

Sammelrezension:

Sarah Ralfs: Theatralität der Existenz: Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensief

Bielefeld: transcript 2019, 344 S., ISBN 9783837646665, EUR 34,99
(zugl. Dissertation an der Freien Universität Berlin, 2016)

Lore Knapp, Sven Lindholm, Sarah Pogoda (Hg.): Christoph Schlingensief und die Avantgarde

Paderborn: Wilhelm Fink 2019, 341 S., ISBN 9783770564132, EUR 89,-

Zehn Jahre nach dem Tod des Theater-machers und Medienkünstlers, der vor allem zwischen den Kunstgattungen praktizierte, hat sich eine diverse Anzahl an Publikationen angesammelt. Umso interessanter ist es, dass sich im letzten Jahr zwei mit dem Verhältnis zwischen Schlingensief und der Avantgarde beschäftigten.

In der Monografie von Sarah Ralfs stellt die Avantgarde allerdings nur einen Teilaspekt dar. Sie organisiert ihre Dissertation in Kapitel, die jeweils das Verhältnis der Einzelkünste (Bildende Kunst, Theater, Film, Oper und Installation) vorrangig im Spätwerk des Künstlers untersuchen. Aufgrund dieser Vielseitigkeit wird nach der Darstellung seiner Arbeitsbiografie eine negative Gattungsästhetik beschrieben, was bedeutet, dass Schlingensief eine Kunstgattung geprägt hat, die keine Gattung ist und selbstreflexiv sowie experimentell durch die Praxis des Zitierens definiert werden kann (vgl. S.24ff.). Dabei stehe das Spätwerk vor

allem unter dem Eindruck der Folgen seiner Krebsdiagnose und der jeweiligen Konsequenzen im Umgang mit der Krankheit sowie dem Tod.

Leider wird in diesem Kontext nicht genau definiert, was Ethik in diesem paradoxen Verhältnis bedeutet. So sei Schlingensief durch Josef Beuys und dessen stetigen Versuchen Kunst und Alltag zu verbinden geprägt (vgl. S.83f.), wie er auch einen revolutionären Charakter in Form einer ästhetischen Gewalttätigkeit mit seiner Kunst präsentiert. Gleichzeitig ahme er Beuys, Fluxus, die Wiener Aktionisten und andere „durch Grobheit, Dilettantismus, Durchlässigkeit und Verfehlung“ (S.118) nach und distanzieren sich gleichzeitig von dieser Nachahmung. Auch der Tod spiele in diesem Verhältnis als ethische Komponente zwischen Kunst und Leben mit (vgl. S.142). Laut Ralfs diene hier Beuys' Aussage „Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt“ (S.145) als ein ethischer Imperativ, der den Zuschauer_innen Krebs und

Tod als gesellschaftlich ausgegrenzte Lebensinschnitte vor Augen führe, im Sinne eines Anerkennens eigener Grenzen. Jene existenzielle Verschränkung vollziehe sich durch ein „interdependentes und intersubjektives Anerkennungsverhältnis“ (S.153), so die zentrale These Ralfs'. Ethik bedeutet insofern auch Subjektkonstruktion und bezieht sich damit auf ein anthropologisches Gesamtkonzept (vgl. S.158f.). Die Anerkennung vollzieht sich als Kontrast, der Krankheit und Behinderung aufzeigt, nicht verdrängt.

Mit dieser wirklich einleuchtenden und theoretisch bedeutsamen These gelingt es Ralfs, die philosophisch-ethischen Diskurse, die sie in ihrer Zielsetzung aufzeigen will (vgl. S.13) auch in der Beziehung zur Avantgarde herzustellen. Denn Schlingensiefel lässt das Avantgardistische neu aufleben, indem er es nicht direkt wiederholt, sondern als weiteren Diskurs nachahmt und somit die Gefahr einer Ideologie vermeide.

Die Theaterproduktion *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) ist insofern der analytische Kernpunkt der Dissertation, dessen Beschreibung sich zwar an vielen Stellen wiederholt, wodurch das Werk allerdings auch spezifisch von allen Seiten betrachtet werden kann. Hier wird die Verschränkung der Künste deutlich, die zu jener erwähnten negativen Gattungstheorie führt. So diene beispielsweise die Drehbühne aufgrund ihrer szenischen Flexibilität und der Möglichkeit schneller Ortswechsel als filmisches Mittel im Theater, auf das zudem Filme projiziert werden (vgl. S.302).

Der Sammelband *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde* beschäftigt sich mit jener aus dem Titel hervorgehenden Beziehung: „Er bezieht sich auf Stilrichtungen und Programme wie Dadaismus und Surrealismus, Readymade, Fluxus, Happening, Wiener Aktionismus, Amerikanische Pop-Art, den Absoluten Film und den Neuen Deutschen Film, auf die Neue Musik und das postdramatische Theater“ (S.3). Dieses recht große Spektrum wird auch hier in mehrere Abschnitte gegliedert, deren Themenabgrenzung nicht immer einleuchtet. Ungewöhnlich ist der Einstieg über die Transkription der Abschlussdiskussion der Tagung aus welcher der Sammelband hervorgegangen ist. Der funktioniert aber sehr gut, da die Verknüpfung das Kernthema auf interessantere Weise präsentiert, als dies einer zusammenfassenden Einleitung möglich wäre.

Der erste Abschnitt, in dem es um die Erinnerung an den Künstler geht, ist aufgrund der zu Wort kommenden Autoren, die mit Schlingensiefel arbeiteten, emotional gefärbt, schafft dadurch aber auch einen tiefergehenden Einblick in die Arbeitsprozesse seiner Inszenierungen; sowohl von darstellerischer (Dietrich Kuhlbrodt) als auch musikalischer (Arno Waschke) Seite. Ebenso verhält es sich mit einer erinnernden Würdigung, welche die einzigartige Stellung des Künstlers in der Theaterlandschaft hervorhebt (vgl. S.41ff.). Ein Artikel über das Film- und Videoarchiv beleuchtet das Kapitel hinsichtlich der Archivierung seiner Filme für ein größeres Publikum. Die vergleichende Studie über Schlingensiefel und

Kabrow wirkt in diesem Kontext eher deplatziert.

Im folgenden Kapitel „Theorie“ ist Wolfgang Asholt mit zwei Artikeln vertreten. In einem stellt er Avantgardetheorien gegenüber und setzt sie in den Kontext von Schlingensiefs Werk. Im anschließenden Artikel leistet er eine historische Rückschau, die unter anderem den Begriff des avantgardistischen Theaters beziehungsweise die Beziehung zwischen theatraler Praxis und avantgardistischen Aktionen näher definiert. So gab es im Rahmen eines Festivals der Volksbühne die Aktion „Tötet Helmut Kohl“, in welcher Schlingensief das Zweite Surrealistische Manifest in einem performativen Akt verwirklichte und eine Puppe des ehemaligen Bundeskanzlers malträtierte. Unter anderem anhand dieses Projekts zeigt Asholt, wie die Neo-Avantgarde im Umfeld des Theaters scheitert, indem sie sich selbst institutionalisierte (vgl. S.73), denn außerhalb wäre es einfach gewesen, den Akt als verfassungswidrig zu behaupten. Auch Scheer geht auf jenes Projekt im Kontext eines „hybrid avantgardism“ (S.85) als symbolisch-humoristischen Mord am patriarchalischen Vater detaillierter ein.

Das filmische Schaffen Schlingensiefs wird schließlich im nächsten Kapitel vertieft. Beispielsweise wird das avantgardistische Potenzial des Films *Tunguska – Die Kisten sind da* (1984) analysiert. Der Film erzählt die Geschichte zweier Avantgarde-Forscher und bricht dabei unter anderem durch das scheinbare in Brand geraten der Filmrolle beim

Projizieren die vierte Wand. *Tunguska* erhält so beinahe ein theatrales Eigenleben (vgl. S.107). Ästhetische Vergleiche werden mit Blick auf die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit zwischen Schlingensiefs *Mutters Maske* (1988) und Veit Harlans *Opfergang* (1944) gezogen. Auch Preusser nähert sich dieser konsequenten ästhetischen Reflexion des mythisch Abgenutzten, die Schlingensief in *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989) unter anderem über eine dreckige, trashige Erzählweise und die Dekonstruktion der Figuren im Kontrast zu beinahe ‚klinischen‘ Filmen wie etwa *Der Untergang* (2004) erzeugt (vgl. S.140).

Während Ralfs in ihrer Monografie jeder Kunstform ein eigenes Kapitel widmet, wird hier nun im viel zu kurzen Kapitel „Raum, Performance, Bildende Kunst, Musik“ ein großer Bereich mit wenigen Artikeln abgedeckt. Ralfs fasst hier die Art des künstlerischen Zitierens bei Schlingensief zusammen, die sie in ihrer Monografie umfangreicher untersucht. Kovacs vergleicht Bühneninstallationen bei Schlingensief mit den Bühnenkonzepten Friedrich Kieslers. Ein Thema, das bereits in Ralfs Monografie deutlich beleuchtet wird, nämlich das *reenactment* von avantgardistischen Performances (insb. Fluxuskünstler_innen), beschreibt Jasmin Degeling. Zuletzt geht Ulrike Hartung näher auf Schlingensiefs Verhältnis zum Musiktheater ein.

Das letzte Kapitel schließlich behandelt öffentliche Aktionen. In der Zusammenarbeit mit der Volksbühne wurde selbige zur bildungs-

politischen Scheininstitution, indem die Projekte *Müllfestspiele*, *Seven X* und *Erster Attaitischer Kongress* den Diskurs über Popkultur anregen, mit dem Anspruch, ein neues, studentisches Publikum in das Haus zu locken (vgl. S.225f.). Die Entgrenzung von Kunst und Leben und der damit verbundenen Aufhebung und das Zurücktreten einer Künstlerpersönlichkeit in den Projekten stellt Ella Platschka dar und bringt somit auch wieder den Tod Schlingensiefs mit seinem Schaffen in Verbindung. Anders als Ralfs begreift sie dies jedoch als Teil eines Zusammenspiels postmoderner Subjekteigenschaften. Einen Blick darauf, inwiefern der Künstler als Intellektueller mit Skandalen spielte und jene scheinbar künstlerisch relevante Skandalisierung als Skandal noch überhöhte, wirft Ingrid Gilcher-Holtey. Zuletzt wird durch Nina-Tessa Zahner noch ein Querverweis zum Selbstverständnis der Gesellschaftswissenschaft gezogen, denn Kunstprozesse wie die Schlingensiefs forderten die Soziologie heraus, indem jenes Zusammen-

spiel von Kunst und Leben deren analytische Trennung infrage stellt.

Das Verhältnis von Schlingensief und der Avantgarde ist ein divergentes, das beleuchten beide Veröffentlichungen von unterschiedlichsten Seiten. Der Sammelband ergänzt dabei Ralfs Monografie durchaus hervorragend, weil er einige Aspekte offenlegt, die die Autorin aufgrund ihrer thematischen Eingrenzung nicht berücksichtigen kann. Schlingensiefs Werk lässt noch einige Fragen offen, und aufgrund ihrer Performativität wird es nur über die Quellenlage und ohne die Produktionen selbst immer mehr fragmentiert. Hier wird deutlich, wie Kunst aus ihrer Zeitgeschichte heraus betrachtet werden muss, auch wenn eine Dekade als vermeintlich kurzer Zeitabschnitt erscheint. Interdisziplinarität und Pluralität fordern heraus, und so bleibt es spannend, wie Schlingensief auch zukünftig die Gemüter erregt oder begeistert.

Sebastian Reinhard Richter (Bochum)