

Rezension zu

Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief.

Wien: Praesens 2011. ISBN 978-3-7069-0667-8.
492 S. Preis: € 41,80.

von **Christoph Scheurle**

Als Christoph Schlingensief am 21. August 2010 mit 50 Jahren starb, ging – wie Elfriede Jelinek feststellte – das Leben eines "der größten Künstler, die je gelebt haben" zu Ende. Nicht nur sein Tod wurde von der Öffentlichkeit wahrgenommen und betrauert, auch an seinem Sterben ließ der Filmemacher, Theater- und Opernregisseur und nicht zuletzt bildende Künstler die Öffentlichkeit teilnehmen: Die Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (Oberhausen 2008) oder sein Buch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung* (Köln 2009), geben tiefen Einblick in die Welt und Denkweise des Christoph Schlingensief, getreu dem Motto: Wer seine Wunde zeigt, der wird geheilt werden. Mit dieser Haltung stellte er sich nicht nur in eine Linie mit dem von ihm hochgeschätzten Joseph Beuys, der eine wichtige Rolle in Schlingensiefs Werk spielt, sondern führte dessen Maxime, nicht zwischen dem Leben und der Kunst zu unterscheiden, konsequent weiter.

Dass bereits ein Jahr nach Schlingensiefs Tod eine erste umfassende, kritische Würdigung des Künstlers und seines Wirkens vorliegt, geht auf den Umstand zurück, dass bereits zu seinen Lebzeiten ein Symposium zur Ästhetik und Arbeitsweise des Künstlers von dem Wiener Elfriede Jelinek-Forschungszentrum geplant war. Dieses Symposium, das unter dem Titel "Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief" in Wien (6.–10. April 2011) stattfand, hatte durch die zeitliche Nähe zum Tod des Künstlers nun auch die Frage zu klären, inwieweit dessen Projekte, "die sich immer durch eine spezifische Pro-



Pia Janke & Teresa Kovacs (Hg.)



zesshaftigkeit ausgezeichnet hatten, mit seinem Tod 'zu Ende' geschrieben worden waren und ob seine Arbeiten auch über seinen Tod hinaus weiterwirken könnten" (S. 9), wie die Herausgeberinnen im Vorwort vermerken.

Dies spiegelt sich in der Struktur des Buches wider. So sind der Tod des Künstlers und das Fortleben seiner Arbeit nicht nur Themen des ersten Teils, in dem die posthume Ausstellung der letzten Werke im Deutschen Pavillon bei der Biennale von Venedig kontrovers diskutiert wird, – diese Aspekte durchziehen leitmotivisch den ganzen Band. Neben renommierten Kunsttheoretikern (Diedrich Diederichsen, Georg Seeßlen) kommen vor allem langjährige Arbeitskolleg_innen Schlingensiefs (etwa die Dramaturgen Carl Hegemann und Philipp Lilienthal) oder Mitglieder der so genannten 'Schauspielerfamilie' (Irm Herrmann, Diedrich Kuhlbrodt) zu Wort.

Thematisch gliedert sich das Buch in sieben Teile, wovon der erste wie bereits erwähnt das künstlerische Erbe Schlingensiefs und dessen etwaige Wirksamkeit diskutiert. Im zweiten Teil ("Ästhetik") gibt zunächst Teresa Kovacs einen Überblick über Schlingensiefs Werk, bevor Diedrich Diederichsen unter dem Gesichtspunkt der Musikalität und Georg Seeßlen unter dem Aspekt der Öffnung der Kunstdisziplinen Schlingensiefs Schaffen untersuchen. Dabei wird vor allem auch der Frage nachgegangen, inwiefern bei Schlingensief von einem Gesamtkunstwerk gesprochen werden kann. Wenn überhaupt, so Diederichsen in seinem Beitrag "Diskursverknappungs-bekämpfung und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik", lassen sich die Arbeiten als "negatives Gesamtkunstwerk" verstehen (S. 67). Hier herrsche nicht Harmonie; stattdessen kämen vor allem die Unversöhnlichkeiten der Künste untereinander und im Verhältnis zu ihrer Umwelt ans Licht. Die Künste würden solchermassen gleichsam als Dissonanzen alle auf ein Mal sichtbar. Diese Kunst-Kakophonie begreift Seeßlen in seinem Text "Radikale Kunst" als eine 'Ästhetik der Öffnung' der Kunstdisziplinen. Insofern Schlingensiefs Filme weder konventionelle Narrationen anbieten noch klassische Dokumentationen darstellen, lassen sie sich vor allem als "Dokumente von Menschen ansehen, die Kunstbeziehungen untereinander und zur Welt verwirklichen" (S. 81). Diese Filme, so Seeßlen, seien weder Filme mit "Kunst drin" noch Filme, "die das Kino in den Rang einer Kunst erheben wollen, sondern Kunst *als* Film" (ebd.).

Diese Vielstimmigkeit der Kunstsprachen weist Monika Meister mit ihrem Text "Zirkulationen des Schmerzes" auch für die Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* nach. Sie erkennt in dieser Technik die besondere Qualität, "Lebendiges und Unbelebtes [in] Fluss zu bringen" (S. 110). Gleichzeitig schlägt sie vor, das bildopulente Chaos im künstlerischen Werk Schlingensiefs als politisches Markierungssystem zu begreifen. Es gehe Schlingensief darum, die Welt dort merkwürdig zu machen, wo diese noch nicht merkwürdig genug sei (vgl. S. 110).

Die nächsten drei Teile des Buches diskutieren unter den Stichworten "Vernetzungen", "Der Animatograph" und "Theatralität" vor allem die Theaterarbeit des Künstlers. Dabei fällt auf, dass diesem einerseits eine große Kontinuität in Themen- und Formenwahl zugesprochen wird, andererseits aber eine gewisse Unschlüssigkeit darüber herrscht, welchem Kunstgenre Schlingensief zuzuordnen sei. Ist er nun Theater- oder Filmregisseur, "Gesamtkünstler" (Kovacs), "Opernkomponist" (Thomas Wördehoff), eher ein "bildender Künstler", wie Elfriede Jelinek behauptet (vgl. S. 353) oder einfach ein "Vermischungskünstler" (Bäbel Lücke)?

Die unterschiedlichen Einschätzungen der Referent_innen widersprechen sich nicht, sondern verweisen wiederum auf die Vielseitigkeit Schlingensiefs und auf die mannigfachen Wahrnehmungsmöglichkeiten seiner Arbeit. Dass es bei ihm letztlich auch immer darum ging, Ambivalenzen zu erzeugen und sich klaren Zuordnungen wie auch eindeutigen Aussagen zu entziehen, machen dabei die Aufsätze von Franziska Schößler ("Intermedialität und das Fremde in mir"), Teresa Kovacs ("Schlingensief – Ein Gesamtkünstler?"), Mirjam Schaub ("Sich in den Weltzusammenhang hineindrehen") und Jörg van der Horst ("Auf dass die kreisenden Gedanken einen Grund finden") deutlich. Diese These erfährt auch zusätzliche Unterstützung durch die dokumentierten Gesprächsrunden mit den Schlingensief-Schauspieler_innen Dietrich Kuhlbrodt, Michael Gempart, Irm Hermann und Peter Kern sowie dem Dramaturgen Carl Hegemann. Dabei wird auch ein Licht auf den 'Bilderstörer' Schlingensief geworfen, der der Gefahr des Perfekten zu entkommen suchte, indem er angelegte Szenarien, Absprachen oder Texte immer wieder durch Striche, spontane Auftritte oder andere 'Störungen' sprengte.

Den Fragen wie stark und in welcher Form Schlingensiefs Inszenierungen durch seine Auftritte und Interventionen geprägt waren, widmet der mit "(Selbst-)Inszenierungen" überschriebene Abschnitt verstärktes Interesse. Evelyn Annuß richtet ihren Blick auf Schlingensiefs "Autobiographische Inszenierungen": Bereits seine frühen Arbeiten, so die

These Annuß', seien von autobiographischen Zügen geprägt; dabei gehe es im Kern allerdings nicht um autobiographische Festschreibungen der (Künstler-)Figurationen, sondern um das Überleben der Figur(en) in dynamischen Wandlungsprozessen. Schlingensiefs Werk sei charakterisiert durch das "Prinzip Fortfahren" (S. 291). Sowohl Selbstkommentare als auch die Übernahme von Zitaten – etwa die Worte Jesu beim Abendmahl – würden in der Inszenierung *Eine Kirche der Angst* umgedeutet und neu interpretiert. Allerdings gehe es auch hier weniger um letzte Erkenntnisse als um größtmögliche Offenheit. Diese wird auch dem Publikum als Haltung vorgeschlagen – wie Annuß wiederum anhand der Abendmahl-Szene verdeutlicht, in der Schlingensief den Kelch erhebt und sagt: "Nehmet und trinket euer eigenes Blut – vor und nach der Diagnose. Bleibt Autonom" (S. 299).

Die Theaterwissenschaftlerin Sarah Ralfs schließt sich in ihrem Aufsatz "'Wir sind eins' – Total Total" dieser These an. Insofern müsse das Bestreben, Schlingensiefs Oeuvre in seiner Gesamtheit auszu-deuten, zwangsläufig verfehlt werden. Durch das paradoxe Verfahren, im leibhaftigen Auftreten des Künstlers im Rahmen seiner Aktionen immer auch ein "Nicht-identisch-Sein-mit-sich" (S. 307) zu verhandeln, zeigten sich Schlingensiefs Arbeiten nicht nur auf der Höhe "gegenwärtiger Diskurse zur Existenzanalyse". In ihnen lösten sich gleichermaßen tradierte "Genre- und Gattungsgrenzen sowie die Grenzen zwischen 'Kunst' und 'Nicht-Kunst', zwischen 'Kunst' und 'Leben'" (ebd.) auf. Freilich sind diese Erkenntnisse nicht ganz neu; die genauen Analysen seines Darstellungs-Verhaltens machen den Aufsatz dennoch lesenswert. Die detaillierte Betrachtung der Auftritte und des Verhaltens Schlingensiefs – wenn man so will: sein 'Acting' – gehen über die allgemeinen Beobachtungen und Aussagen über diesen "Bilderstörer" hinaus und erinnern an Geertz'sche "dichte Beschreibungen". Sie bieten in diesem Sinne einen interessanten Zugang zum Werk, der allerdings noch weiter zu vertiefen wäre.

Schlingensiefs Auseinandersetzung mit dem Tod widmet sich dessen langjähriger Freund und Drama-

turg Carl Hegemann. Dabei setzt er nicht, wie man erwarten könnte, bei den sogenannten autobiographischen Inszenierungen an, sondern interpretiert den Tod als roten Faden im gesamten Werk des Künstlers. Der Tod sei als zerstörerisches Prinzip in Form von Verfall, Zerstörung oder auch als prinzipielle Gefahr gewissermaßen permanent anwesend. Die Gründung und Entwicklung der Partei "Chance 2000" wird so exemplarisch zu einer Geschichte des Verfalls; das 1984 bei den Hofer Filmtagen gezeigte Kinodebut *Tunguska – Die Kisten sind da*, wird in dieser Perspektive gar zu einer sich selbst erfüllenden Voraussage. Der Film, so Hegemann, habe bei seiner Vorführung in Hof just an der Stelle zu brennen begonnen, an der auch auf der Leinwand ein brennender Film gezeigt wurde. "Das kreatürliche Leiden, das Leben in Extremsituationen, Verletzlichkeit, Todesangst und Todessehnsucht, waren [...] schon immer seine Themen" (S. 333), so Hegemann. Diese Aussicht sei aber für Schlingensief schlechterdings kein Grund zum Pessimismus gewesen. Besonders die letzte Inszenierung *Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* sei exemplarisch für eine künstlerisch-offensive Auseinandersetzung mit dem Tod. Diese, so Hegemann resümierend, sei weniger ein "Lernversuch" den richtigen Umgang mit dem Tod zu finden, sondern Ausdruck puren Lebens und "Theaterglücks" (S. 340).

Der vorletzte Abschnitt "Jelinek und Schlingensief" widmet sich der gut zehnjährigen Zusammenarbeit dieser beiden Ausnahmekünstler, die sich – so der allgemeine Tenor – über die Jahre immer mehr von einander entfernt hätten, ohne den Anderen zu verlieren. Das Verhältnis der beiden, so die Deutung des Dramaturgen Joachim Lux, sei allerdings von Anfang an ein gegenseitiges Missverständnis gewesen, wenn auch ein produktives (vgl. S. 400). So sei Jelinek bei der Uraufführung ihres Textes *Bambiland* offensichtlich irritiert gewesen, nichts von dem zu finden, was sie geschrieben habe, so Lux' Eindruck. Andererseits habe Schlingensief das "Jelinek-Verfahren [der zitativen Montage] angenommen und aufgegriffen, allerdings und naturgemäß auf Kosten der Autorin und Übermalungskünstlerin Jelinek, die

nun ihrerseits übermalt wurde" (S. 396). Zumindest im Nachhinein scheint es Jelinek eingeleuchtet zu haben, dass sie gleichsam mit ihren eigenen Mitteln zum Verschwinden gebracht wurde. So bezeichnet sie Schlingensief in ihrem Text "Schlingensief", der nicht nur im Buch, sondern auch auf ihrer Homepage zu finden ist als ihren "Assistent[en] des Verschwindens" (S. 358), der ihr durch seine schamlose 'Ausnutzung' der Texte (im positiven Sinne) helfe, sie von sich selbst wegzubringen.

Schlingensief und Jelinek erscheinen in dieser Perspektive als negativ-reziproke Mäeutiker, deren künstlerisches Aufeinandertreffen auf Kosten des Anderen zu neuen Arbeiten in ihren jeweiligen Betätigungsfeldern führt. Denn Schlingensief hat nicht nur die Texte Jelineks als wichtige Inspirationsquellen bezeichnet, auch sind aus der Begegnung der Autorin mit den Aktionen Schlingensiefs neue Texte entstanden, wie Bärbel Lücke in ihrem Text "Zwei 'Vermischungskünstler'" ausführt. So sei die Kasperle-Montage *Ich liebe Österreich* ein unmittelbares Ergebnis der Begegnung Jelineks mit den Container-Bewohnern von *Bitte liebt Österreich* – eine in Lückes Augen grausig-gespenstische Selbstvorführung des rassistischen Österreich (vgl. S. 381). Nicht nur in diesem Fall, so Lücke, erwiesen sich die 'Sprachen' der beiden Künstler als (aneinander) anschlussfähig. Schlussendlich wäre Schlingensief etwa in der Inszenierung *Attabambi-Pornoland. Eine Reise durchs Schwein* (Zürich 2004), in der nur wenige Textfragmente von Jelinek verblieben seien, ohne ihre Texte nicht zu einem solchen szenischen Ergebnis gekommen (vgl. S. 387).

Im letzten Abschnitt "Medien-Öffentlichkeit" wird schließlich Schlingensief als öffentliche Medienfigur besprochen. Thomas Antonic verhandelt unter den Aspekten 'Authentizität' und 'Meta-Täuschungen' Christoph Schlingensiefs Talkshowformate, mit denen er die "'Kampfzone' seiner Kunst in den Bereich des Fernsehens hinein ausgeweitet" habe (S. 431). Antonic beschreibt die einzelnen Sendungen nicht als Fernsehen, sondern als aktuelle Auseinandersetzungen mit dem Wesen und der Kultur des Fernsehens. Die programmatischen Mottos: "Jeder kann in

Deutschland Talkmaster werden!" (*Talk* 2000) oder "Eine Sendung, die nie ausgestrahlt wird!" (*Die Piloten*), seien jeweils als spezifisches Forschungsprojekt zur Situation des Fernsehens und des Künstlers in der Bundesrepublik interpretierbar. So beschreibe Schlingensief die in den Jahren 2000 und 2001 auf MTV ausgestrahlte Sendung *U3000* unter anderem als Untersuchung über den eigenen Zustand und den der Gesellschaft.

Inwiefern Schlingensief als skandalumwitterte Medienfigur sich sowohl künstlerischer wie auch politischer Strategien bediente, ist das Thema von Susanne Hochreiters Text "Den Skandal erzeugen immer die anderen". Der Skandal im Modus der Kunst, den Hochreiter als öffentliches und absichtsvolles Handeln, "das eine Aufregung provozieren mag", definiert, ermögliche "(potentiell) Raum für eine kritische Öffentlichkeit"; Skandalisierung hingegen verhindere diesen (S. 436). Die von ihr exemplarisch verhandelten Beispiele *Bitte liebt Österreich!* (Wiener Festwochen 2000) und *Hamlet* (Schauspielhaus Zürich 2001) seien als realisierte Gedankenspiele bestimmter politischer Statements und Forderungen zu verstehen. Der solchermaßen inszenierte Skandal provoziere, so der Schluss Hochreiters, kreatives Denken und sei dazu angetan, die herkömmliche 'Felsenlogik' (DeBono) aufzusprengen. Das Handeln Schlingensiefs erinnere an das alte römische Recht der 'provocatio ad populum', welches es dem Bürger erlaube, das Urteil der Volksversammlung anzurufen. Dieses grundsätzliche, "nicht notwendiger Weise institutionalisierte[] Recht auf Provokation [...] auf ein Veto gegen institutionalisiertes Denken und regulierte Rede" reklamiere Schlingensief "für sich und für jene [...], die in der normalisierenden Diskurslogik nicht gehört" würden" (S. 450).

Der umfangreiche Sammelband versammelt nicht nur eine Vielzahl gut lesbarer und erhellender Analysen über den Werdegang und die Ästhetik Schlingensiefs; die Leserschaft findet zudem eine gute Werkübersicht des Künstlers, interessantes Bildmaterial und prägnante Selbst- und Fremdaussagen von und über Schlingensief. Das sich bei der Vielzahl der Beiträge auch einige Redundanzen eingeschlichen

haben, mag einen Hinweis auf die konsequente Arbeitsweise Schlingensiefs geben. Gleichwohl hätten die Gespräche und Gesprächsrunden, die sich beim Symposium an die Vorträge angeschlossen haben und die offensichtlich vollständig in dem Buch abgedruckt sind, an der einen oder anderen Stelle et-

was gekürzt werden können, da die Referent_innen dort ihre bereits im Vortrag geäußerten Ansichten vielfach wiederholten. Dennoch kann sich der Band den Verdienst anrechnen, die unglaubliche Vielseitigkeit und Energie Schlingensiefs anschaulich zu machen.

Autor/innen-Biografie

Christoph Scheurle

Studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim und war dort von 2009–2012 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medien und Theater. Seit Oktober 2012 vertritt er die Professur für Ethik und Bildung am Fachbereich angewandte Sozialwissenschaften an der Fachhochschule Dortmund. Er arbeitet zudem als Dramaturg und Schauspieler in verschiedenen Zusammenhängen und ist Gründungsmitglied des Theaterensembles [3%XTRA!](#)