie einschlägige zeitgenössische Kunsttheorien dies tun,<sup>14</sup> zudem davon ausgeht, dass Kunst einen gesellschaftlichen Bereich bildet, der Erfahrungen strukturiert, die sich qualitativ von allen übrigen unterscheiden, und darin die

---

13 Seeßlen, Georg, »Radikale Kunst. Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung«, in: Janke / Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 76–87, 76.

14 Vgl. exemplarisch Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, a. a. O.; Dies., *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2013; Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, a. a. O., 1995; Menke, Christoph, *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Strukturierung und Prägung von Selbst- und Welterfahrung durch andere gesellschaftliche Teilbereiche wahrnehmbar, reflektierbar und damit auch veränderbar macht, scheint es umso unerlässlicher, die Frage nach der Gestaltung derartiger Erfahrungen in Schlingensiefs Kunst zu stellen, danach, wie er Welt- und Selbsterfahrung inszeniert und reflektiert, wie er sich in seiner Kunst auf Welt bezieht und was er darin schließlich über sie und uns zur Erfahrung bringt.

Um das vorgestellte Programm adäquat untersuchen zu können, möchte ich zunächst einen kurzen und skizzenhaften Überblick über Schlingensiefs Arbeit geben, um die nachfolgenden Einzel- und Detailanalysen daran anschließen zu können. Hieran anknüpfend werde ich einige Überlegungen zu Schlingensiefs grundsätzlichem Gattungsbezug (vor)anstellen, die für die weiteren Gattungsanalysen entscheidend sind. Den Kunst-, Medien- und Gattungsbezug in Schlingensiefs Arbeit entspricht heuristisch die nachfolgende Kapitelgliederung. Entlang der Genealogien des Theaters, der Oper, des Films, der bildenden Kunst und der Installation in Schlingensiefs Werk werden so dessen Visionen einer ästhetischen Erfahrung des Miteinanderseins im Theater der Existenz beleuchtet.

## Kurze künstlerische Arbeitsbiografie

Seine künstlerische Arbeit beginnt Christoph Schlingensiefel zunächst als Filmmacher. Bereits in den 1960er Jahren, noch im Kindesalter, produziert er seine ersten Kurzfilme und Filmfragmente.<sup>15</sup> In der hier zu beobachtenden Verquickung der unterschiedlichen Erzähl-, Darstellungs- und Kommunikationsverfahren des gerade als Massenmedium etablierten Fernsehens der 1960er Jahre – vom Verkaufsfernsehen, über die Quizshow hin zum Kriminalfilm – zeichnet sich bereits in diesen frühen Kinderfilmen der Versuch ab, die Möglichkeiten des Mediums Film auszuloten. Dabei wird aufgrund der sich durch seine gesamte Arbeit ziehenden permanenten Adressierung des Publikums sowie des Markierens und Bespielens der technischen Mittel und Mängel das Dispositiv des klassischen (Kino-)Erzählfilms, das beide quasi unsichtbar und damit unmarkiert hält, angespielt wie attackiert.<sup>16</sup>

---

15 Sie liegen heute im Rahmen seiner filmischen Gesamtausgabe der Filmgalerie 451 vor.

16 Dies lässt sich besonders gut an Schlingensiefs ersten Film, der den gleichnamigen Titel, *Mein erster Film* (1968), trägt und aus drei Teilen, »Eine kleine Kriminalgeschichte«, »Kurzzer Dreh mit Christoph Schlingensiefel« und »Allerlei Sachen« zusammengesetzt ist. Eine ausführliche Filmografie findet sich in Janke/Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 69 ff.

Vielleicht wird Schlingensiefel auch aus diesen Gründen nicht an der Filmhochschule angenommen, wo er sich 1980 bewirbt – eine Anekdote, die er bis zu seinem Lebensende immer wieder aufgerollt hat<sup>17</sup> –, eben weil er die jeweils geltenden Konventionen von Anfang an nicht bedient, aber als solche aus- wie zur Disposition stellt und dabei alle möglichen Genres, Gattungen und filmischen Praktiken miteinander verquickt, mithin entgrenzend operiert. »Jeder Film von Christoph Schlingensiefel«, schreibt Seeßlen, »ist Film und Antifilm zugleich.«<sup>18</sup> Und Diederichsen führt aus: »Es gibt schon in den frühesten Filmen eine mit großer Ernsthaftigkeit betriebene Arbeit an der Kinematographie – das Licht spielt verückt, der überblickende Aussichtsposten wird verweigert – und am Stoff: Liebe zu Extremisten, großen Themen und persönlichen Obsessionen.«<sup>19</sup>

Geprägt von unterschiedlichen Einflüssen, von der 8mm-Film-Praxis seines Vaters über die Fernsehunterhaltung daheim zum Neuen Deutschen Film,<sup>20</sup> der in seiner Geburtsstadt Oberhausen ausgerufen wurde und hier mit den Kurzfilmtagen einen wichtigen Schauplatz hatte<sup>21</sup>, aber auch von seinen Kinoerfahrungen des sich in der Blütezeit befindenden europäischen Autorenfilms und schließlich durch seine Arbeit als Assistent des Experimentalfilmers Werner Nekes, erarbeitet Schlingensiefel im Verlauf der 1980er und 90er Jahre eine Filmografie, die zahlreiche Langfilme sowie mehr als 20 Kurzfilme umfasst. Hierin verwebt er diese unterschiedlichen Einflüsse beständig miteinander, bringt sie in immer wieder neue Beziehungen zueinander, ist wiederholt versucht, sie sämtlich zu verwerfen, und sucht dabei verspielt wie verzweifelt nach neuen Möglichkeiten der filmischen Welterfassung.

Mit seiner Deutschlandtrilogie *100 Jahre Adolf Hitler. Die letzte Stunde im Führerbunker* (1988/89), *Das deutsche Kettensägenmassaker* (1990) und *Terror 2000. Intensivstation Deutschland* (1992) beginnt Schlingensiefel sich mit der deutschen

17 Und die sich z. B. in seinem posthum veröffentlichten Buch *Ich weiß, ich war's*, hg. v. Aino Laberenz, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012, S. 208 ff. nachlesen lässt.

18 Seeßlen, Georg, »Radikale Kunst. Schlingensiefels Ästhetik der Öffnung«, in: Janke/Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 76–87, S. 87.

19 Diederichsen, Diederich, »Diskursverknappungsbekämpfung und negatives Gesamtkunstwerk. Christoph Schlingensiefel und seine Musik«, in: Janke/Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 60–76, S. 62.

20 Zu Schlingensiefels Filmen im Zeichen der Film-Avantgarden: Langston, Richard, »Schlingensiefel's Peep Show: Postcinematic Spectacles and the Public Space of History«, in: Halle, Randall/Steingröver, Reinhild (Hg.), *After the Avant-Garde. Contemporary German and Austrian Experimental Film*, Rochester/New York: Camden, 2008, S. 204–224.

21 Siehe hierzu Eue, Ralph/Gass, Lars Henrik (Hg.), *Provokationen der Wirklichkeit. Das Oberhausener Manifest und die Folgen*, München: text + kritik, 2012.

Geschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere dem Nationalsozialismus, Nachkriegsdeutschland, der 68er-Bewegung und der deutschen Wiedervereinigung, zu beschäftigen und stört und zerstört dabei mithilfe des geschilderten Formen- und Praktikenkonglomerats im Medium des Films die tradierten Bilder und Selbstbilder deutscher Geschichtsschreibung.

Zunehmend haben es Schlingensiefs Filme schwerer, finanziert zu werden, kaum ein Film findet noch einen Verleih, der ihn in die Kinos bringt, und nur wenige laufen auf Festivals, wo sie allerdings, wenn sie dann doch laufen, für Aufsehen und Kontroversen bis hin zu massiver Ablehnung sorgen. Nach *Terror 2000* erklärt sich erstmal kein Sender und keine Filmförderanstalt mehr zur Ko-Produktion bereit. Allerdings sorgt in dieser blockierten Situation der damalige Chefdramaturg der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Matthias Lilienthal, für einen produktiven Anschluss, indem er Schlingensief an dem von Frank Castorf geleiteten Haus engagiert. Auf der Theaterbühne setzt Schlingensief seine künstlerische Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte fort: Seine erste Theaterarbeit an der Volksbühne, *100 Jahre CDU. Spiel ohne Grenzen*<sup>22</sup>, ist gewissermaßen noch als eine »Art Dramatisierung von Terror 2000«<sup>23</sup> angelegt.

Im Theater wie im Film verknüpft Schlingensief die geschichtlichen Themen und Fragen mit anderen aktuellen Ereignissen und tagespolitischem Geschehen, reflektiert und bearbeitet sie dabei zugleich als ästhetische Fragen, Themen und Politiken. Jede gesellschaftliche Frage ist bei ihm auch eine ästhetische und vice versa. Denn jede Mikroideologie hat mit ihr korrelierende Ästhetiken und trifft ästhetische Entscheidungen. Diese Zusammenhänge im Rahmen der Kunst auszustellen und aufzuzeigen, sie auf neue und ungekannte Weise zu rekombinieren, ihre radikale (De-)Montage und ein spielwütiger Eklektizismus kennzeichnen Schlingensiefs künstlerischen Weltzugriff.

So entdeckt er für die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts auf dem Theater die historischen Avantgarden sowie insbesondere die Neoavantgarden der 1960er und 70er Jahre, um die Mittel und Möglichkeiten des Theaters jenseits der dramatischen Repräsentationslogik neu auszuloten, die er gleichwohl als Hintergrundfolie immer wieder zu bespielen versteht. Unter teilweise exzessiver wie expliziter Bezugnahme auf jene historischen Vorläufer\*innen in den Entgrenzungsbewegungen der Kunst und der Künste verlässt Schlingensief rasch den Theaterraum, wenngleich er immer wieder dorthin zurückkehrt.

---

22 Uraufgeführt am 23.04.1993 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin.

23 Lilienthal, Matthias, »Der Provokateur«. Gespräch mit Stefanie Carp, Matthias Lilienthal, Armin Thurner, moderiert von Pia Janke und Teresa Kovacs«, in: Janke / Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 472–484, S. 472.

1997 weitet er am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg zum ersten Mal eine Theaterproduktion unter dem Titel *Passion Impossible! 7 Tage Notruf für Deutschland – Eine Bahnhofsmision*<sup>24</sup> zu einer mehrtägigen Aktion im öffentlichen Raum aus. Im anliegenden Hamburger Bahnhofsviertel, in einer dem Schauspielhaus benachbarten, leerstehenden Polizeistation, errichten Schlingensiefel und sein Team eine Bahnhofsmision, in der Obdachlose Essen erhalten und wo Diskussionen über das Verhältnis von Theater, Stadt, Kunst und sozialem Engagement mit ihnen, den Zuschauer\*innen und anderen Bürger\*innen, die sich der Gruppierung anschließen, veranstaltet werden. Hierzu erscheint gar der damalige (designierte) Hamburger Bürgermeister Ortwin Runde (SPD), nachdem das nach wenigen Tagen bereits für einige Aufmerksamkeit sorgende Projekt mit zahlreichen Teilnehmer\*innen vor den Toren des Hamburger Rathauses Gehör und Einlass gefordert hat. Schlingensiefel hält selbst als Priester verkleidet zusammen mit dem Schauspieler Bernhard Schütz sowie allen anderen, die der Bahnhofsmision bereits beigetreten sind und neu dazukommen, einen Gottesdienst auf dem Bahnhofsviertel ab. Hier wird Lyotards Kapitalismuskritik verlesen, in einem über Lautsprecher verstärkten, frenetischen Chor (»Das Leben!«) ekstatisch aufgelöst und in einen realen Kirchenraum überführt, in dem eine drogensüchtige, obdachlose Frau von dem Drogentod ihrer Freundin vor einigen Tagen berichtet. Im selben Jahr wird er für den bereits in vorherigen Arbeiten wiederholt verwendeten Slogan »Tötet Helmut Kohl«, den er und sein Team im Rahmen der mehrtägigen Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland* (1997) auf der documenta X in Kassel skandieren, kurzfristig verhaftet.

Ein Jahr später, 1998, initiiert er die Wahlkampfkaktion *Chance 2000 – Partei der letzten Chance*, in der er und sein künstlerisches Team eine Partei gründen und zahlreiche Einzelaktionen veranstalten, in denen Szenarien des Wahlkampfes im Medium der Kunst mit theatralen inszenatorischen sowie medienreflexiven Strategien durchgespielt und zur Disposition gestellt werden.<sup>25</sup> Mit Slogans wie »Du bist deine Chance«, »Wähle dich selbst« und »Scheitern als Chance« versucht Schlingensiefel, in der Tradition und unter Berufung auf Joseph Beuys, die Ohnmächtigen, Unsichtbaren, Unterrepräsentierten und durch stigmatisierende Vorurteile Bevormundeten mit den Mitteln der Kunst zu Sichtbarmachung, Selbstgestaltung und Selbstermächtigung zu ermuntern, während die Grenzen von Kunst und Politik gleichermaßen verschoben wie reflexiv intensiviert werden. Als Höhepunkt von

---

24 Siehe zu dieser Aktion weiter: Lochte, Julia/Wilfried Schulz (Hg.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*, Hamburg: Rotbuch-Verlag, 1998.

25 Siehe zu dieser Aktion weiterführend: Schlingensiefel, Christoph/Hegemann, Carl (Hg.), *Chance 2000 – Wähle Dich selbst*, Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1998a.

*Chance 2000* wird immer wieder die Aktion *Baden im Wolfgangsee* (02. 08. 1998) herausgehoben, für die Schlingensief »6 Millionen Arbeitslose« auffordert, im österreichischen Wolfgangsee baden zu gehen, um das hier gelegene Ferienhaus des damaligen Bundeskanzler der BRD, Helmut Kohl, zu überfluten.<sup>26</sup>

Mit der Container-Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche* (09.–16. 06. 2000) im Rahmen der Wiener Festwochen avanciert Schlingensief endgültig zum »genialen Politaktionskünstler« im deutschsprachigen Raum, als er nach dem Wahlerfolg der rechtspopulistischen FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) und der Koalition der ÖVP (Österreichische Volkspartei) mit der FPÖ einen Container in der Wiener Innenstadt errichtet, in dem in Österreich Asylsuchende einquartiert werden. Diese werden, wie es die zu jener Zeit populäre Privatfernsehshow »Big Brother« vormacht, Tag und Nacht von Videokameras gefilmt und ihre Bilder im Internet über die Website Webfreetv verbreitet. Via Ted-Telefon oder Mausclick kann die österreichische Bevölkerung diejenigen aus dem Container herauswählen, die dann »offiziell« abgeschoben werden.<sup>27</sup> Schlingensief entwirft hier ein vielschichtiges multimediales Szenario, in dem die Propaganda der Politik und ihrer Medien künstlerisch real werden. »Man muss real werden lassen, was Politiker propagieren, das heißt, man muss öffentliche Filmstudios aufbauen und behaupten, das sei jetzt echt. Das war die Grundidee: Wir nehmen Haider-Sätze und spielen die durch. Wir bauen ein Theater auf, das endlich nichts mehr vorspielt, sondern die Dinge durchspielt«, schreibt Schlingensief selbst zu diesem Verfahren.<sup>28</sup>

In den 1990er Jahren entdeckt Schlingensief auch das Fernsehen von Neuem für seine künstlerische Praxis. 1997 veranstaltet er in der Kantine der Volksbühne eine achtteilige Talkshow mit dem Titel *Talk 2000*, die über das Kulturfenster Kanal 4 auf RTL und Sat1 sowie vom ORF ausgestrahlt wird. Unter dem Slogan »Jeder kann in Deutschland Talkmaster werden« bricht er tradierte Formen medialer Selbstrepräsentation auf, indem er sie als solche zur Wahrnehmung bringt und durch seine eigene Präsenz wie durch den Einsatz weniger bekannter Talkgäste aus der Subkulturszene, Freund\*innen und Kolleg\*innen, die hier auf große Stars des Talk- und Showgeschäfts, wie Harald Schmidt oder Hildegard Knef, treffen, alternative Möglichkeiten der öffentlichen Kommunikation, der Selbst- und

26 Siehe hierzu auch Schlingensiefs eigene Schilderung der Aktion in: Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, a. a. O., S. 57–74.

27 Siehe zu dieser Aktion ausführlich: Lilienthal, Matthias/Philipp, Claus (Hg.), *Schlingensiefs »Ausländer Raus! Bitte liebt Österreich«*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. Focke, Ann-Christin, *Unterwerfung und Widerstreit. Strukturen einer neuen politischen Theaterästhetik*, München: Utz, 2011.

28 Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, a. a. O., S. 95.



Welt Darstellung aufblitzen lässt und Störungen des Gewohnten, Erwartbaren und Kalkuliertem evoziert.<sup>29</sup> Es folgen weitere TV-Shows, darunter etwa die mit dem Musiksender MTV produzierte Sendung *U3000* (2000), die sich in der Berliner U-Bahn ereignet, oder die Castingshow *Freakstars 3000* (2002), die Schlingensief zusammen mit dem Musik-TV-Sender Viva und der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz mit Bewohner\*innen des Thiele-Winkler-Hauses in Berlin, einer Einrichtung für Menschen mit Behinderung, veranstaltet.<sup>30</sup> Gleichzeitig finden TV-Formate sichtlich Eingang in seine Theaterarbeiten und Aktionen, etwa wenn er in der Volksbühnenproduktion *Quiz 3000 – Du bist die Katastrophe*<sup>31</sup> eine Quizshow auf die Bühne bringt.<sup>32</sup> Zu dieser Wechselbeziehung notieren Evelyn Deutsch-Schreiner und Katharina Pewny: »Seine Talkshow *Talk 2000* war Kult, und die typische Talkshowsituation war ein dramaturgisches Element in vielen seiner Aktionen und Inszenierungen.«<sup>33</sup>

Bereits früh beginnt Schlingensief in seinen Bühnenarbeiten immer wieder Elemente der Oper einzuarbeiten, wobei eine Konstante in dieser zunächst nicht als Oper ausgewiesenen Beschäftigung mit der Oper die Auseinandersetzung mit dem Werk Richard Wagners ist.<sup>34</sup> 2004 erreicht diese Wagner-Beziehung einen vorläufigen Höhepunkt, als Schlingensief in Bayreuth das »Bühnenweihfestspiel«

- 
- 29 Siehe hierzu weiter: Schlingensief, Christoph, *Talk 2000*, Wien/München: Deuticke, 1998b.
- 30 Kroß, Kati, »Christoph Schlingensief's *Freakstars 3000*: ›... Consistently Abused and Forced to Portray Disability!««, in: Umatham, Sandra/Wihstutz, Benjamin (Hg.), *Disabled Theater*, Berlin/Zürich: diaphanes, 2015, S. 167–185.
- 31 15.–16.03.2002 Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin
- 32 Siehe zu dieser Arbeit Forrest, Tara, »From Information to Experience. Christoph Schlingensief's *Quiz 3000*«, in: Tara/Scheer, Anna Teresa (Hg.), *Christoph Schlingensief. Art without Borders*, Bristol/Chicago: intellect, 2010, S. 194–212.
- 33 Deutsch-Schreiner, Evelyn/Pewny, Katharina, »Avant-garde! Marmelade! Avant-garde! Marmelade!« Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden«, in: Janke/Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 236–250, S. 245.
- 34 So hat Schlingensief 2001 eine *Schlacht um die Oper* (16.–17.02.2001) an der Volksbühne veranstaltet, in der klassische Opern Themen und -stoffe anhand 40 verschiedener Opern bearbeitet wurden. Siehe hierzu <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t035>. Außerdem hat er 2004 eine *Wagner-Rallye* im Rahmen der Ruhrfestspiele durch das Ruhrgebiet veranstaltet, bei der die Städte Recklinghausen, Bochum, Castrop-Rauxel, Dortmund, Gelsenkirchen, Gladbeck, Bottrop, Mülheim/Ruhr, Essen, Herne und Oberhausen angesteuert wurden, mit Autos auf deren Dächern Lautsprecher angebracht waren, aus denen Wagner-Musik schallte. Siehe zu dieser Aktion <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t043>; [09.03.2019].

*Parsifal*<sup>35</sup> inszeniert. In seinen darauffolgenden Bühnenarbeiten, die sich nun wieder wesentlich auf dem Theater ereignen, insbesondere in *Kunst und Gemüse, A. Hipler*<sup>36</sup>, aber auch in seinen letzten Arbeiten wie der »ReadyMadeOper« *Mea Culpa*, spielen diese Erfahrungen ebenso wie einzelne Teile und Passagen aus der Inszenierung eine maßgebliche Rolle.<sup>37</sup>

Durch die Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung erreichen Schlingensiefs Arbeiten einen neuen Verdichtungsgrad an Multimedialität und Simultanität, die sich bereits in einer Vorarbeit zu *Parsifal*, als die sich die Inszenierung *Attabambi-Pornoland – Die Reise durchs Schwein*<sup>38</sup> auffassen lässt, abzeichnen. Ein hier zu beobachtender, zunehmend installativer Charakter der Bühnenarrangements mündet in die ›Verselbständigung‹ der installativen Form in den folgenden *Animatographen* (Reykjavik, Lüderitz, Neuhardenberg 2005)<sup>39</sup>, welche als multimediale Installationen außerhalb von Theaterräumen, in Parks und Landschaften, aber auch in Galerieräumen errichtet werden und die noch szenisch bespielt werden können, aber nicht mehr müssen.

Diese kleine arbeitsbiografische Skizze Christoph Schlingensiefs zeichnet lediglich die Umrisse seiner künstlerischen Laufbahn nach. Zwischendrin hat er kleinere und größere Aktionen in den unterschiedlichen Institutionen der Kunst und der Künste und aus ihnen herausführend veranstaltet, hat er Texte geschrieben, Hörspiele<sup>40</sup> produziert, in mehr als 15 Theaterinszenierungen Regie geführt, zudem zahlreiche Theater- und Opernaktionen<sup>41</sup> veranstaltet, weitere Opern<sup>42</sup> insze-

35 Premiere am 25. 07. 2004 bei den Bayreuther Festspielen.

36 Uraufgeführt am 17. 11. 2004 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.

37 Siehe hierzu ausführlich Kapitel IV.

38 Uraufgeführt am 07. 02. 2004 im Schauspielhaus Zürich.

39 Hierzu zählen insbesondere die *Animatographen: Island Edition – House of Obsession* (Reykjavik Art Festival 2005), *Deutschland Edition – Odins Parsipark* (Neuhardenberg 2005), *Afrika Edition – The African Twintowers*, (Lüderitz, Namibia 2005), aber auch die Theaterinstallationen *Area 7 – Eine Matthäusexpedition* (eröffnet am 19. 01. 2006 Burgtheater Wien) und *Kaprow City* (eröffnet am 13. 09. 2006 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz) u. a. Siehe hierzu weiter Berka, Roman, *Christoph Schlingensiefs Animatograph. Zum Raum wird hier die Zeit*, Wien / New York: Springer, 2011.

40 Z. B. *Rocky Dutsche '68* (1997) mit dem WDR oder *Rosebud* (2002) ebenfalls mit dem WDR.

41 Z. B. *Schlacht um die Oper. Erster imaginärer Opernführer* (16.–17. 02. 2001) zusammen mit Alexander Kluge an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin. Oder die Praterspektakelaktionen wie *Schlacht um Europa I-XLII. – Ufokrise '97* ebenfalls an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Premiere am 21. 03. 1997.

42 Etwa *Der fliegende Holländer* im Rahmen des XI. Festival Amazonas de Ópera im Teatro Amazonas in Manaus, Premiere am 22. 04. 2007.

niert und Fernsehproduktionen gemacht, eine ganze Reihe großer Installationen in renommierten Museen und Biennalen, aber auch in Theatern aufgestellt, von der Venedig Biennale<sup>43</sup> zum Münchener Haus der Kunst<sup>44</sup> über das Wiener Burgtheater bis hin zur Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz.<sup>45</sup>

Dabei scheint eine Arbeit aus der anderen zu entstehen; es gibt immer wieder Rückschlüsse und -kopplungen, Momente des Recyclens, des Wiederaufnehmens und Fortschreibens. Motive, Stoffe und Formen wandern durch die unterschiedlichen Arbeiten und verändern sich mit den jeweiligen ästhetischen, medialen und situativen Settings. Zugleich sind die einzelnen Arbeiten und ihre möglichen Aktualisierungen stets auf ihre Umwelt und den Kontext, die Situationen, in denen sie entstehen und sich ereignen, bezogen und offengehalten, sodass Kontinuitäten ebenso gut unterbrochen werden und abreißen können. Hierdurch vermag sich die künstlerische Arbeit wiederum auch in eine gänzlich neue Richtung zu entwickeln.

Mit der Uraufführung des »Fluxus-Oratoriums« *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* im September 2008 im Rahmen der Ruhrtriennale beginnt Schlingensief's öffentliche künstlerische Auseinandersetzung mit seinen existenziellen Krankheitserfahrungen. Zugleich wird hierdurch sein Spätwerk eingeleitet. Dabei markiert es gleichermaßen eine existenzielle thematische Zäsur wie eine Fortsetzung vorangegangener werkgeschichtlicher Entwicklungen.

*Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist Teil einer Trilogie von Arbeiten, die allesamt auf unterschiedliche Weise mit thematischen wie formalen Schwerpunktsetzungen um die Krankheits-, Sterbe- und Lebenserfahrungen Christoph Schlingensief's kreisen und dabei die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Künsten und Leben und Sterben in existenzieller Dringlichkeit aktualisieren. Die zweite Arbeit der Trilogie, *Der Zwischenstand der Dinge*, ist zugleich die erste, insofern sie gleichzeitig eine Vorarbeit des »Fluxus-Oratoriums« *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* darstellt. Nach Schlingensief's Diagnose, Operation und noch während der Chemotherapie hat der damalige Intendant des Maxim

---

43 Hier hat Schlingensief vom 11.–17.06.2003 den 1. Internationalen Pfahlsitz-Wettbewerb im Rahmen des Langzeitprojekts *Church of Fear* abgehalten. Siehe hierzu weiter *Church of Fear*: Koegel, Alice / König, Kasper (Hg.), *AC: Christoph Schlingensief – Church of Fear*, Köln: Walther König, 2005. Siehe zum Deutschen Pavillon der Venedig Biennale 2011 Kapitel V, »Das installative Display«.

44 Hier wurde Schlingensief's multimediale Installation *18 Bilder pro Sekunde* vom 25.05. bis 16.09.2007 gezeigt.

45 Eine ausführliche Werkbiografie findet sich im dem Katalog Biesenbach, Klaus / Gebbers, Anna-Catharina / Pfeffer, Susanne (Hg.), *Christoph Schlingensief*, Ausstellungskatalog, London: Koenig Books, 2013, S. 533–538.

Gorki Theaters Berlin, Armin Petras, Schlingensief eingeladen, an seinem Haus ohne den Druck der Öffentlichkeit einen ästhetischen Ausdruck und eine Form zu entwickeln, um seine Krankheitserfahrungen zu bearbeiten. Hieraus entstand *Der Zwischenstand der Dinge*, der zunächst unter Ausschluss der Öffentlichkeit, nur für Freund\*innen und Kolleg\*innen, stattfand, und erst später, nach der Uraufführung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Mitte November 2008 an drei Abenden öffentlich am Maxim Gorki Theater aufgeführt wurde. *Der Zwischenstand der Dinge* ist gewissermaßen *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* als intimer Kammerabend, ohne den Überbau des »Fluxus-Oratoriums«, und dem überhaupt der übergeordnete inszenatorische Rahmen der Kirche sowie der leicht ins Monumentale gehende Eindruck von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* fehlen.

Für die sich in Aufführungen realisierenden Arbeiten wählt Schlingensief unterschiedliche grundlegende Rahmungen. So lässt er für *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* einen Kirchenraum errichten und lotet im inszenatorischen Rahmen eines »Fluxus-Oratoriums« die Analogien von Aufführungen, Ritualen, Totenmesse und Kirchenmusik aus, wobei er diese Zusammenführung explizit unter die Vorzeichen des Programms der Neoavantgarden stellt, während thematisch die Krankheitserfahrungen, die Konfrontation mit dem Tod, die Operation und die daran anschließende Chemotherapie und Bestrahlung im Vordergrund stehen. Dagegen wählt er unter den Vorzeichen einer selbstreflexiven und kritischen Kunstauffassung der (historischen) Avantgarden in der so ausgewiesenen »ReadyMadeOper« *Mea Culpa* im Rahmen von Theateraufführungen Versatzstücke, Anordnungen und Strukturen der Oper, wobei hier thematisch Prozesse der Heilung, der Hoffnung und Zuversicht, der Wieder-Autonom-Werdung sowie die zukünftigen Projekte, deren Konzeptionen aus den Krankheitserfahrungen entstanden sind, wie die Gründung eines Operndorfes in Afrika, das dann später, in *Via Intolleranza II* im Zentrum steht, Schwerpunkte bilden.

Zusätzlich zu dieser Serie von Arbeiten gibt Schlingensief zahlreiche Interviews zu seiner Krankheit und seinen Arbeiten, er betreibt den *Schlingenblog*, den er tagebuchartig sowohl zu Krankheitserfahrungen und allem, was sich damit verbindet, aber auch zu anderen Alltags-, Arbeits- und Welterfahrungen führt. Er gründet die mit seiner Website verbundene Plattform [www.geschockte-patienten.de](http://www.geschockte-patienten.de), unter deren Motto »Wir sind autonom« sich Betroffene und Angehörige über die unterschiedlichen Krankheitserfahrungen austauschen und auf diese Weise versuchen, der öffentlichen Tabuisierung ihrer persönlichen Erlebnisse sowie den medizinischen Bevormundungen entgegenzuwirken.

Schon in seiner ersten öffentlichen künstlerischen Auseinandersetzung mit seinen Krankheitserfahrungen in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* formuliert Christoph Schlingensief mit Blick auf das persönliche Ende und die Möglichkeit eines Fortlebens nach dem Tod den Gedanken an Afrika, wo er gerne

sterben würde. Fortan, bis zu seinem Tod, bearbeitet Schlingensiefel seine Pläne für ein Operndorf in Afrika in seinen Arbeiten (*Mea Culpa* und *Via Intolleranza II*); er gibt wiederum zahlreiche Interviews in allen erdenklichen Medien, er hält Veranstaltungen ab, in denen er für das Operndorf Spenden sammelt, das schließlich bei Ouagadougou in Burkina Faso konkrete Gestalt anzunehmen beginnt.<sup>46</sup>

An der konkreten Inszenierung von Werner Braunfels *Jeanne D'Arc. Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna*<sup>47</sup> war Schlingensiefel kaum beteiligt, da er zur Probenzeit im Krankenhaus war, wo ihm der von Krebs befallene Lungenflügel entfernt und er danach mit einer Chemotherapie behandelt wurde. Die Inszenierung wurde weitgehend durch sein künstlerisches Team realisiert, das seinen Plänen folgte.<sup>48</sup> Auch diese Inszenierung kreist, wenngleich nicht unter explizit autobiografischen Vorzeichen, um Krankheits- und Sterbeerfahrungen und setzt mit einer Leichenverbrennung ein, die Schlingensiefel in Nepal gefilmt hat und die nun in Großaufnahme auf eine riesige Leinwand vor der Bühne projiziert wird.

Seine letzte geplante Inszenierung, die noch öffentlich wurde, war die Uraufführung der von Jens Joneleit komponierten und von René Pollesch »betexteten« Oper *Metanoia – über das Denken hinaus* am 03.10.2010 in der Staatsoper Unter den Linden, die zu diesem Zeitpunkt im Berliner Schillertheater untergebracht war. Schlingensiefel ist allerdings schon vor Probenbeginn gestorben, und diese Inszenierung ist nur ein fragmentarisches Gerüst geblieben, das auf seinen fehlenden Helden verweist.

## Negative Gattungsästhetik

»Er war nicht eigentlich Regisseur (trotz Bayreuth und Parsifal)«, schreibt die Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek in ihrem Nachruf auf Christoph Schlingensiefel, »er war alles, ich weiß kein anderes Wort dafür: Er war DER Künstler schlechthin. Er hat eine neue Gattung geprägt, die sich jeder Einordnung entzogen hat.«<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Siehe zum Operndorf <http://www.operndorf-afrika.com/> [03.03.2019].

<sup>47</sup> Deutsche Oper Berlin, Premiere am 27.04.2008.

<sup>48</sup> Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass ein wesentlicher Teil von Schlingensiefels Arbeiten erst im Probenprozess selbst, wenn nicht sogar erst in den Aufführungen, in den jeweiligen situativen Konstellationen, die er modellierte und in denen er agierte und agieren ließ, entstand, weshalb diese Arbeit nur noch von geringer Aussagekraft für die Untersuchung seiner Arbeit und seines Spätwerks ist.

<sup>49</sup> Elfriede Jelinek in ihrem Nachruf für Christoph Schlingensiefel, hier zitiert aus Janke/Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, a. a. O., S. 49.

Mit seinem Tod hat Christoph Schlingensiefel ein breites und vielschichtiges künstlerisches Erbe hinterlassen, das die bis dato tradierten Begrifflichkeiten der Kunst und der Künste sowie der Funktion und Rolle des Künstlers zu sprengen vermag und damit die verschiedenen kunstwissenschaftlichen Disziplinen am Beginn des 21. Jahrhunderts vor eine besondere Herausforderung stellt.

Wie vorangehend skizziert wurde, hat Christoph Schlingensiefel in einem Zeitraum von über 40 Jahren einen komplexen sowie heterogenen Corpus künstlerischer Arbeiten geschaffen, der über Film- und Fernseharbeiten tief in das Theater hinein- und immer wieder aus ihm herausführt, Operninszenierungen, Rauminstallationen, unterschiedliche Textarbeiten, Hörspiele, zahlreiche Kunstaktionen im öffentlichen Raum umfasst und schließlich zur Gründung eines ganzen Operndorfes in Burkina Faso führt.

Wie kaum ein anderer Künstler wirft er damit auf immer wieder andere und neuartige Weise, unter Rekurs auf zahlreiche kunst-, theater-, film-, musik- und medienhistorische Referenzen in seiner Kunst die Frage nach den Beziehungsmöglichkeiten der Künste zueinander sowie nach dem Status der Kunst selbst, nach den Beziehungen von Kunst und Welt, von Kunst und Leben und Kunst und Künstler auf.

Die eingangs von Jelinek benannte Unbenennbarkeit seiner Arbeit und Arbeiten durch bestehende Begriffe, Konzepte und Kategorien, mithin eine Gattungs-, Genre- und Kunstgrenzen überschreitende, experimentell riskante wie neuartige Ästhetik scheint dabei ihr wesentliches Merkmal zu sein. So bemerkt Georg Seeßlen: »Christoph Schlingensiefel war im Fernsehen, aber er ist nie ein Teil des Fernsehens geworden. Trotzdem ist, was denkende Menschen unter einer Talkshow verstehen, nach Schlingensiefels Zugriff etwas anderes als vorher. Er war in Bayreuth, wurde aber nie Teil eines entsprechenden Kultes. Trotzdem können wir nach Christoph Schlingensiefels Inszenierung zu Wagner eine andere Beziehung haben als vorher.«<sup>50</sup> Offenbar trägt Schlingensiefel in seinen künstlerischen Welt-einlassungen Differenzen in das bisher scheinbar Vertraute, Bekannte, Erwartbare ein. Die Phänomene, Praktiken, Institutionen, in und mit denen er arbeitet, lässt er in und durch seine Arbeit als etwas potenziell anderes in Erscheinung treten, als etwas, das immer auch anders denkbar und lebbar sein könnte, als etwas auch, dem es sich möglicher Weise zu widersetzen gilt.

Zeit seines künstlerischen Schaffens hat Christoph Schlingensiefel in den verschiedenen künstlerischen Feldern, Medien und Institutionen gearbeitet, dabei stets die jeweils gängigen, tradierten Praktiken und vorherrschenden Wahrnehmungskonventionen irritiert, gestört, unter- und aufgebrochen, sie dabei als solche zur Wahrnehmung gebracht und zur Disposition gestellt. Die Frage danach,

---

50 Seeßlen »Radikale Kunst«, a. a. O., S. 76–87, S. 76.

wie sich Schlingensiefs Arbeiten zu tradierten Kunst- und Gattungsdefinitionen verhalten, scheint sich bei der Auseinandersetzung mit ihnen gerade deswegen immer wieder aufzudrängen, weil sie die jeweils vorherrschenden Darstellungs- und Anordnungs-konventionen und -strukturen im Moment ihrer Verweigerung exposieren, reflektieren und so wiederum bespielen, ausspielen und dekonstruieren.

Das sich den vorhandenen Definitionen und Denkkategorien Entziehende, das Jelinek mit Blick auf Schlingensiefs Arbeit sowie auf seine Person als Künstler beschreibt, möchte ich in meiner Untersuchung in Anlehnung an Juliane Rebentischs Theorie der Gegenwartskunst, die sie in ihrer *Ästhetik der Installation* an Adorno anschließend formuliert, grundsätzlich als Merkmal moderner und zeitgenössischer Kunst bestimmen, die sich per definitionem den tradierten Definitionen entzieht.<sup>51</sup>

In der Kunst Christoph Schlingensiefs allerdings, so meine Hypothese, wird dieses Prinzip moderner Kunst selbst zur Wahrnehmung gebracht und zum Ausgangspunkt ästhetischer Operationen gemacht, zum Fundament der künstlerischen Auseinandersetzung mit den tradierten Konzepten, Begriffen und Praktiken der jeweiligen Kunst und Künste, in deren Kontext sich die unterschiedlichen Arbeiten ereignen. Dieses künstlerische Prinzip der reflexiven, experimentellen Referenzierungen auf das je vorgefundene Arsenal des bereits Möglichen und Denkbaren sowie das Transparentmachen der künstlerischen Verfahren, Prinzipien und Diskurse selbst, die mit ihrer unendlichen Intransparenz künstlerisch wie emanzipatorisch umzugehen suchen, soll dabei im Folgenden als ein grundlegendes Verfahren in Schlingensiefs künstlerischer Arbeit dargelegt werden. Denn diese Kunst offenbart sich insofern als ›begriffslos‹, als sie auf bestehende Begriffe, Konzepte und Praktiken von Kunst und Künsten rekurriert, sich aber gleichwohl in Differenzen und Abweichungen dazu realisiert. Dabei scheint – wie es Elfriede Jelinek in ihrer Eingangsbemerkung konstatiert und wie es dieser Untersuchung von und Einlassung auf Schlingensiefs künstlerisches Werk als Ausgangsbeobachtung dienen soll – Schlingensief mit seiner Kunst die tradierten Definitionsmöglichkeiten der Kunst und der Künste auch deswegen zu sprengen, weil seine Arbeiten stets mit Blick auf den Weltzusammenhang, der verhandelt werden soll, auf den sie sich beziehen und in den sie sich hineinzudrehen<sup>52</sup> versuchen, konstruiert,

---

51 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, a. a. O. So schreibt sie: »Nur in der Negation des qua Konvention positiv als Kunst geltenden [...]« (S. 122), hier in der Paraphrasierung Adornos kunsttheoretischer Überlegungen, könne Kunst sich als »authentische«, könne Kunst sich als Kunst erhalten.

52 Siehe zu dieser Denkfigur mit Blick auf Schlingensiefs Arbeit Schaub, Miriam, »Sich in den Weltzusammenhang hineindrehen. Schlingensiefs Animatograph, mit Aristoteles und Hegel gelesen«, in: Janke / Kovacs (Hg.), *Der Gesamtkünstler*, a. a. O., S. 177–182.

erweitert und immer wieder verändert. Um diese Beziehungsförmigkeiten von Kunst und Welt fortwährend neu bestimmen und verhandeln zu können, lotet er künstlerisch aus, welches historisch ausdifferenzierte »ästhetische Material«<sup>53</sup>, welche Formenkonstruktionsmöglichkeiten, welche historisch sedimentierten und tradierten künstlerischen Praktiken und Diskurse er hierfür verwenden, wie er die unterschiedlichen künstlerischen Bereiche und Felder mischen und kombinieren und was er aus anderen gesellschaftlichen Bereichen und Kommunikationen dafür in die Kunst hineintransportieren und dergestalt transformieren kann.

Strukturell analog beschreibt es der Literaturwissenschaftler und Philosoph Thomas Metscher mit Blick auf die Herausbildung des Dramas bei William Shakespeare in einem Interview anlässlich von dessen 400. Todestags. Shakespeare arbeite, ihm zufolge, permanent mit der Dialektik von klassischen Bezügen und deren experimenteller Ausweitung: »[...] gerade der experimentelle Charakter des shakespeare'schen Verfahrens, der Drang der Erkundung, des Suchens und Ausprobierens, führt dazu, dass hier ein Drama entsteht, dessen Werkform die gegebenen Grenzen, auch die selbstgesetzten des eigenen, in einer Weise befragt und erweitert, die mit Notwendigkeit zur stets neuen Individualität der Werkform führt.« Diese permanente experimentelle Ausweitung der Gattung des hier in Entstehung begriffenen Dramas diene dabei keinem ästhetischen Selbstzweck, sondern vielmehr »dem großen Zweck der Welterkundung« sowie der Entdeckung und Erkundung des Menschen.<sup>54</sup>

Eine solche auf die soziale Welt bezogene Ausweitung der Begriffe und Räume des Denk- und Machbaren der Kunst und der Künste kennzeichnet, so möchte ich es hier zeigen, gleichermaßen Schlingensiefels Arbeitsweise: seine Kunst. Weder übernimmt noch verwirft sie einfach deren bestehende Begriffe und Praktiken, sondern weitet sie mit Blick auf die gegenwärtige Welt und aktuellen sozialen Existenzbedingungen permanent aus, und dies auch 400 Jahre nach der neuzeitlichen Entdeckung von Mensch und Welt. So steht für diese Untersuchung nun wesentlich die Frage im Raum, wie Schlingensiefel die bestehenden künstlerischen Praktiken und medialen Bezüge erkundet und experimentell überschreitet, um so ungekannte, potenzielle, künftige Szenarien der Existenz, des Lebens und Sterbens am Horizont des Möglichen im Licht des historisch Gewesenen zu entwerfen.

---

53 Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, a. a. O., S. 106 f. Begriff aus Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 287.

54 Metscher, Thomas, »Seine Dramen sind Weltexperimente«. Zum 400. Todestag von William Shakespeare. Ein Gespräch mit Thomas Metscher«, in: *Junge Welt* (103), 03. 05. 2016, S. 12 f., S. 12.