universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zwischenräume“

Christoph Schlingensief: Vom Fluxus-Oratorium zur Rauminstallation

Verfasserin

Katharina Matschnig

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin:	ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

„Ich weiß, es sind manchmal nur Sekunden, in denen einen das Theater aus der Kurve schleudert, in denen sich Dinge zusammenfügen, die eigentlich nicht zusammengehören, und alles zu fliegen beginnt. In denen sich ein Vorhang auftut in eine Welt, die plötzlich einfach da ist und die man nicht korrigieren kann."

Christoph Schlingensief

Ich weiß, ich war's, Aino Laberenz (Hg.), Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012, S. 125.

„Theater unterbricht immer.“ Die drei Worte meiner Betreuerin Univ.- Prof. Brigitte Marschall begleiteten, bestärkten und bestätigten mich beim Verfassen dieser Arbeit. Für diese und viele andere Inspirationen und die freundliche Unterstützung möchte ich mich herzlich bedanken.

Ebenso möchte ich meiner Freundin und Kollegin Leslie für ihre Hilfsbereitschaft und die Pflege meiner Beistriche danken.

Meinem Mann Herbert und meinen drei Kindern Maximilian, Clemens und Antonia danke ich für ihre Teilhabe, die anregenden und inspirierenden Gespräche sowie ihre Geduld.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung 1

2 Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 4

2.1 Das Versagen der Sprache in der Dichte der Zeichen 6

2.2 Ich habe die Wunde der Welt berührt 12

2.2.1 Filmische Verfahren auf der Bühne 14

2.2.2 Stimme: Das akusmatische Wesen 19

2.3 „Ob das dann noch richtiges Theater ist – wen interessiert's?" 21

2.3.1 Betwixt and between Repräsentation und Präsenz 24

2.3.2 Das Fremde in mir – Katharsis 30

3 Die Bilder verschwinden automatisch 33

4 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia 2011 34

4.1 Der deutsche Pavillon in Venedig - Interventionen 34

4.2 „Plan A": Wellnesszentrum Afrika oder sofortiger Abriss Venedigs 39

4.3 „Plan B": CHRISTOPH SCHLINGENSIEF – Eine Ausstellung 43

5 Raum und Installation 44

5.1 Museum 47

5.2 Raumtheorien 48

5.2.1 Michel de Certeau: Der Raum als Ort „mit dem man etwas macht" 48

5.2.2 Michel Foucault: Heterotopien 48

5.3 Wechselwirkung Raum und Besucher 50

5.4 Körperpraxis im Dispositiv Museum 53

5.5 Erfahrungsraum: Environment und Installation 56

5.5.1 Kunst und Politik 59

5.5.2 Kunst und Leben 61

5.6 Raum und Zeit in der Installation 64

5.7 Theater und Installation – Theaterinstallationen 65

6 Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* 68

6.1 Die vierte Wand 68

6.2 Installation als Aufführung 72

6.3 Leerstelle: „Ohne Dunkelheit sind wir blind." 74

6.4 Gedächtnisraum: „Tut dies zu meinem Gedächtnis.“ 77
6.5 Aura: „Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit“ 80
6.6 Noli me tangere 85
6.7 Dinge 91
6.7.1 Blickakt im Museum: Das Bild, das wir vor Augen haben 93
6.7.2 Der Hase 96
6.7.3 Die Monstranz 100
6.8 Spur 104
7 Schlussbetrachtung 109
8 Quellenverzeichnis 113
8.1 Literatur 113
8.2 Zeitschriften/Programmhefte/Internetquellen 126
8.3 Filme, TV-, Video-, Radio- und Tondokumente 130
8.4 Ausstellungen und Aufführungen 131
8.5 Bildnachweise 132
Anhang 136
Abstract 136
Lebenslauf 138

Aus Gründen der einfacheren Lesbarkeit wird auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet und durchgängig das generische Maskulinum benutzt, welches Personen jeden Geschlechts einschließt.

1 Einleitung

Das Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* von Christoph Schlingensief (1960 – 2010) wurde im Jahr 2008 im Rahmen der Ruhrtriennale in Duisburg uraufgeführt. Nach dem Tod des Künstlers findet bei der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia 2011 im Deutschen Pavillon die Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF statt, in deren Zentrum die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* errichtet ist.

Das Werk Christoph Schlingensiefs zeichnet sich dadurch aus, dass es sich jeder Festschreibung und Einordnung entzieht. Sowohl in der musealen Aufbereitung als auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem medien- und genreübergreifendem Werk eines Künstlers, der sein Publikum durch Überfrachtung und Überlagerung überforderte, den an der Technik der Montage, welche er nicht auf das Medium des Films reduzierte, vor allem die Lücke zwischen den Bildern interessierte und welcher in seinen (auto-)referentiellen Arbeiten Risiko und Störung suchte und verursachte, macht sich dieser Entzug bemerkbar. Da Schlingensiefs Arbeit durch Prozessualität gekennzeichnet war, entziehen sich die Nachbereitungen einer Festschreibung und da Erfahrung sprachlich nie repräsentierbar sein kann, muss die Analyse, wie Matthias Warstat darlegt, von diesem Bewusstsein getragen eine krisenhafte Diskursivierung leisten und ein „vorsichtiges, suchendes, von Lücken und Fragen unterbrochenes Schreiben“ [1] kultivieren. In dieser Weise wird in der vorliegenden Arbeit auch der Frage Christoph Schlingensiefs – „Was bleibt denn dann, wenn man tot ist?“ [2] – nachgegangen. Ein Zeichen für die Herausforderung Schlingensiefs Arbeit beschreibbar zu machen bzw. mit wissenschaftlichen Methoden zu erfassen, ist die, im Gegensatz zu seiner hohen Produktivität, geringe Anzahl an wissenschaftlichen Veröffentlichungen, welche im Wesentlichen aus einigen Sammelbänden besteht. An weiteren Textsorten existieren Autobiographisches und Interviews, Programmhefte und Ausstellungskataloge und vor allem viele Zeitungsartikel und Internetquellen, deren teilweise hohe Subjektivität die

[1] Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Fink 2011, S. 207.
[2] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München: btb Verlag 2010, S. 192.

Schwierigkeit der Verfasser zu einer distanzierten Betrachtung – insbesondere nach seinem Tod – sichtbar machen.

Exemplarisch für die Theaterarbeit und Arbeitsweise Schlingensiefs wird in einem ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit das Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* unter Zugrundelegung eines vorsichtigen, suchenden, von Lücken und Fragen unterbrochenen Schreibens[3] betrachtet. Die Charakteristika des postdramatischen Theaters, welche sich in Gleichzeitigkeit, Nicht-Hierarchisierung und Überfülle der Zeichen manifestieren, die Inkorporierung filmischer Verfahren auf der Bühne, der Bezug zum Fluxus und insbesondere die autobiographische Grenzüberschreitung von Christoph Schlingensief in der Konfrontation mit dem Schmerz, der Krankheit und dem Tod werden aufgezeigt, wobei mein besonderes Interesse der Grenzüberschreitung gilt, insbesondere jenem Zwischenraum, der bei jeder Überschreitung zu passieren ist. Dieser labile und magische Raum, ob als liminaler Zustand, Schwellenphase, Leerstelle oder Dunkelphase bezeichnet, stellt, wie Erika Fischer-Lichte ausführt, „einen Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung dar“[4] und zeichnet sich dadurch aus, dass er Erfahrung möglich macht. In einer Szenenanalyse wird ein diesbezüglich prägnanter Moment in der Aufführung aufgespürt und entlang einer Ästhetik des Performativen[5] in den Blick genommen.

Im Folgenden wird der Deutsche Pavillon in Venedig, ein bedeutungsaufgeladenes Monument deutscher Geschichte, und das Zustandekommen der Ausstellung an diesem Ort beschrieben, sowie raumtheoretischen Fragen, insbesondere dem Verhältnis von Orten, Räumen und Besuchern nachgegangen. Es wird untersucht, welchen besonderen Raum ein Museum und in weiterer Folge eine Rauminstallation darstellt, wobei erläutert wird, wie die performative Wende im Museum angekommen ist und warum Museums- und insbesondere Installationsräume als Erfahrungs- und Aufführungsräume zu betrachten sind. Die Rauminstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wird dabei in den Blick genommen.

Diese Untersuchungen dienen zur Untermauerung meiner Position, dass, wie im letzten Teil dieser Arbeit verhandelt wird, die Installation *Eine Kirche der Angst vor*

[3] Vgl. Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, S. 207.
[4] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012, S. 120.
[5] Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

dem Fremden in mir alle Eigenschaften einer Aufführung aufweist und sich, emergent und bedeutungskonstituierend, in der Interaktion mit den Besuchern selbst hervorbringt. Die Besucher treten dabei nicht nur in Verbindung mit dem Raum, den Ausstellungselementen sowie den anderen Besuchern der Ausstellung, sondern auch mit Christoph Schlingensief. Die Analyse dieser Aufführung und Begegnung erfolgt unter punktueller Betrachtung einzelner Ausstellungsobjekte bzw. Aufführungssituationen im Vergleich mit der Theateraufführung entlang der Leitdifferenzen des Museums. Die Ausstellung wird, wie es die Aufführung war, zum Ereignis und erzeugt somit „sich selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife.“[6] Der diskursive Raum Museum, ein Vermittler zwischen den Welten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Absenz und Präsenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Leben und Tod, wird zum Aufführungs-, Erinnerungs- und Erfahrungsraum, wenn Erfahrung nach Bernhard Waldenfels als Prozess verstanden werden kann, „in dem der Erfahrende selbst sich ändert und auch die Welt sich selber ändert, also ein Prozess der Entstehung von Welt und der Wandlung von Welt.“[7]

Es sind die Zwischenräume, die den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit bilden, es sind Zwischenräume, in welchen die Begegnung mit dem Selbst und die Begegnung mit Christoph Schlingensief möglich wird und es sind die Zwischenräume, die im Werk von Christoph Schlingensiefs in Form der Lücke, Leerstelle und Dunkelphase zentral sind, denn, wie er formuliert: „Zwischen den Bildern ist also immer Dunkelheit, und diese Dunkelheit ist enorm wichtig.[8]

[6] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 55.
[7] Bernhard Waldenfels im Gespräch mit Stephanie Metzger: „Sinne und Künste im Wechselspiel“, in: Bayern 2, http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie-940.html, 3:40, [2. Oktober 2014].
[8] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012, S. 218.

2 Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Am 21. September 2008 fand im Rahmen der Ruhrtriennale in der Duisburger Gebläsehalle die Uraufführung des Fluxus-Oratoriums *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* von Christoph Schlingensief statt. Die Theaterarbeit war der zweite Teil einer Trilogie, die seine Krebserkrankung und die Auseinandersetzung mit seiner Chemotherapie und dem Leiden thematisierte. Der erste Teil, *Der Zwischenstand der Dinge*, wurde erstmals im Juni 2008 gezeigt und im November 2008 wieder aufgenommen, und die Uraufführung des dritten Teils, *Mea Culpa. Eine ReadyMadeOper* fand im Wiener Burgtheater im März 2009 statt. Der Aufführung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* liegt, wie im Titel bezeichnet, ein diskursiver Umgang mit der eigenen Angst und dem Sterben im Kontext des Religiösen zugrunde.

In einem stillgelegten Industriegebäude wurde ein Theaterraum geschaffen, der einem Kirchenraum, genauer gesagt der Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen, in welcher Christoph Schlingensief in seiner Jugend als Ministrant Aufgaben in der katholischen Liturgie übernahm, nachempfunden war. „Am Theater ist man immer im selben Raum und simuliert andere Räume“[9], meinte Christoph Schlingensief in einem Interview. Hohe Kirchenfenster gaben gedämpftes Licht, die Zuschauer nahmen auf Holzbänken Platz, und der durch Stufen erhöhte Altarraum wurde, ebenso wie der breite und mit einem roten Teppich ausgelegte Mittelgang, zum Spielraum.

Das Zentrum der Bühne bildete ein Altar mit einer Monstranz, in welcher ein Röntgenbild der versehrten Lunge von Christoph Schlingensief aufbewahrt wurde. Auf dem Altar befand sich unter anderem auch der ausgestopfte Hase – ein zentrales Motiv bei Schlingensief und eine Referenz auf Joseph Beuys.

[9] CHRISTOPH SCHLINGENSIEF UND SEINE FILME. INTERVIEW. KURZFILME, Christoph Schlingensief (D 1968 – 2004); DVD: Filmgalerie 451 2004, (1:10:10).

Abbildung 1:
»Zwischenstände«, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008

Christoph Schlingensief begann wenige Tage nach seiner Krebsdiagnose mittels eines Diktiergeräts Selbst- und Zwiegespräche in Tagebuchform aufzuzeichnen, woraus eine Veröffentlichung in Buchform mit dem Titel *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung* entstand. „Ich kann meine Krankheit, meine Todesangst natürlich auch verschweigen, das will ich aber nicht. Ich will über Krankheit, Sterben und Tod sprechen“[10] schreibt/spricht Schlingensief. Die so entstandenen Texte waren eine der Quellen für diese Theaterarbeit, wobei das Sprechen auf mehreren Ebenen erfolgte: in der ersten oder dritten Person

[10] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 243.

Einzahl, durch Schauspieler, eine Off-Stimme oder den Autor selbst. In einem Interview mit Hans Ulrich Obrist im Jahr 2008 erläutert Christoph Schlingensief seine Arbeit am Text in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* bei der Ruhrtriennale:

> „Ja, das war meine erste Arbeit nach dem Krebs. Sie besteht aus Texten, die ich in den ersten Wochen nach der Diagnose am Abend in ein Diktiergerät gesprochen habe und aus denen ich mit meinen Freunden zusammen dann ein Fluxus-Oratorium gemacht habe. [...] Vielleicht habe ich jetzt die Chance, manchmal länger draufzugucken. In Duisburg hat es funktioniert in der Form, so, dass es auch nicht peinlich wurde, dass ich mich da so ausbreite. Denn ich glaube, genau durch die Vervielfachung des Ausbreitens, auch durch die Vervielfachung der Medien – das heißt, das eine ist eine Tonaufnahme, das andere ist ein nachgesprochener Text, das dritte ist ein gespielter Text, das vierte ist von einem Laien gelesen – ist es nicht peinlich. Diese vier Möglichkeiten, wenn die übereinander kommen, erweitern jeden Text. Und er kommt raus aus der Trauer, aus einem Theater der Leidensbeauftragten.“[11]

2.1 Das Versagen der Sprache in der Dichte der Zeichen

Das Durchbrechen der Norm der Zeichendichte durch ein Zuviel oder Zuwenig, eine Überfülle oder Leere auf der Bühne sind nach Hans-Thies Lehmann Charakteristika des postdramatischen Theaters, entstanden in Reaktion des Theaters auf die Medienkultur. Auf der einen Seite wird der „Phletora der Bilder“[12] ihre Verweigerung entgegengesetzt, und provokant leere Bühnen setzen konsequent die Tradition minimalistischer Kunstwerke des 20. Jahrhunderts fort, auf der anderen Seite ruft die Anhäufung von Zeichen, verstärkt durch die *Parataxis*, der Nicht-Hierarchisierung der Zeichen und Theatermittel, Chaos, Desorientierung und Verwirrung hervor. Im konventionellen Theater wird durch die Hierarchisierung der Medien Harmonie und Verständlichkeit erstrebt, im postdramatische Theater werden nicht nur Genre-grenzen überschritten, es werden auch die Medien gleichgesetzt und ihrer konventionellen Funktionen enthoben. Das Licht muss sich nicht dem Gang des

---

[11] Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist: „Vervielfältigungen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 307.
Das Interview wurde gemäß den Angaben im Ausstellungskatalog auf Seite 361 im Rahmen des *Marathon Talk Prelude: Spaceship Berlin* am 1. November 2008 am HAU als Teil von *Fressen oder Fliegen. Art into Theatre – Theatre into Art*, einer Produktion des Hebbel am Ufer/HAU, Berlin, geführt.
[12] Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008, S. 152.

Schauspielers unterordnen, die Musik nicht der Stimmung, der Sprecher nicht dem Text und umgekehrt. Durch die Gleichzeitigkeit der Zeichen wird „das Ausschnitthafte der Wahrnehmung [...] zur unvermeidlichen Erfahrung gemacht."[13] Die Simultanität der Vorgänge ist für die Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer ungewöhnlich, die dadurch gewonnenen Möglichkeiten der Wahl und Strukturbildung bieten Freiheit. „Entscheidend wird, daß der Ausfall der Totalen nicht als Defizit, sondern als befreiende Möglichkeit der Fort-Schreibung, Phantasie und Rekombination zu denken ist"[14], führt Hans Thiess Lehmann weiter aus. Die fragmentierte Wahrnehmung zwingt die Zuschauer Entscheidungen zu treffen und zu handeln.[15] Gleichzeitigkeit, Nicht-Hierarchisierung und Überfülle der Zeichen sind im Theater von Christoph Schlingensief, welcher sich in seiner Arbeit einer Kategorisierung immer entzogen hat, die Regel. Film und Theater, Autobiografie und Fiktion, Sprache und Musik, Körper und Ding, Bühne und Publikumsraum sind auch in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* gleichberechtigt und überlappend. Durchbrochen und strukturiert durch die liturgischen Rituale eines Oratoriums wechseln sich alte Familienfilme mit Re-Enactments von Arbeiten der künstlerischen Avantgarden der 1960er Jahre, wie Günter Brus, Joseph Beuys, Nam June Paik oder Valie Export ab und wachsen zu einem *Fluxus-Oratorium*.

Einen Kampf gegen die Diskursverknappung bezeichnet Diederich Diederichsen die Arbeitsweise von Christoph Schlingensief, eine Verknappung, welche in der Kunst häufig als Mittel zur Konstruktion einer falschen Eindeutigkeit eingesetzt wird. Schlingensief bekennt sich wie nur wenige „zur permanenten Durchdringung von Vordergrund und Hintergrund, von Ereignis und Kommentar, von Stärkung und Verunsicherung des soeben entstandenen Eindrucks."[16] Überlagerung von Aktion und Kommentar dienen ihm nicht zur Erleichterung von Lesbarkeit und Übersetzbarkeit der Bühnenvorgänge, vielmehr erschweren sie diese. Die Kumulation der Verweise und Handlungsandeutungen bekommt in deren verbindender Organisation irgendwann einen musikalischen Charakter. Schlingensiefs vielzitiertes „Scheitern als

[13] Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 150.
[14] Ebd., S. 150f.
[15] Vgl. ebd.
Hans-Thies Lehmann erwähnt interessanterweise Christoph Schlingensief in dieser Publikation nur ein einziges Mal, in einem eingeklammerten Satz und in Bezug auf Frank Castorf.
[16] Diedrich Diederichsen: „Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik", in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 186.

Chance“ im Sinne der gesellschaftlichen Wirkungen seiner Arbeiten bezeichnet Diederichsen als den erkennbaren Klang einer Dissonanz.[17] Und so kann sein Bayreuther Parsifal „in diesem Sinn am Ort des Gesamtkunstwerks der erste Auftritt eines solchen negativen Gesamtkunstwerks“ gewesen sein: „einer Inszenierung der Dissonanz, der Nicht-Versöhnung der Künste und der Künste mit ihrer Umwelt ...“[18]

Für Boris Groys lässt jene „heillose Unordnung“[19], die in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* religiöse Symbole mit kunstgeschichtlichen Zitaten und dem Alltagsleben verbindet, die Sprache der aus den Kontexten gerissenen Symbole in gleicher Weise verstummen, wie es dem Betrachter die Sprache verschlägt. „Damit wird die Urszene des Versagens der Sprache vorgeführt, die zugleich die Urszene jeder Religion ist.“[20] Schlingensiefs Inszenierungen wirken für Groys wie Wiederholungen eines immer gleichen Rituals, welches ereignishaft, unwiederholbar und unkalkulierbar scheint, wodurch die Sprache immer wieder aufs Neue versagen muss. Die versagende Sprache ist für Groys der Wahrheit viel näher als die funktionierende, weil der Begriff der Wahrheit voraussetzt, dass alles Subjektive und Willentliche entfernt wird, um die Dinge unverstellt erblicken zu können.[21] „Das Versagen der Sprache zeichnet sich somit als einziger Weg ab, der zur Wahrheit führt.“[22]

Ready-mades sind Gegenstände, die aus dem Alltagsleben in den Kontext der Kunst überführt werden, und als „ReadyMadeOper“ bezeichnete Christoph Schlingensief *Mea Culpa*, den dritten Teil seiner Krankheitstrilogie und seine vorletzte Theaterarbeit. Schlingensief collagierte und zitierte in dieser Arbeit rund um seine eigene Person und Erkrankung ohne auf Grenzen zwischen den Genres Film, Oper und Theater Rücksicht zu nehmen und, wie dem Programmheft zu entnehmen ist, „auf dem Rücken von Johann Sebastian Bach, Joseph Beuys, Johann Wolfgang

[17] Vgl. Diedrich Diederichsen: „Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik“, S. 183 – 190.
[18] Ebd., S. 190.
[19] Boris Groys: „Wenn es einem die Sprache verschlägt“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 196.
[20] Ebd., S. 196.
[21] Vgl. ebd., S. 191 – 198.
[22] Ebd., S. 196.

Goethe,..."[23] und – Elfriede Jelinek. *Tod-krank.Doc* ist der Titel des Beitrages von Elfriede Jelinek zu *Mea Culpa*. Ihre Informationsquellen waren Fotos der Inszenierung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sowie Tonbandaufnahmen und private Nachrichten von Christoph Schlingensief über seinen Krankheitszustand. Die Zusammenarbeit der beiden Künstler war durch ihre offene Form geprägt, welche die Aneignung der Motive des jeweils anderen in der eigenen Arbeit uneingeschränkt zuließ. Indem die Arbeit von Jelinek in der Form von Schlingensiefs Arbeit aufging, konnte der Anschein entstehen, das Werk sei nicht mehr existent, da es unkenntlich geworden war.[24] Aus Elfriede Jelineks häufig zitierter Regieanweisung aus *Ein Sportstück* – „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen"[25]– lässt sich ihre Einstellung zur Autorschaft ablesen. Am 1. Juni 2010 veröffentlichte sie auf ihrer Homepage einen Text mit dem Titel *Schlingensief*, worin sie ihr Verschwinden in der Arbeit des anderen thematisiert:

> „Ich frage mich also, was ist es, das meine Texte, die das nicht mehr sind, sobald sie in die Hand des Künstlers Schlingensief gekommen sind, zu Lärm, zu weißem Rauschen machen, daß sie das nicht mehr sind, was sie, von mir gewollt, ursprünglich sein sollten. Was soll der Lärm? Ich sehe doch längst, daß es kein Lärm mehr ist, sondern etwas Gestaltetes, das aber mit der ursprünglichen Lärmquelle, meinem Text, so wie er gedacht war, nichts mehr zu tun hat! Indem dieser Künstler das in die Hand nimmt, was ich geschrieben habe, ist es etwas anderes geworden. Und am Ende braucht er es gar nicht mehr, und hätte ich ein ganzes Stück für ihn geschrieben, es muß nicht mehr da sein, weil es auf andre Weise DA und definiert ist, aber so, daß man nicht mehr fragen kann: Ist das ein Lärm. [...]
> Schlingensief ist mein Assistent des Verschwindens. Während er etwas von mir nimmt, das dann weg ist, bin ich selber weg, aber gleichzeitig auch wieder da. Das macht die Kunst ja auch: Fortschaffen und etwas andres Herholen, das keine Spur dessen mehr trägt, der ursprünglich seinen kleinen Beitrag geleistet hat. Demjenigen, der da sein wollte, indem er etwas geschrieben hat, bringt er zur Geltung, indem er ihn verschwinden läßt."[26]

Jelineks Verschwinden im weißen Rauschen ist eine treffende Metapher für die Arbeitsweise von Christoph Schlingensief, die, vom Film geprägt, durch die Technik

---

[23] Carl Hegemann et al. (Redaktion)/Burgtheater Wien (Hg.): *Christoph Schlingensief. Mea Culpa,* Wien: Programmheft des Burgtheaters Nr. 194, Spielzeit 2008/2009, S. 2.
[24] Vgl. Maria Teresa Kovacs: „»Mein Assistent des Verschwindens«. Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief", Diplomarbeit Universität Wien, Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2011, S. 25.
[25] Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 7.
[26] Elfriede Jelinek: *Schlingensief*, http://www.elfriedejelinek.com/, Archiv 2010, [11. Oktober 2014].

der Montage gekennzeichnet ist. Bedeutung ist in den Lücken zu suchen, im weißen Rauschen, zwischen und hinter dem Material. Christoph Schlingensief meinte, er hätte Jelineks Text *Tod-krank.Doc* in *Mea Culpa* als Mantra eingesetzt und versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.[27]

Unter Bezugnahme auf Umberto Eco, welcher den Begriff der Intermedialität als Termine Ombrello bezeichnet, da für ein und dasselbe Phänomen sowohl unterschiedliche Termini benutzt werden als auch verschiedene Interpretationsansätze „unter den Schirm" gebracht werden müssen, erweitert Irina Rajewsky den Terminus auf *Ombrellone* – den großen Schirm – und entwickelt ein Beschreibungs- und Analysesystem, in welchem sie mit der Kategorie Intermedialität ein Phänomen bezeichnet, in welchem Mediengrenzen überschritten werden und zumindest zwei Medien involviert sind. Sie schlägt eine weitere Gliederung in drei Subkategorien vor, nämlich in die des Medienwechsels, der Medienkombination und des intermedialen Bezugs. Der Medienwechsel wird als Transformation eines Mediums in ein anderes verstanden, wobei nur das zweite Medium materiell präsent ist, wie dies zum Beispiel bei einer Literaturverfilmung der Fall ist, die Medienkombination ist eine „punktuell oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind"[28], kurz ein Zusammenspiel der Medien, und unter dem Intermedialen Bezug versteht Rajewsky das Präsentieren eines Mediums in einem anderen und die damit einhergehende Reflexion über das eigene Medium[29] - die „Bedeutungskonstitution eines medialen Produktes durch Bezugnahme auf ein Produkt"[30].

In der Beziehung Jelinek/Schlingensief wechselt das Medium der Schrift in jenes des Theaters/der Bilder: ein Medienwechsel auf inhaltlicher Ebene. Spannend wird dieser Medienwechsel auf der Ebene der Form als intermedialer Bezug, wenn Bedeutungen des einen Mediums im anderen aufgenommen und/oder verhandelt werden.[31] „In

[27] Vgl. Teresa Kovacs: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen." Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: Pia Janke (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010*, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 16.
[28] Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke Verlag, 2002, S. 19.
[29] Vgl. ebd., S. 6 – 18.
[30] Ebd., S. 19.
[31] Vgl. ebd., S. 28ff. sowie Chiel Kattenbelt: „Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehung zwischen den Medien", in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): *Theater und Medien/Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008, S. 125 – 132.

Hinblick auf Jelinek und Schlingensief meint Zusammenarbeit nicht die gemeinsame Konzeption oder Bearbeitung eines Projekts, sondern es handelt sich um Bezugnahmen auf die Werke des jeweils anderen in den Arbeiten“[32], führt Teresa Kovacs aus. Fotoaufnahmen einer Aufführung von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wurden bei Elfriede Jelinek in Text umgewandelt. Christoph Schlingensief nimmt im Theater auf Jelineks Text Bezug und übersetzt ihn, wie er selbst angibt, in Bilder. Die Bedeutung des Textes wird im Bild ausgestellt und kommt zuletzt *zwischen* den Bildern in der Wahrnehmung der Zuseher wieder zum Vorschein. „Entgrenzend und überfordernd“, bezeichnet Katharina Pewny, in der Publikation des Elfriede-Jelinek *Forschungszentrum Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief* die beiden Künstler und führt weiter aus: „Wenn ich Jelineks Texte nicht auf der Bühne sehe, sondern lese, ist mein Wahrnehmungsvermögen überfordert [...] Schlingensief macht etwas Ähnliches mit Bildern und Akustischem auf der Bühne.“[33] In die Überfülle und extreme Zeichendichte, bedingt durch den gleichwertigen Einsatz unterschiedlicher Medien in den Arbeiten Schlingensiefs, brechen Jelineks Texte, die in ihrem eigenen Medium ähnliche Wahrnehmungs-Strategien erfordern. „Was bei mir also die Gier nach einem Textkörper war, das war bei ihm [...] die Gier nach KEINEM Textkörper“[34], resümiert Elfriede Jelinek, und ihr Beitrag mit dem bezeichnenden Titel *Der Schrecken der Vereinigung* in einer Publikation zur Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF in Berlin 2013 und New York 2014 endet mit den Worten:

> „Das war unsere Zusammenarbeit, die eigentlich nie stattgefunden hat: ein Auseinanderfallen. Eine Auseinanderarbeit. Etwas hat sich dann ganz woanders materialisiert, ich weiß nicht wo, und ich weiß nicht als was. Aber es war da. Vielleicht aber auch nicht.“[35]

Chiel Kattenbelt hat eine Neuordnung vorgenommen und den selben Phänomenen andere Begrifflichkeiten als Rajewsky zugeordnet: Transmedialität auf der Ebene des Inhaltes nach Kattenbelt entspricht Rajewskys Terminus *Medienwechsel* und jene auf der Ebene der Form ihrem Begriff *Intermedialer Bezug*, während Kattenbelts Verständnis von Multimedialität jenem von Rajewskis *Medienkombination* entspricht.

[32] Maria Teresa Kovacs: „»Mein Assistent des Verschwindens«. Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief“, S. 24.

[33] Katharina Pewny: in: „Jelinek und Schlingensief“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 363.

[34] Elfriede Jelinek: „Der Schrecken der Vereinigung“, in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013, S. 108.

[35] Ebd., S. 108.

Die (Über-)forderung in der Wahrnehmung lässt gemäß Schlingensiefs Motto „Scheitern als Chance“ für Boris Groys die Sprache versagen und damit erst Erkenntnis zu. Durch die Collage und Montage der Textzitate in *Mea Culpa* verwandeln sich für ihn die Texte in stumme Dinge ohne Aussagekraft, womit sich die Kunstintention umkehrt, und anstatt dass der Künstler Dinge in Ausdrucksmittel verwandelt, wird die Sprache zum Ding, und das Ding wird in eine Handlung integriert, die der Zuseher nicht mehr verstehen kann. Der Künstler beherrscht den Lauf der Sprache nicht mehr, also stoppt er ihn, „weil er erfahren hat, dass dieser Lauf gestoppt werden kann, dass es Situationen gibt, in denen die Sprache von sich aus versagt – ohne dass sie willentlich, absichtlich und artifiziell vom Künstler gestoppt wird.“[36] Wir benutzen die Sprache um die Wahrheit über die Welt zu erfahren, wobei sich die Sprache in ihrer Wahrheit nicht zeigt. Erst durch das Versagen der Sprache, wird ihre Bedeutungslosigkeit offenbart. Krankheit und Tod werden als Störungen wahrgenommen und machen es in ihrem Ausnahmezustand möglich, die Sprache sichtbar zu machen – durch ihr Versagen. Und sie bieten die Chance der Erkenntnis, nämlich der, dass es bei dem Ausnahmezustand nicht nur um die *eigene* Sprache geht, sondern um die Sprache überhaupt. Christoph Schlingensief macht seinen eigenen Ausnahmezustand zum Thema seiner Kunst und somit zur „Schilderung des allgemeinen Ausnahmezustandes, in den die Sprache immer wieder gerät.“[37] Es ist auch nicht Hamlet, der aus den Fugen gerät, sondern die Zeit selbst.[38]

2.2 Ich habe die Wunde der Welt berührt[39]

Christoph Schlingensief zeigt nicht nur auf seine Wunde und damit auf jene der Zeit, er dringt vielmehr in sie ein und bringt das Innerste des kranken Körpers zum Vorschein. In einer Monstranz präsentiert er das Röntgenbild seiner Lunge mit der erkennbaren Lücke, die der entnommene kranke Lungenflügel verursacht hat, und als Eingangsbild wird schwarz-weiß flimmernd auf den Vorhang eine Aufnahme der Zellteilung projiziert – jenem Prozess im Körper, der für die Krankheit verantwortlich ist, sofern er aus dem Gleichgewicht gerät.

[36] Boris Groys: „Wenn es einem die Sprache verschlägt“, S. 193.
[37] Ebd., S. 193.
[38] Vgl. ebd., S. 193.
[39] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 160.

„Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt“[40] sind die zentralen Sätze in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, welche in der Aufführung, einzeln und chorisch gesprochen, die Überleitung zur Liturgie bilden und im Programmheft die Monstranz mit dem Bild der versehrten Lunge untertiteln. Das Zeigen der Wunde als Referenz auf Joseph Beuys und dessen Environment *Zeige deine Wunde* aus dem Jahr 1976 thematisiert Kaspar Mühlemann in einer Publikation, welche Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Joseph Beuys zum Inhalt hat und sich intensiv mit dem Zitat, der Assoziation, der Kritik, der Darstellung und der Weiterführung von Beuys und seinen Arbeiten im Werk von Christoph Schlingensief auseinandersetzt.[41] Joseph Beuys Installation *Zeige deine Wunde* entstand im Zusammenhang mit einem Herzinfarkt des Künstlers im Jahr 1975. Er verarbeitete darin autobiografisch die eigene Verletzbarkeit und Vergänglichkeit, wobei er verbal die Heilung durch das Zeigen der Wunde beanspruchte.[42]

Auf das Thema der Wunde bei Beuys nimmt Christoph Schlingensief im Tagebuch seiner Krebserkrankung Bezug:

> „Beuys sagt: »Ja, zeig mal deine Wunde. Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt.« Ja, das ist es vielleicht: Wer seine Wunde zeigt, dessen Seele wird gesund. Denn der Krebs ist weg, aber der Einschnitt bleibt.“[43]

„Ich habe die Wunde der Welt berührt“, ist weiter zu lesen, „die Wunde des Leben-Wollens und Sterben-Müssens.“[44] Christoph Schlingensief wühlt in seinen Wunden und zerrt sie an die Oberfläche, er teilt sich und das Fremde in ihm mit dem Publikum, „ein bisschen wie der ungläubige Thomas, der ist für mich auch so einer, der mit der Hand zwanghaft noch mal Richtung Wunde muss und unbedingt reinfühlen will.“[45]

---

[40] Hegemann Carl et al. (Redaktion): *Programmheft Christoph Schlingensief: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Gelsenkirchen: Kultur Ruhr 2008.
[41] Vgl. Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.
[42] Vgl. ebd., S. 95 – 100.
[43] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 197.
[44] Schlingensief, Christoph: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 160.
[45] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 226f.

„Ich habe immer gegen die Totale geredet und ich habe für jeden Schauspieler immer das Close-Up versucht“, spricht das Alter Ego von Christoph Schlingensief in Gestalt von Mira Partecke in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und setzt nach: „Ich habe immer das Gute, das Close-Up versucht.“[46] Im Programmheft ist zu lesen:

> „Ich hab es eigentlich immer gut gemeint, ich habe immer nur Gutes gewollt. Ich hab es nicht böse gemeint. Den Glauben daran, dass es böse war, haben die anderen gehabt. Das war nicht ich, das waren die anderen. Ich habe immer nach dem Guten gesucht. Ich habe immer an das Gute gedacht. Die Totale war für mich immer das Beste. Ich habe immer die Totale versucht, für jeden Schauspieler. Ich hab immer versucht, das Close-up wegzulassen, ich hab immer das Gute, die Totale gesucht. Ich habe es gut gemeint. Ich habe das Gute gesucht und ich habe es nicht böse gemeint.“[47]

Entweder wird in der Verschriftlichung Gegenteiliges behauptet oder die Schauspieler halten sich nicht an den Text. Die dadurch hervorgerufene Irritation und das zwangsläufige Nachdenken darüber, ob nun das Close-Up oder die Totale „das Gute“ seien, entsprechen einem Künstlers, der jedes Erstarren und jede Festschreibung vermieden hat. Im postdramatischen Theater nach Hans-Thiess Lehmann wird der Ausfall der Totalen als Chance für die Partizipation des Zuschauers gewertet, welcher durch die Fragmentierung der Wahrnehmung zum Handeln gezwungen wird.[48] Schlingensiefs Close-Ups nehmen einen Umweg über die Totale, denn das Close-Up liegt im Auge des Betrachters und die Wunde, die Schlingensief berührt, ist erst in der eigenen Verletzung zu finden.

2.2.1 Filmische Verfahren auf der Bühne

Einen „nomadischen Künstler“ bezeichnet Georg Seeßlen ihn, nomadisch, weil er niemals einer Kunstgattung verhaftet blieb, sondern unterschiedliche Kunsträume durchwanderte, veränderte, aber auch bereit war sie wieder zu verlassen. Seeßlen beschreibt seine Filme als „Montage der Attraktionen, mehr musikalisch als

[46] Mira Partecke in: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, Aufzeichnung der Ausstrahlung vom Fernsehsender 3sat am 02.05.2009, Fernsehregie: Peter Schönhofer, DVD: Produktion von 3sat und ZDF-Theaterkanal 2009, 0:32:27.
[47] Christoph Schlingensief in: Hegemann Carl et al. (Redaktion): *Programmheft Christoph Schlingensief: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.
[48] Vgl. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 150f.

dramaturgisch, ein Flow der Bilder [...] die weniger aus einer Story als vielmehr aus einem Traum oder Alptraum stammen, hemmungsloses Zitieren und Dekonstruieren und so weiter."[49] Die Räume dieser Filme sind urbane Nischen, die Zeit ist reine Gegenwart. Seeßlen glaubt, dass die Filme nur verstanden werden können, wenn sie, ganz im Sinne der Beuysschen Sozialen Plastik, als lebendige Wesen wahrgenommen werden.[50] Seinen ersten (Normal 8) Film drehte Christoph Schlingensief mit 8 Jahren, von da an begab er sich auf die Wanderung durch die Kunstgattungen, ohne dabei Rücksicht auf die traditionell angedachte Form des jeweiligen Mediums zu nehmen. Er nimmt nicht nur – gemäß der Definition von Christopher Balme[51] – den Film als Binnenmedium in das Rahmenmedium Theater auf, indem er vor allem das Medium Video sehr umfangreich einsetzt, vielmehr übernimmt er in seinen Theaterproduktionen oftmals auch die *Form* des Films und dessen Verfahren.

Sowie Seeßlen Schlingensiefs Filme als *Montage der Attraktionen* bezeichnet, kann auch für Schlingensiefs Theaterarbeiten dieses Attribut geltend gemacht werden. Das Cinema of Attractions, streicht Tom Gunning heraus, "directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself."[52] Der Film präsentierte sich selbst als Spektakel und genügte sich in seiner Form. Da bereits das Vorführen eine Attraktion darstellte, musste vorerst der Narration nicht viel Beachtung geschenkt werden. „Exhibitionist confrontation rather than diegetic absorption"[53] kennzeichnen für Gunning das frühe Kino gleichermaßen

[49] Seeßlen, Georg: „Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung", in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 79.
[50] Vgl. ebd., S. 76 – 87.
[51] Vgl. Christopher Balme: „Theater zwischen den Medien", in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: epodium 2004), S. 13 – 31.
Christopher Balme schlägt einen intermedialen Forschungsansatz für die Theaterwissenschaft vor. Das Intermediale kategorisiert er in *Medienwechsel*, *Intertextualität* und *Intermedialität*, welche er in drei zusätzliche mediale Ebenen unterteilt: erstens die Ebene eines ursprünglichen Mediums, das *Rahmenmedium*, zweitens die Ebene des innerhalb des ersten Mediums verwendeten Mediums, des *Binnenmediums* und drittens die eines *thematischen Mediums,* womit die Thematisierung eines bestimmten Mediums innerhalb des Rahmenmediums und/oder des Binnenmediums gemeint ist. Als Beispiel führt Balme das Theater als Rahmenmedium, Film oder Video im Theater als Binnenmedium und das im Film oder Video thematisierte Foto als thematisches Medium an.
[52] Tom Gunning: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in: Elsaesser Thomas (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 58.
[53] Ebd., S. 59.

wie die Avantgarde. Die Narrativisierung erfolgte erst später, indem das Kino sich die Erzählweisen des Theaters aneignete.[54]

Wie im Cinema of Attractions des frühen Kinos bietet Christoph Schlingensiefs Theater ein Bild-Ton-Wort Spektakel, dem zudem ein essentielles Mittel des Films eingeschrieben ist: die *Montage*. Der Kameramann ist für Walter Benjamin mit einem Chirurgen vergleichbar, der „tief ins Gewebe der Gegebenheiten" eindringt und ein zerstückeltes Ergebnis hervorbringt „dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden."[55] Mittels der Montage wird Wirklichkeit nicht medial abgebildet, sondern immer neu produziert und konstruiert. Der Kameramann kann – gleich dem Chirurgen – das Zerstückelte neu betrachten und danach ordnen. Walter Benjamin erkennt die Neuordnung nicht nur innerhalb der Montage, sondern vor allem innerhalb der Rezeptionsleistung des Betrachters, was dem Film/dem Medium/der Apparatur die Fähigkeit verleiht, einen Blick auf die Wirklichkeit zu werfen:[56]

> „So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit, den er vom Kunstwerk zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt."[57]

Gleich Benjamins Chirurgen dringt Schlingensief tief in seinen Körper ein und bringt sein Fremdes hervor, um es zu zeigen – zerstückelt. Die Montage-Leistung erbringt das Theater-Publikum und sieht sich dabei mit dem eigenen Fremden konfrontiert. So wie Gunning das frühe Kino mit der Avantgarde[58] vergleicht, sieht Benjamin im Dadaismus das Äquivalent zum Film. Durch (Zer-)stückelung und Montage wird im Dadaismus wie im Film die Aura des Kunstwerks vernichtet, öffentliches Ärgernis erzeugt und die Kontemplation der Betrachter gestört. Das Kunstwerk wurde bei den Dadaisten zum Geschoß, „es stieß dem Betrachter zu", wie auch die Filmbilder „stoßweise auf den Betrachter eindringen."[59] Nichts kann fixiert werde, sie sind

[54] Vgl. Tom Gunning: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", 56 – 62.
[55] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 36f.
[56] Vgl. ebd., S. 35ff.
[57] Ebd., S. 37.
[58] Vgl. Tom Gunning: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", S. 56 – 62. Gunning nimmt allerdings keine Präzisierung der doch sehr heterogenen Kunstströmung der Avantgarde vor.
[59] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 44.

immer in Veränderung. Benjamin bezeichnet es als „Chokwirkung des Films“[60] und fügt Wesentliches in einer Fußnote an:[61]

> „Der Film ist die der gesteigerten Lebensgefahr [...] entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis sich Chokwirkungen auszusetzen ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren.“[62]

Walter Benjamins Kunstwerkaufsatz wurde im Jahr 1936 im Angesicht des Faschismus verfasst und so mag auch die demokratische Wirkung, die er dem Film zuspricht, zu verstehen sein – als Hoffnung oder Utopie. In einer fragmentierten Lebenswirklichkeit bietet der Film in seiner fragmentierten, und damit an diese Wirklichkeit angepassten Form die Möglichkeit einer aktiven Teilhabe und hat damit hohes politisches Potential. Die Repräsentationsform des Films, wie Walter Benjamin sie beschreibt, ist auch für die Theaterarbeit Christoph Schlingensiefs bestimmend. Vom tiefen Eindringen in die Materie und den Körper, über das zerstückelte Hervorbringen und Montieren, vom Bedürfnis einer „Chokwirkung“ bei gesteigerter Lebensgefahr bis zum politischen Potential eines Mediums sind die Attribute Benjamins für den Film in Schlingensiefs Theaterarbeit sichtbar, wie im folgenden weiter erläutert wird.

Die Bilder, die Christoph Schlingensief in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* seinem Publikum entgegenschleudert, folgen keiner Narration im herkömmlichen Sinn, sind aber durch die Vorgabe eines Oratorium selten geordnet – die Kirche greift hier formgebend ein. Dennoch ist auch in dieser Inszenierung die Montage ein stilgebendes Mittel: Darsteller bei liturgischen Handlungen, Gesang und Videoinstallationen wechseln einander ab, Überblendungen schaffen neue Räume, Ton- und Bilddokumente laufen asynchron. Jay David Bolter und Richard Grusin bezeichnen den unabgeschlossenen Prozess, in welchem sich ein Medium in einem anderen repräsentiert und dabei ständig neue Eigenschaften hervorbringt, als „Remeditation“[63], eine performative Lesart der Intermedialität. Als unabgeschlossen und prozessual ist auch die Arbeit Schlingensiefs zu bezeichnen, in welcher ein

---

[60] Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 44.
[61] Vgl. ebd., S. 42ff.
[62] Ebd., S. 62.
[63] Vgl. Jay David Bolter/Richard Grusin: *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge/ London: MIT Press 2000.

Publikum gemäß Walter Benjamin gefordert ist, *zwischen* den Bildern, in den Lücken, „dem Fremden in sich“ zu begegnen.

Aufgrund des Einsatzes einer Drehbühne mit ihren segmentierten, größenveränderbaren Räumen kommt die Inkorporierung der medialen Eigenschaftes des Films, insbesondere dessen Montageprinzip, besonders deutlich in Schlingensiefs ReadyMadeOper *Mea Culpa* zum Vorschein, welche Franziska Schößler in Hinblick auf ihre Intermedialität analysiert. Die Übersetzung von Gesetzen des einen Mediums in das andere sind für Schößler für die „Heterogenität des Materials“ und den „ausgestellten Bruch“[64] in dieser Aufführung verantwortlich:

> „Nicht nur die Bühne insgesamt ist als Heterotopos, als hybrides Bildfeld konzipiert, sondern auch das einzelne Bild, das in der Regel gegen geglättete Bedeutungen verstößt und damit eine Offenheit signalisiert, die als Verletzung fungieren kann. Insofern ist der dynamische Bildbegriff Schlingensiefs bereits in seinen politischen Aktionen mit dem Leid (als Aktivierung der Zuschauer) assoziiert.“[65]

Für Schößler ergibt sich, unter Bezugnahme auf Benjamin, Brecht und Fassbinder, durch die Übernahme des Montageprinzips des Films eine Unterbrechung, die auf der Bühne sowohl narrativ als auch visuell sichtbar gemacht wird, womit Störung und Verletzung einhergehen.[66]

Die Inkorporierung und die Übersetzung filmischer Verfahren sind ebenso in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* formgebend und Störung und Verletzung erzeugend: Vorhänge parzellieren den Bühnenraum und schaffen An- und Abwesenheiten, und mittels Lichttechnik werden (filmische) Kader erzeugt, während gleichzeitig Videoprojektionen weitere Räume entstehen lassen, in denen die Darsteller zwischen den Gesetzen des Theaters als auch jenen des Films changieren und ihr Erscheinen ermöglichen – im Wortsinn: *Er-Scheinen*. Die Darsteller bewegen sich zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Videoprojektionen überlagern ihre Anwesenheit, Bild und Ton sind nicht zwangsläufig synchron, Stimmen werden gedoppelt und Voice-over Kommentare eingespielt.

---

[64] Franziska Schößler: „Intermedialität und »das Fremde in mir«: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper Mea Culpa“, in: Pia Janke /Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 117.
[65] Ebd., S. 117f.
[66] Vgl. ebd., S. 123f.

Abbildung 2
»Bilder der Messe«, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008

2.2.2 Stimme: Das akusmatische Wesen

Wenn die Stimme sich verzerrt und verfremdet vom Subjekt abtrennt, verwandelt sie sich für Franziska Schößler in einen Parasiten, als „Pendant des Krebses als Fremdes im Selbst und als Perforierung identitäter Bedeutungskonstitutionen."[67] In *Mea Culpa* wird die „Kluft im Sichtbaren, die die Stimme signalisiert, ins Sichtbare selbst"[68] übersetzt, indem die Überblendungen und Transparentbilder die Sicherheit des Bildes in Frage stellen.[69]

In *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist Christoph Schlingensiefs eigene Stimme die längste Zeit nur aus dem Off hörbar. Michel Chion bezeichnet eine solche Stimme als akusmatisches Wesen:

[67] Franziska Schößler: „Intermedialität und »das Fremde in mir«: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper Mea Culpa", S. 128.
[68] Ebd., S. 129.
[69] Vgl. ebd., S. 128f.

> „Wenn die akusmatische Präsenz eine Stimme ist, und vor allem, wenn diese Stimme nicht schon vorher visualisiert wurde – wenn sie also noch nicht mit einem Gesicht unterlegt ist – , hat man es mit einem Wesen ganz besonderer Art zu tun, einem sprechenden und handelnden Schatten, den wir das akusmatische Wesen nennen."[70]

Die Off-Screen Stimme in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, entweder vom Band, oder von einem oder mehreren, sichtbaren oder unsichtbaren Darstellern eingesprochen, ist magisch und mächtig – solange sie nicht in Erscheinung tritt. Erst das Erscheinen des akusmatischen Wesens durch die Zuordnung zu einem Körper, lässt dieses menschlich und verletzlich werden.[71] Christoph Schlingensief erscheint erst gegen Ende der Aufführung am Altar, an dem er folgende Worte, der römisch-katholischen Liturgie nachempfunden, spricht:

> „Denn in der Nacht, da er verraten wurde, und sich aus freiem Willen dem Leiden unterwarf, nahm er das Brot und sagte Dank, brach es und reichte es seinen Freunden mit den Worten: Nehmet und esset alle davon. Dies ist nicht nur mein Fleisch, sondern euer aller Fleisch, die Zukunft, die Vergangenheit und alles was noch kommen wird. Tut dies zu meinem Gedächtnis."[72]

Der Zeitpunkt in der Aufführung, in welchem die Stimme und die Worte des Künstlers seinem Körper zugeordnet werden können, ist mit dem christlichen Ritual der Verwandlung verbunden, jenem Moment in der Liturgie, wo Brot und Wein in den Leib Christi verwandelt werden und die Gläubigen darin Jesus Christus in Stellvertretung begegnen. Die Erscheinung des „akusmatischen Wesens" [73] im verletzlichen und versehrten Körper von Christoph Schlingensief ist mit den tief ins abendländische kulturelle Gedächtnis eingebrannten Worten „Tut dies zum meinem Gedächtnis", gekoppelt.

---

[70] Michel Chion: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino", in: Meteor (Hg.): *Texte zum Laufbild 6*, Wien: PVS Verleger, 1996, S. 51.
[71] Vgl. ebd., S. 48 – 58.
[72] Angelehnt an die sogenannten Einsetzungs- oder Konsekrationsworte, welche Jesus beim letzten Abendmahl gesprochen haben soll und welche in die römisch-katholische Abendmahlfeier eingebettet sind. Christoph Schlingensief in:
EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:18:18.
[73] Vgl. Michel Chion: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino", S. 48 – 58.

2.3 „Ob das dann noch richtiges Theater ist – wen interessiert's?“[74]

Die Unsicherheit in Bild und Ton findet mit dem Auftritt Schlingensiefs in Gestalt eines Priesters und Stellvertreters Jesu ein Ende. Die Musik verstummt, die Videoprojektionen enden und die Darsteller nehmen ihren Platz am Altar ein. Christoph Schlingensief tritt ins Bild und beendet das Ritual der Konsekration mit den Worten: „Nehmet und trinket euer eigenes Blut, vor und nach der Diagnose! Bleibt autonom, bleibt bei euch. Glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet. Und niemand anderer. FLUXUS!“[75] Mit dem Codewort *Fluxus* setzt lauter Trommelwirbel ein, das Licht flackert und die Schauspieler beginnen zu laufen. Die kurz hergestellte Ordnung weicht lautem Durcheinander, in welchem Schlingensief den laufenden Darstellern die Hostie reicht. Er spricht dabei, aber seine Stimme ist nicht mehr hörbar.

Abbildung 3

Abendmahl, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008

[74] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 243.

[75] Christoph Schlingensief in:
EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:19:43.

In einem dokumentarischen Werk von Jürgen Becker aus dem Jahr 1964, ist eine kompakte und verständliche Erklärung zu finden, wie Fluxus-Künstler versuchen, die Trennung von Kunst und Leben aufzuheben:

> „Denn das verzweifelte Verlangen, der Realität mir ihren eigenen Mitteln auf den Leib zu rücken, wird begleitet von Ohnmacht. Von der Ohnmacht nämlich, mit der die Mittel der Kunst geschlagen sind. Die Wut darüber ist in den Fluxus-Aufführungen ausgebrochen, in denen Musiker ihre Instrumente zerstören, historische Gegenstände, aus denen sich künstlerische Klänge zwar, nicht aber das Geräusch des Lebens herausholen ließ. Es wurde hörbar im Augenblick der Demolierung, wie Realität sichtbar wird, wenn man sie ausstellt."[76]

In der *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wird Fluxus nicht nur in Wort und Bild zitiert, indem nachgespielte und gefilmte Aktionen – Reenactments – von Künstlern wie Valie Export oder Nam June Paik auf Wände, Leinwände und Vorhänge projiziert werden oder die Worte von Joseph Beuys im Oratorium gesprochen werden, sondern auch in seiner Form. Das Interesse an einer Verbindung von Kunst und Leben ist formgebend im Werk von Christoph Schlingensief. Es war „nie klar, was bei ihm Kunst und was Leben war, was erfahrene Realität, was imaginierte Realität, was auf reiner Fiktion und was auf Tatsachen beruhte, was Performance und was einfach Handeln war"[77], schreibt Klaus Biesenbach über den roten Faden in Schlingensiefs Werk und formt in seiner Beschreibung den Faden zu einem Knäuel, „einem Knäuel aus Kunst und Leben, Wirklichkeit und Fiktion, das letztlich nicht zu lösen ist."[78]

„Erst im Augenblick des Verstoßes und der Störung zeigt die Aufführung einen Schimmer von Authentizität, der im Scheitern aufglüht", beschreibt Jens Roselt in einer Publikation aus dem Jahr 2001 diese Herangehensweise und fährt fort: „Schlingensief hat die Bühne seit damals [1993, *100 Jahre CDU*, Volksbühne Berlin] nicht mehr verlassen, und er hat das Scheitern zu seinem Prinzip erhoben. Er ist der präsente Mittelpunkt der Aktionen, die den Rahmen des Theaters

[76] Jürgen Becker: „Einführung", in: *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.), Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 15f.
[77] Klaus Biesenbach: „Vorwort", in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013, S. 20.
[78] Ebd., S. 23.

ausweiten.“ [79] Schlingensief sucht nach dem „Geräusch des Lebens“ [80], ihn interessiert der „Augenblick der Demolierung, wie Realität sichtbar wird, wenn man sie ausstellt“[81], er sucht und verspricht Heilung, indem er seine Angst und sein Fremdes in sich hervorkehrt und teilt: „Nehmet und trinket euer eigenes Blut, vor und nach der Diagnose! Bleibt autonom, bleibt bei euch.“[82]

Florian Malzacher spricht vom „saviour“, dem Heiler/Erlöser in dieser Szene: „The saviour turns away from pure doctrine and towards the artistic avant-garde: »Do this in remembrance of me: Fluxus!« The sacramental host is thrown to the crowd and the mass becomes a happening.“[83] *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* beschreibt er als Monolog der Verzweiflung und größenwahnsinnigen Versuch, das Unberührbare zu berühren und dabei über das Sterben zu sprechen, ohne es zu verleugnen. „Too much, too honest, too vulnerable“[84] bezeichnet er die alle Regeln des Anstands verletzende Selbstdarstellung von Christoph Schlingensief in einer Inszenierung, die es unmöglich macht sich ihr zu entziehen. Tod, dem schon immer eine zentrale Rolle im Theater zuteil wurde, und Krankheit sind der Inbegriff des Unkontrollierbaren und des Systemversagens, jenem Grenzbereich, in welchem sich das Theater von Christoph Schlingensief bewegt.[85] Alexander Kluge kommentiert diese Arbeitsweise: „All of Schlingensief’s work has to be risky: on the knife’s edge. That is what makes or breaks it. Otherwise it doesn’t please him.“[86] Das Auto-biographische, im Werk von Christoph Schlingenschlief immer präsent, wird in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, die ihren Ausgangspunkt in einem Diktiergerät-Tagebuch hat, radikal. Krankheit, Tod und die Angst vor dem Fremden in Christoph Schlingensief aktivieren die Zuseher und das Fremde in ihnen.

---

[79] Jens Roselt: „»Kulturen des Performativen« als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert“, in: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 631.
[80] Jürgen Becker: „Einführung“, in: *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, S. 15f.
[81] Ebd., S. 15f.
[82] Christoph Schlingensief in:
EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:19:43.
[83] Florian Malzacher: „Citizen of the other place: A Trilogy of Fear and Hope“, in: Tara Forrest/Anna Teresa Scheer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect 2010, S. 194.
[84] Ebd., S. 192.
[85] Vgl. ebd., S. 187 – 200.
[86] Alexander Kluge: „Foreword“, in: Tara Forrest/Anna Teresa Scheer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect 2012, S. 3.

In der beschriebenen Konsekrationsszene weisen Form und Inhalt eine offensichtliche Synchronizität auf. Der Moment, in dem Christoph Schlingensief ins eigene Bild tritt, ist mit der Einkehr von Ordnung in die Szenografie gekoppelt. Bildsprache und Musik treten zugunsten der leiblichen Präsenz und des gesprochenen Wortes des Künstlers in den Hintergrund. Schlingensief ist es auch, der mit dem Wort „Fluxus“ den Moment seines Rückzuges vorgibt, worauf das Rivalisieren der Zeichen wieder zum vorherrschenden Ausdrucksmittel auf der Bühne wird. Welche Rollen dabei der *Repräsentation*, der Darstellung von Wirklichkeit außerhalb des Theaters, und der *Präsenz*, der Wirklichkeit erzeugenden Dimension des Theaters, hier zuteil werden, wird im folgenden ausgeführt.

2.3.1 Betwixt and between[87] Repräsentation und Präsenz

Die repräsentierte Wirklichkeit in dieser Szene ist ein Ritual der römisch-katholischen Kirche, das Ritual der Konsekration, in welchem die Transsubstantiation von Brot und Wein in Leib und Blut Christi begangen wird – eine substantielle (Ver-)Wandlung vom Profanen in das Sakrale.

Rituale und insbesondere Übergangsriten (*rites des passage*) waren ein zentrales Forschungsgebiet des Ethnologen Arnold van Gennep. Rituale erfüllen in Gemeinschaften den Zweck, Übergänge von einem Zustand in einen anderen, zum Beispiel einer Lebensphase in eine andere oder einer Gruppierung in eine andere zu ermöglichen. Van Gennep hat eine Einteilung in drei Phasen vorgenommen: Erstens in die der Initiation, der Ablösungs- oder Trennungsphase (»Rites de séparation«), zweitens in die Schwellenphase (»Rites de marge«), in welcher die Transformation erfolgt und neue Erfahrungen ermöglicht werden und drittens in die Angliederungsphase (»Rites d'aggrégation«), die Phase der Re-Integration in die Gesellschaft. Diese Riten ermöglichen es, störende Auswirkungen von Zustandsveränderungen bei den Grenzüberschreitungen vom Sakralen ins Profane oder umgekehrt möglichst gering zu halten.[88] Unter Bezugnahme auf diese Forschungsergebnisse setzte sich Victor Turner mit dem Verhältnis von Ritual und Theater und dabei insbesondere mit der Schwellenphase auseinander, für die er den Begriff der Liminalität einführt, womit

[87] Victor Turner: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* London: Routledge & Kegan Paul 1969, S. 95.
[88] Vgl. Arnold van Gennep: *Übergangsriten*, Frankfurt/New York: Campus 1986, S. 21ff.

er den Zeitpunkt in einem Ritus zwischen dem Austreten aus dem bisherigen Status und der Wiedereingliederung bezeichnet. „Die liminale Phase ist die Zeit und der Ort zwischen zwei Bedeutungs- und Handlungskontexten. Sie ist die Zeit, in der der Initiand weder das ist, was er einmal gewesen ist, noch das, was er einmal sein wird.“[89] Sie bedeutet den Übergang von einem sozialen Status in einen anderen.[90]

Unter Bezugnahme auf diesen für das Theater bedeutsamen Exkurs in die Ritualforschung ist jene Wirklichkeit, die in der besprochenen Szene repräsentiert wird, nämlich die ritualisierte Verwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi in der römisch-katholischen Kirche, eine liminale Phase in einem Ritual nach dem Verständnis von Victor Turner. Das einmalige Erscheinen von Christoph Schlingensief in der Aufführung ist an die Repräsentation von Liminalität gekoppelt. In diesem Moment verändert sich mit ihrem Inhalt auch die Form der Szenografie, die Unsicherheit in Bild und Ton weicht und Christoph Schlingensiefs versehrter Körper repräsentiert einen Schwellenzustand, den Turner folgendermaßen beschreibt:

> „Charakteristisch für diese liminale Zeit ist die ausgeprägte Ambiguität und Inkonsistenz von Bedeutungen sowie das Auftreten liminaler dämonischer und monströser Wesen, die Verkörperungen dieser Ambiguitäten und Inkonsistenzen sind.“[91]

Weder hier noch dort, „Betwixt and between“[92], sind diese Wesen für Turner: „Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.“[93]

Im Erscheinen Christoph Schlingensiefs in der Konsekrationsszene wird aber nicht nur ein Schwellenzustand repräsentiert, er wird auch als solcher erfahren. Erika-Fischer Lichte unterscheidet im performativen Prozess der Wahrnehmung zwischen der Ordnung der Repräsentation und der Ordnung der Präsenz. Die Ordnung der Repräsentation ist eine symbolische Ordnung der Zeichen, der fiktiven Figuren bzw. Welt, während die Ordnung der Präsenz darin begründet ist „den Leib des Akteurs

[89] Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Campus 2009, S. 180.
[90] Vgl. ebd., S. 180.
[91] Ebd., S. 180.
[92] Victor Turner: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure,* S. 95.
[93] Ebd., S. 95.

als sein leibliches In-der-Welt-sein bzw. den Raum und die Objekte in ihrer je besonderen Erscheinungsweise wahrzunehmen.“ [94] Die Wahrnehmung der Zuschauer oszilliert während der Aufführung in unbestimmten Rhythmen zwischen diesen beiden Ordnungen. „Die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses nimmt bei jedem Umspringen ebenso wie beim Hin- und Hergleiten eine neue Wendung. Sie versetzt den Wahrnehmenden zwischen beide Ordnungen, in einen Zwischen- oder Schwellenzustand.“ [95] Der Zuschauer bemerkt bald, dass er diese Dynamik nicht steuern kann und ihm, trotz seiner Versuche ihr gegenzusteuern, diese Wendungen widerfahren. Er gerät in einen Schwellenzustand. In diesem (Zwischen-)Raum zwischen den Ordnungen erfährt der Zuschauer seine Wahrnehmung als emergent: Bedeutungen werden in diesem Raum nicht mehr übermittelt, sie werden konstituiert.[96]

Erstens befindet sich Christoph Schlingensief zum Zeitpunkt seines Auftrittes persönlich in dem radikalsten aller Schwellenzustände, jenem zwischen Leben und Tod. Sein Auftritt in der Konsekrations-Szene stellt zweitens einen Akt der Liminalität dar, indem ein performativer Vorgang inszeniert wird, nämlich jener der Verwandlung von Brot und Wein. Drittens erfolgt die Repräsentation und Bedeutungsvermittlung durch eine Zeichensprache, die in ihrer Form Liminalität ausstellt und zitiert. Und viertens katapultiert genau diese Szene der Störung, die alleine durch die physische Präsenz von Christoph Schlingensief – nach Turner ein liminales, dämonisches und monströses Wesen, das die Verkörperung von Ambiguität und Inkonsistenz ist[97] – verursacht wird, die Zuschauer in einen Zwischenraum, in welchem neue Bedeutungen generiert werden können und so die Aufführung erst hervorbringen. Diese Schwelle bezeichnet Erika Fischer-Lichte als einen häufig magischen und höchst ambivalenten „Ort der Ermöglichung, Ermächtigung, Verwandlung“[98]. Sie begreift Aufführungen immer als Ereignisse und performativ, wobei sie das Performative folgendermaßen definiert:

> „Der Begriff bezeichnet bestimmte symbolische Handlungen, die nicht etwas Vorgegebenes ausdrücken oder repräsentieren, sondern diejenige Wirklichkeit, auf die sie verweisen, erst

[94] Erika Fischer-Lichte: „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, in: Dies. et al (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 14.
[95] Ebd.
[96] Vgl. ebd.
[97] Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 180.
[98] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 120.

> hervorbringen. Sie entsteht, *indem* die Handlung vollzogen wird. Ein performativer Akt ist ausschließlich als ein verkörperter zu denken."[99]

Das Performative ist mit der Wahrnehmung gekoppelt und seine transformierende Kraft mit der Erfahrung von Liminalität. Dass Schlingensiefs Auftritt wahrgenommen wird, kann als theatral bezeichnet werden, wie er wahrgenommen wird, als was er wahrgenommen wird und welche Wirkung er jeweils auf den Wahrnehmenden hat, lässt sich nach Fischer-Lichte als performativ bezeichnen. „Auf welchen Wegen auch immer die transformative Kraft wirkt, sie bringt stets neue Wirklichkeit hervor."[100] Jeder Besucher konstituiert eine andere Wirklichkeit, abhängig von seiner gegenwärtigen Wahrnehmung, Imagination und Erinnerung.[101]

Wenn Christoph Schlingensief am Altar die Hostie mit den Worten »Tut dies zu meinem Gedächtnis« gegen Himmel hält, ist die Situation theatral und gleichzeitig ein performativer, wirklichkeitserzeugender Akt. Mit Richard Schechner, welcher, wie für Mathias Warstat darlegt, zusammen mit Victor Turner und Erika Fischer-Lichte den Begriff der Liminalität zum Schlüsselbegriff einer transformativen Theaterästhetik erhoben hat[102], kann diese Szene, und mit ihr das Verhältnis von Zuschauern und Akteuren, als Metadiskurs gedacht werden:

> „A person sees the event; he sees himself; he sees himself seeing the event; he sees himself seeing others who are seeing the event and who, maybe, see themselves seeing the event. Thus there is the performance, the performers, the spectators; and the spectator of spectators; and the self-seeing-self that can be performer or spectator of spectator of spectators."[103]

Die Darstellung einer Schwellenerfahrung wird hier im Wechselspiel von Akteur und Zuschauer und der damit einhergehenden Infragestellung der Autorschaft zu einer Schwellenerfahrung per se. Die Konfrontation der Zuschauer mit Vergangenheit und Vergänglichkeit, Körperlichkeit, Krankheit und Tod versetzen sie in einen Zwischenzustand, in dem sich gemäß einer Ästhetik des Performativen nach Erika Fischer-Lichte die Aufführung erst konstituiert. Die Zuschauer werden in eine Krisensituation

[99] Ebd., S. 44.
[100] Ebd., S. 51.
[101] Vgl. ebd.
[102] Vgl. Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, S. 129.
[103] Richard Schechner: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania Press 1985, S. 297.

und in einen Zustand der Destabilisation versetzt. „Die Aufführung als ein ko-präsentischer Prozess erzeugt sich sozusagen selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife.“ [104] Zuschauer und Darsteller erschaffen im Rahmen einer Aufführung durch ihre „leibliche Ko-Präsenz“[105] eine eigene Wirklichkeit. Kontingenz, die Nicht-Kalkulierbarkeit und Potentialität, und Emergenz, das Hervorbringen und Herausbilden einer neuen Wirklichkeit, kennzeichnen diese performative Herangehensweise an den Aufführungsbegriff. [106] Die durch die Schwellenerfahrung erfahrenen Transformationen können vorübergehend sein, aber auch über das Ende der Aufführung hinauswirken, wie dies vor allem wirkungsästhetischen Theatertheorien, von Aristoteles bis Artaud, inhärent ist.[107]

> „Ich habe also »Grausamkeit« gesagt, wie ich »Leben« oder »Notwendigkeit« gesagt hätte; denn ich will vor allem darauf hinweisen, dass das Theater für mich Vollzug und fortwährende Ausstrahlung ist, dass es nichts Starres in sich birgt, dass ich es einem wirklichen, das heißt lebendigen, das heißt magischen Vollzug angleiche“[108],

proklamiert Antonin Artaud. Die Frage nach den Rollen von Repräsentation und Präsenz am Theater stellt sich für ihn nicht: Das *Theater der Grausamkeit* ist keine Repräsentation mehr, es ist reine Präsenz. „Es ist das Leben selbst in dem, was an ihm nicht darstellbar ist. Das Leben ist der nicht darstellbare Ursprung der Repräsentation“[109], bringt es Jacques Derrida auf den Punkt. Artaud vergleicht die Wirkung des Theaters mit jener der Pest: „Wie die Pest ist das Theater eine Krise, die mit dem Tod oder der Heilung endet.“[110] In der Krise und der Erschütterung durch das Leiden erblickt er eine Wohltat, weil die Menschen gezwungen würden, ihre Masken fallen zu lassen und sich so zu sehen, wie sie sind.[111] In Derridas Interpretation von Artauds Text sieht Matthias Warstat eine Hoffnung für das Theater, nämlich „die Idee, das Theater könne dem Leben die Erfahrung reiner Präsenz, Unmittelbarkeit und Direktheit zurückerstatten“.[112]

---

[104] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 55.
[105] Erika Fischer-Lichte: „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies. et al.: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst (Recherchen 18)*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11.
[106] Vgl. ebd., S. 11 – 26.
[107] Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, S. 16.
[108] Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 123.
[109] Jaques Derrida: „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: Ders: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 353.
[110] Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, S. 34.
[111] Vgl. Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*, S. 34.
[112] Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, S. 204.

> „Abends, wenn die Angst kam, habe ich auf mein Diktiergerät gesprochen. Mit dem Material versuche ich jetzt einen eigenen Gottesdienst zu feiern, eine Kirche zu errichten, die extrem privat ist, die »Kirche der Angst vor dem Fremden in mir«“[113],

gibt Christoph Schlingensief in einem Interview zu Protokoll. Das Fallenlassen der Maske im Sinne Artauds und das Zeigen seiner Wunde im Gedanken von (und Gedenken an) Joseph Beuys durch Freilegen der Verbände, Eindringen ins Innerste und Ausstellen des Hervorgekehrten, nicht nur der Lunge sondern auch der Angst, wird in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* repräsentiert und zelebriert – und erreicht damit gleichzeitig die Grenzen der Repräsentation. Christoph Schlingensief:

> „Diese meterdicken Verbände, die sich die Leute um ihre Wunden wickeln, können mir doch gestohlen bleiben. Ich will in dem Zustand, in dem ich jetzt bin, jemand anderem begegnen und sagen: Schauen Sie, hören Sie! Und der autonome Betrachter reagiert, indem er vor allem mit sich selbst umgehen muss. Dann ist das nicht Christoph Schlingensiefs Leidensweg, sondern viel mehr. Ob das dann noch richtiges Theater ist – wen interessiert's?“[114]

„Das Fluxus-Oratorium ist zu lesen als ein performativer Prozess der Zirkulationen des Schmerzes“[115], führt Monika Meister aus. Der Schmerz kreist, trennend und verbindend, zwischen Akteuren und Publikum. Der Schmerz wird mit einem „ostentativen Gestus, der gleichsam mittels Distanz Erfahrung generiert“ [116] ausgestellt und lässt die Zuschauer, allein durch die leibliche Ko-Präsenz, ihre geteilte Lebenszeit mit den Performern, daran teilhaben. Der Wechsel von Nähe und Distanz bestimmen Teilhabe und Verweigerung der Teilhabe, die in ihrer Verweigerung wiederum Teilhabe sein muss. Im Mittelpunkt steht „das konkrete, leidende Ich – der Autor des Spiels Christoph Schlingensief [...] Zugleich wird der schmerzvolle Protagonist der Passionsgeschichte, Jesus Christus, zum Double des

---

[113] Christoph Schlingensief: in: Ulrich Seidler: „Christoph Schlingensief über seinen Kampf mit dem Lungenkrebs, mit Gott und mit sich selbst. Ausputzen, die Drecksau!“, in: *Berliner Zeitung,* 11. 9. 2008, http://www.berliner-zeitung.de/archiv/christoph-schlingensief-ueber-seinen-kampf-mit-dem-lungenkrebs--mit-gott-und-mit-sich-selbst-ausputzen--die-drecksau-,10810590,10585716.html, [11. Oktober 2014].

[114] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 243.

[115] Monika Meister: „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 103.

[116] Ebd., S. 102.

Autors, oder umgekehrt, zum Dreh- und Angelpunkt der Geschichte.“ [117] Die Zuschauer werden dabei zu Teilnehmern – sie werden infiziert. [118] So wie der Schmerz grenzüberschreitend konstituiert ist, werden die Zuschauer in einen liminalen Zustand versetzt. Diese Erfahrung manifestiert sich in ihrer Beschreibung, wie beispielsweise in einer Kritik zu der Aufführung von Dorothea Marcus:

> „Privater und persönlicher, nackter und trauriger ist Schlingensief noch nie gewesen. Er, dessen Familiengeschichte, Lieblingskünstler, Schwächen und Krankheiten man doch bereits zu kennen glaubte, eröffnet in »Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir« eine neue Dimension des Authentischen auf der Bühne – und verhandelt den eigenen Tod. So radikal, dass sich eine Kritik des Abends eigentlich von selbst verbietet.“[119]

2.3.2 Das Fremde in mir – Katharsis

Die theoretischen Wurzeln einer Wirkungsästhetik des Theaters sind in der *Poetik* von Aristoteles zu finden, in welcher als die elementaren Grundlagen der Tragödie *eleos*, *phobos* und die *katharsis* genannt werden, die drei in den Aristoteles-Übersetzungen der letzten 500 Jahre am häufigsten diskutierten Worte und bezeichnend für den jeweiligen Zeitgeist und Zugang zum Theater. Sprach Lessing, dem Bürgertum verpflichtet, im 75. Stück der Hamburgischen Dramaturgie (1768) noch von Mitleid und Furcht, welche zur Katharsis, der „Verwandlung der Leidenschaften des Zusehers in tugendhafte Fertigkeiten“ [120] führen, wird in der derzeit aktuellsten Übersetzung von Manfred Fuhrmann *eleos* und *phobos* mit Jammer und Schaudern übersetzt, welche die *katharsis*, die Reinigung von diesen Erregungszuständen, bewirken. [121] Die Erregungen der Effekte versetzen den Zuschauer in einen liminalen Zustand, während mit der Katharsis dieses Transformation vollzogen wird. [122] In einer Ästhetik des Performativen, wie sie von Erika-Fischer Lichte definiert wird, in welcher Aufführungen erst durch die Interaktionen von Zuschauern und Darstellern konstituiert werden, in welcher Bedeutungen erst hervorgebracht werden,

---

[117] Monika Meister: „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis“, S. 100.
[118] Vgl. ebd., S. 96 – 111.
[119] Dorothea Marcus: „Gott, wo bist du hingegangen?“, in: *Nachtkritik.de,* 21. September 2008, http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=298, [11. Oktober 2014].
[120] Gotthold Ephraim Lessing: *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Albert Maier u. Maike Schmidt (Hg.), Stuttgart: Reclam 2006, S. 151.
[121] Vgl. Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Manfred Fuhrmann (Hg./Übers.), Stuttgart: Reclam 2006, S. 19.
[122] Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 333.

in welcher die Materialität der Aufführung von Flüchtigkeit gekennzeichnet ist, ist diese Schwellenerfahrung, unabhängig davon, ob sie zu einer dauerhaften oder vorübergehenden Transformation führt, zentraler Gegenstand.[123] Eine Wirkungsästhetik des Theaters definiert Matthias Warstat:

> „Wirkungsästhetiken bringen diese spezielle Weise des Wahrnehmens mit bestimmten Veränderungen des wahrnehmenden Subjekts in Zusammenhang. Ästhetische Wahrnehmung erscheint nicht mehr nur als (selbst)reflexive Praxis, sondern – vor allem – als subjektbezogene Transformation."[124]

Indem das Wahrgenommene ästhetisch wahrgenommen wird, wird nicht nur das Wahrnehmen wahrgenommen, sondern auch das eigene Selbst berührt.[125] *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zeigt nicht nur das „Fremde in mir" (in Christoph Schlingensief), nämlich den Krebs und den damit verbundenen Schmerz, sie berührt auch „das Fremde in mir" (im Zuschauer).

Dem Katharsis-Gedanken in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in* mir folgt auch Monika Meister. Der Schlingensiefsche Kunstbegriff lässt sich nach Aristoteles anwenden, insofern die Erregung der Gefühle der Befragung des Subjekts entspricht und deren Reinigung der Befreiung von einem schädlichen Zuviel. „Es dreht sich um die Ausstellung des Schmerzes, um den ostentativen Gestus, der gleichsam mittels Distanz Erfahrung generiert."[126] Bedingt durch die leibliche Ko-Präsenz, die geteilte Lebenszeit von Zuschauern und Akteuren, wird der Zuschauer zum Teilnehmer. Er wird infiziert und mit dem eigenen Fremden konfrontiert.[127]. Das eigene Fremde ist nach Sigmund Freud das Unheimliche und „nichts Neues oder Fremdes, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist."[128] In der Konfrontation mit dem Verdrängten, der „dunklen" Seite des Ichs, gerät der Zuschauer in die Phase der Liminalität, die mit der Erfahrung einer Transformation, dauerhaft oder zeitlich begrenzt, einhergeht.

---

[123] Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Die verwandelnde Kraft der Aufführung", S. 11 – 26.
[124] Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, S. 19.
[125] Vgl. ebd.
[126] Monika Meister: „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis", S. 102.
[127] Vgl. ebd., S. 102.
[128] Sigmund Freud: „Das Unheimliche", in: *Sigmund Freud Studienausgabe, Band IV,* Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 264.

Verborgenes tritt in Erscheinung und die Dialektik von Zeigen und Sein, Repräsentation und Präsenz, wird evident.

Christoph Schlingensief:

> „Ich habe die Wunde der Welt berührt, die Wunde des Leben-Wollen und Sterben-Müssens. Bis vor kurzem habe ich nur über die Wunde geredet oder habe sie simuliert, indem ich irgendwelche Leute auf der Bühne oder vor der Kamera mit roter Farbe beschmissen habe. Diesmal ist der Kontakt authentisch gewesen. Und der ist hart, auch weil einem so eine Krankheit ein völlig anderes Verständnis von Zeit abverlangt.“[129]

[129] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 160.

3 Die Bilder verschwinden automatisch[130]

Am 7. August 2010 verfasste Christoph Schlingensief seinen letzten Blogeintrag:

> „07-08-2010- DIE BILDER VERSCHWINDEN AUTOMATISCH UND ÜBERMALEN SICH SO ODER SO ! – "ERINNERN HEISST : VERGESSEN !" (DA KÖNNEN WIR RUHIG UNBEDINGT AUCH MAL SCHLAFEN!)
> Wie lange war es still… lange stiill. stoße jetzt nach ca. 3 wochen auf das letzte video hier. habe ich gleich gelöscht. wen soll das das interessieren? vielleicht sind solche vidoeblogs oder einträgen nur dann von intererrägen, wenn die angst zu gross wird. die angst, weil diese kleine illussion von — aber nun nach den knapp 4 wochen scheint es anderes zu sein. die bilder (ixen) sich aus… da ist ja kein sentimentaler schmerz. die bausupsanz ist erstaunlich gut… und nun? wieder ein neues bild? wieder infos zu neuen dingen, die ,…… ja eigentlich was ?….. alles sehr oberflächlich und rechtschreibefehler häufen sich die dinge …. das baut läufz seit tmc auf. der appetetit läßt rasant nach. – ARD- TATORTREKA7 …(warum werde ich icht nicht denn nicht wenigstes einer meiner halbwegs siution normalererenen situatuin aufgeklärt. so macht es mich nur traurig, piasch und"[131]

Am 21. August 2010 starb Christoph Schlingensief.

[130] Christoph Schlingensief: *Schlingenblog*, http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisc/, [11. Oktober 2014].
[131] Ebd.

4 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia

Am 1. Juni 2011 wurde die Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF im Deutschen Pavillon bei der 54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia 2011 eröffnet, welche, dem Ausstellungsflyer zufolge, einen repräsentativen Einblick in das Werk von Christoph Schlingensief gab: „Schwerpunkte sind sein Umgang mit der eigenen Krankheit und Biografie, seine Beschäftigung mit Musik und bildender Kunst sowie seine Pläne für ein Operndorf in Afrika."[132] Im Zentrum der Ausstellung und auch im Mittelbau des Pavillons war die Rauminstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* installiert. Die von der Kuratorin des Deutschen Pavillons Susanne Gaensheimer und Christoph Schlingensiefs Witwe Aino Laberenz gestaltete Ausstellung erhielt als Auszeichnung für den besten nationalen Pavillon den Goldenen Löwen.

„Was bleibt denn dann, wenn man tot ist?"[133] An diese von Christoph Schlingensief gestellte Frage schließen die folgenden Betrachtungen zu der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* an, wobei zunächst dem Ort und damit dem Rahmen, sowie dem Zustandekommen der Ausstellung Beachtung geschenkt wird.

4.1 Der deutsche Pavillon in Venedig - Interventionen

Der deutsche Pavillon, ursprünglich als bayrischer Pavillon im Jahr 1908 als einer der ersten Nationalpavillons für die achte Biennale von Venedig erbaut, beherbergte erst ab 1912 Arbeiten aus dem gesamten Deutschland. Der italienische Architekt Daniel Donghi gestaltete den rechteckigen Bau mit ionisch inspiriertem Portikus, welchem im Jahr 1912 ein antikisierendes Bilderfries hinzugefügt wurde. Als einzige internationale Kunstausstellung besuchte im Jahr 1934 Adolf Hitler, flankiert von Benito Mussolini, die Biennale von Venedig. Italienischen Zeitungsberichten zufolge schien Hitler beim Besuch des Deutschen Pavillons beteiligungslos und äußerte

[132] *Christoph Schlingensief*, Ausstellungsflyer der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon 2011, 4. Juni – 27. November 2011.
[133] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 192.

mehrfach offen sein Missfallen über die ausgestellte Kunst.[134] 1938 wurde der Pavillon vom damaligen Deutschland angekauft und durch Ernst Haiger umgebaut, welcher ihm das für die damalige Architektur des italienischen und deutschen Faschismus typische klassizistische Design verlieh[135], indem er zum Beispiel die ionischen Säulen durch vier Rechteckpfeiler ersetzen ließ. Die (Re-)ästhetisierung der Kunst war Hitler, welcher bekanntermaßen eigene künstlerische Ambitionen hatte, ein besonderes Anliegen und ein wirksames Instrument des Faschismus. Durch den Einbau von hochgelegenen Fensterreihen und einer Apsis im mittleren Raum wurde zusätzlich eine pseudosakrale Stimmung geschaffen[136], welche im Jahr 2011 zu einem Bestandteil der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wurde. Der Parkettboden wurde durch marmorähnliche Steinplatten ersetzt und der Schriftzug GERMANIA auf den Architrav gemeißelt.[137]

Abbildung 4
Außenfassade des Deutschen Pavillons in Venedig 2011
La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

[134] Vgl. Robert Fleck: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009, S. 106.
[135] Vgl. „The first foreign pavilions“, in: http://www.labiennale.org/en/art/history/pavilions.html?back=true, [12. Oktober 2014].
[136] Vgl. Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*, München: Beck 1995, S. 136f.
[137] Vgl. Hans Haacke: „Gondola! Gondola!“, in: Pierre Bourdieu, Hans Haacke: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 129 – 148.

Für die Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF wurde daraus EGOMANIA. EGOMANIA - INSEL OHNE HOFFNUNG heißt auch ein Spielfilm von Christoph Schlingensief, der unter anderen im Rahmen der Ausstellung vorgeführt wurde. „Der Titel in seiner Ambivalenz ist programmatisch für den Künstler Schlingensief. Er ist die eine Seite der Medaille", schreibt Carl Hegemann und erläutert: „Die andere wäre dann »der erweiterte Wir-Begriff aus der *Parsifal*-Inszenierung. *Egomania* wäre die Aufhebung von »Germania« in der Kunst."[138]

Nach Ende des Krieges blieb der Pavillon als sogenanntes Staatseigentum auf fremden Boden erhalten und wurde 1950 von der Bundesrepublik Deutschland unverändert übernommen. Lediglich das Hakenkreuz über der Eingangstür wurde entfernt, „wobei die Vorrichtung für seine Befestigung erhalten, aber unbenutzt blieb, als hätte eine Entscheidung, was an Stelle des Nazi-Adlers dort hätte hängen sollen, nie gefällt werden können."[139]

Als Monument deutscher Geschichte stellte der deutsche Pavillon für die beispielhaft genannten, nachfolgenden Künstler eine Herausforderung zu gezielten Interventionen und Vergegenwärtigung deutscher Vergangenheit dar, indem diese sich in ihren Kunstwerken nicht nur in ästhetischem, sondern auch in politischem Sinn auf den Ausstellungsraum bezogen. Die Funktion des Pavillon als musealer Rahmen wurde erweitert, er wurde zum „Gehäuse für die künstlerische Versinnbildlichung gesellschaftlicher Prozesse, wurde zum meditativen Raum und zum Ort symbolischer Durchbrechungen, die die Aufgaben der Kunst neu definierten." [140] „Institutionskritische Kunst reflektiert nicht nur die Ausstellungskonventionen oder die Ideologieproduktion durch die Rhetorik der Hängung", führt Juliane Rebentisch aus, „sondern auch die nationalen, regionalen und/oder ökonomischen Interessen, welche die Politik der jeweiligen Institutionen – und damit die von diesen gezeigte Kunst – durchziehen." [141] Dabei wird die Institution und ihre Praxis durch die Kunst

[138] Carl Hegemann: „EGOMania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief", in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 209.
[139] Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*, S. 138.
[140] Annette Lagler: „Museum – Historischer Ort – Medium der Inspiration. Die deutschen Beiträge zur Biennale ab 1964 und die Rolle des Pavillons", in: Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart (Hg.): *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag. 1895-1995*, Ostfildern: Cantz 1995, S. 51.
[141] Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 267.

mitausgestellt.[142] So setzte im Jahr 1970 Günther Uecker ein markantes Zeichen, indem er einen Pfeiler des Portikus verschalte und mit Nägeln bespickte, 1972 versah Gerhard Richter den Hauptraum mit fotorealistischen Gemälden berühmter Männer, welche der Architektur angepasst in der Form eines Frieses und scheinbar zufällig angeordnet, eine Art Heldengalerie bildeten, Jochen Gerz schmuggelte sich selbst in einem trojanischen Pferd in der Installation *Die Schwierigkeit des Zentaurs beim vom Pferd steigen* in den geschichtsträchtigen Raum, und im selben Jahr, nämlich 1976, ließ Joseph Beuys ein Loch bis zum Wasserspiegel der Lagune bohren. 1988 erklärte Felix Droese den Pavillon zum „Haus der Waffenlosigkeit" und 1990 installierte Reinhard Mucha schweres Gerät – *Deutschlandgerät*.[143] Politische Künstler hatten an diesem Ort ihre Spuren hinterlassen. Christoph Schlingensiefs ursprünglichen Plan, einen solchen Raum für sich einzunehmen, erörterte Susanne Gaensheimer mit den Worten:

> „I had hope, that working with him, we would be able to *demonumentalize* the German Pavilion."[144]

Der Demonumentalisierung stellte sich zuvor Hans Haacke, ein Künstler, dessen Arbeitsweise durch Einbeziehung von Ort und Zeitpunkt einer Ausstellung geprägt ist, indem er im Jahr 1993 in der Installation *Germania* den Nationalpavillon selbst, als architektonischen Körper, sowohl in seiner Materialität als auch in seiner Geschichte zum Medium seines Beitrages machte und ihn temporär, für die Dauer der Ausstellung, veränderte. Der gesamte Boden des Innenraums war mit zerbrochenen Marmorplatten bedeckt, die, zerstört und zerhackt, die Bilder eines Bombenangriffes oder Erdbebens herauf beschworen. „Das Flanierfeld für die eleganten Kunstbesucher war zerstört und unbegehbar, denn die Bodenplatten waren aufgebrochen, als fände an Stelle einer heiteren Vernissage die Auferstehung der Toten statt."[145], beschreibt Walter Grasskamp die räumliche Situation. Die Besucher bewegten sich vorsichtig, als würden sie auf geborstenen Eisschollen balancieren – eine schwierig zu bewältigende Aufgabenstellung, da die Marmorplatten kippen konnten und Verletzungsgefahr bestand. Die Körpersprache der

[142] Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 267.
[143] Vgl. Christoph Becker /Annette Lagler: *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag. 1895-1995*, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hg.), Ostfildern: Cantz 1995.
[144] Susanne Gaensheimer in: DEUTSCHER PAVILLON – BIENNALE CHANNEL VOM 4.6.2011, *http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale*, Minute 1:30, Zugriff: 13. Februar 2014.
[145] Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*, S. 149f.

Besucher beim Queren des Trümmerfeldes, unterbrochen von Pausen, die der Beobachtung derer dienten, welche vor der selben Aufgabe standen, wurde durch die Töne, die beim Kippen der Platten entstanden, seltsam verstärkt. Die unter dem Gewicht der Besucher aneinander schlagenden Marmorplatten ergaben einen langsamen, unregelmäßigen, an John Cage erinnernden Rhythmus. [146] Die Interpretation dieser Installation bietet großen Spielraum, doch alleine die oben benutzten, beschreibenden Worte, wie „Trümmerfeld", „aufgebrochen", „Auferstehung" oder „Verletzungsgefahr", verweisen im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte und diesem Raum auf den Faschismus, dessen Trümmer und das Wagnis Neubeginn. „Indem er niemandem den Boden bereitete, wies er auch jenem prominentem Biennale-Besucher von 1934, Adolf Hitler, die Tür"[147], konstatiert Walter Grasskamp in einem Text, der im Katalog *Bodenlos* zur Ausstellung erstmals publiziert wurde[148], und führt weiter aus: „In diesem Spannungsfeld aus schwierigem Erbe und künstlerischer Intervention verkörpert der deutsche Pavillon bis heute die historische Vielschichtigkeit der Beziehungen von Kunst und Nation." [149] Hans Haackes eigener Text „Gondola! Gondola!" wurde in der selben Publikation herausgegeben, ein Text, der nicht nur als Statement zum Faschismus sondern gleichfalls als politische Reflexion über die Verquickung von Nationalismus, Kapitalismus und Kunst im Rahmen der Biennale von Venedig gelesen werden muss, wie sich in dem folgenden, kurzen Ausschnitt verdichtet:

> „Die komödiantische Begabung der Serenissima, das große Geld und die hehre Kunst glücklich miteinander zu vermählen, animiert die Jetset-Akteure, es ihr an Intimität mit Chuzpe und Nonchalance gleichzutun. Honi soit qui mal y pense."[150]

In diesem Rahmen und auf diesem Nährboden fand im Jahr 2011 die Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF statt.

Christoph Schlingensief erhielt im Frühjahr 2010 den Auftrag den Deutschen Pavillon bei der Biennale in Venedig 2011 zu gestalten. Die Erkrankung des Künstlers

[146] Vgl. Robert Fleck: „1993 – Haacke gegen Hitler: Ein Nationalpavillon als Medium von Kunst im öffentlichen Raum", in: Ders: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009, S. 196 – 209.
[147] Walter Grasskamp: *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*, S. 152.
[148] Vgl. ebd.
[149] Ebd., S. 143.
[150] Hans Haacke: „Gondola! Gondola!", in: Pierre Bourdieu, Hans Haacke: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, S. 144.

veranlasste Öffentlichkeit und Medien zu dem Ruf nach einem »Plan B«, eine Geschmacklosigkeit, die Christoph Schlingensief in künstlerischer Konsequenz gemäß seinem Motto „Scheitern als Chance“, umgehend aufgriff, indem er verlautbarte, die Website des Deutschen Pavillons »Plan B« benennen zu wollen.[151]

4.2 „Plan A“: Wellnesszentrum Afrika oder sofortiger Abriss Venedigs

In einer ersten Reaktion auf die Einladung den Pavillon zu gestalten, verfasste Christoph Schlingensief einen Blogeintrag, der die radikale gedankliche Fortführung von Haackes *Germania* sein könnte, wenngleich Markus Müller, verantwortlich für die Pressearbeit des Deutschen Pavillons im Jahr 2011, die Meinung vertritt, dass Christoph Schlingensief nicht an einer Fetischisierung des Gebäudes durch erneutes Abarbeiten gelegen war. Für Müller dekonstruiert sich der Pavillon in seiner Erscheinung per se [152], Christoph Schlingensief hingegen fordert den Abriss Venedigs, wie seinem Blogeintrag vom 23. Juni 2010 zu entnehmen ist:

> „SOFORTIGER ABRISS VENEDIGS
> Ehrlich gesagt verstehe ich nicht was der chefarchitekt da sagt? Das kommt mir wie eine presseente vor. Nazis und kommunisten haben eines gemeinsam, sie muessen immer etwas vernichten, um sich selber platz zu verschaffen. Den palast der republik bauen sie dann auch wieder in ein paar jahren auf und das disney-schwachsinns-stadtschloss werden sie auch irgendwann bauen und irgendwann wird es eine verordnung geben, das wir bundesbuerger in historischen kostuemen herumlaufen muessen. Dem architektonischen schwachsinn in deutschland sind keine grenzen gesetzt. Warum fordert der chefarchitekt, von dem noch niemand vorher was gewusst hat, das man endlich den postdamer platz abreisst. Da wuerde ich eventuell zustimmen. Das zeug ist jetzt schon komplett verbloedet. Man koennte doch einen teil des nicht realisierten stadtschlosses auf das gelaende des abzureissenden pavillons bauen. Nur so als test! Aber im ernst, warum nicht einfach das gebaeude erweitern? die reichstagskuppel war keine schlechte idee. Also den bau veraendern, aber nicht gleich niedermachen. Was fuer ein wichtigtuerischer vorschlag? Bloss weil das gelaende dem auswaertigen amt gehoert? (Geschenk von mousolini). Deshalb duerfen wir das abreissen und die anderen muessen mit ihren kleinen hexen-und maerchenhaeusern so weiterleben? Warum nicht gleich venedig abreissen und deutschland draufkleben? Weil wir nicht mehr

[151] Vgl. Susanne Gaensheimer: „Vorwort“, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 22.
[152] Vgl. Markus Müller im Gespräch mit Pia Janke, in:
Pia Janke: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke“, in: *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Janke Pia/Teresa Kovacs (Hg.), Wien: Praesens Verlag 2011, S. 34.

> weiterdenken wollen, sondern nur noch schnell zu irgendeinem billigen schluss, wollen wir lieber alles planieren… Na wenn das dann spaeter in den geschichtsbuechern als deutsche spezialitaet stehen bleibt, dann fordere ich hiermit die sofortige absetzung des deutschen chefarchitekten, auch wenn noch keiner wusste, das hinter all diesem deutschen staedtebaulichen bloedsinn eine einzige person gesteckt hat. Zumindest sind wir da jetzt einen kleinen schritt weiter. Los geht's, besuchen wir ihn zuhause. Der architekturschwachsinn hat einen namen! Christoph schlingensief"[153]

Susanne Gaensheimer, Kuratorin des Deutschen Pavillons für Venedig 2011, hat aus Gesprächen mit dem Künstler dessen geplante Entwürfe memoriert und im Vorwort des Ausstellungskataloges beschrieben. Die Zuseher wären mit ihren eigenen Wahrnehmungsgewohnheiten konfrontiert worden, da Schlingensiefs Intention, den Ort zu demonumentalisieren, ihn neu erlebbar gemacht hätte. Nicht der Pavillon als solcher sollte thematisiert werde, vielmehr ging es Schlingensief um die Partizipation der Besucher. Wie auch 1993 bei Hans Haacke, sollte der Museumsraum zu einem Raum sozialer Intervention werden und die Besucher zu Akteuren. Die Motive dieser Arbeit wären die Zuspitzung seiner Krankheitstrilogie *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, *Zwischenstand der Dinge* und *Mea Culpa* sowie seine bis dahin gesammelten Erfahrungen aus dem Operndorf-Projekt in Burkina Faso gewesen, wobei Rassismus, Nationalismus und Eurozentrismus, wie auch bei seinen oben genannten Vorgängern und wie in vielen seiner vorangegangen Arbeiten, ein großer Stellenwert eingeräumt worden wäre. [154] Die einleitenden Worte im Katalog zur Ausstellung *Christoph Schlingensief* im Deutschen Pavillon bei der 54. Internationalen Kunstausstellung La Biennale di Venezia überließ Gaensheimer dem Künstler selbst:

> „Ich habe in vielen Bereichen gearbeitet, als Film-, Theater- und Opernregisseur, Produzent, Alleinunterhalter, Mensch, auch als kranker Mensch und Christ, auch als Politiker und Performer und ich habe mich auch immer für Künstler interessiert, die die Kunst fast zwanghaft betrieben haben, darin auch nicht unbedingt eine Unterscheidung zum Zwang des Leben-Müssens oder -Wollens gesehen haben. Eine Form von Schizophrenie war für meine Arbeit und mein Leben schon immer typisch. Wenn ich nur bei einer Sache wäre, würde ich mich langweilen, käme mein Kopf nicht in Fahrt. Ich muss zwischen der Musik und dem Bild, den Menschen und der Sprache, dem Gesunden und Kranken, dem Lustigen und Traurigen immer

[153] Christoph Schlingensief: *Schlingenblog*, http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisc/, [11. Oktober 2014].
[154] Vgl. Susanne Gaensheimer: „Vorwort", in: Dies. (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, S. 19 – 25.

> die Chance haben, auch das Gegenteil zu behaupten. An die Eindeutigkeit der Welt glaube ich nicht. Die Aufgabe, den Deutschen Pavillon, einen verdächtigen Repräsentationsbau, nicht für repräsentative Zwecke, sondern für künstlerische Zwecke zu benutzen, ist da genau das Richtige: eine schwere Last, aber Kunst macht leicht, was sonst schwer ist. Vielleicht ist das aber gerade das Gute daran. Ich liebe jedenfalls Risse und Gegensätze und in den nächsten Monaten werde ich herausfinden, welche Gegensätze für Venedig, den Deutschen Pavillon und Burkina Faso am produktivsten sind.
>
> Christoph Schlingensief“[155]

In der Erinnerung Susanne Gaensheimers plante Christoph Schlingensief die Verwandlung des deutschen Pavillons in ein afrikanisches Wellnesszentrum mit afrikanischem Ayurveda, in welchem die Besucher die Möglichkeit zu Vorsorgeuntersuchungen und Speicheltests zur Feststellung ihrer genetischen Abstammung hätten. Im Innenraum sollte ein großes Afrikapanorama mit Aufnahmen aus Burkina Faso projiziert werden, in welchem jedes 24. Filmbild durch Bilder, welche die schwierige soziale Wirklichkeit dieses Landes abbilden, ersetzt wird – ein „Einbrechen des Realen in eine vermeintlich authentische, aber doch stark romantisierte Gesamtsituation“[156]. Im Außenraum war die Aufstellung von Käfigen vorgesehen, in welchen, in Anlehnung an die Völkerschauen und Kolonialausstellungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zur Schau gestellte Afrikaner malen, Theater spielen und Computer reparieren würden. Gaensheimer: „Dann wollte er vor die Fassade des Pavillons eine Attrappe bauen im Stil des »Total verrückten Wirtshaus«, wo mittendrin eine riesige Negermaske mit dicker Unterlippe donnernd lacht.“[157] Der Sprecher des Deutschen Pavillons in Venedig, Markus Müller, sprach von einigen mehrstündigen Sitzungen zu der geplanten Ausstellung mit Christoph Schlingensief, deren Resultate er als »Ideensteinbrüche« bezeichnete, welche nach seinem Tod nicht selbstgerecht fortgeschrieben, sondern vielmehr in ihrer Form belassen werden sollten, woraus letztlich der Entschluss resultierte, statt einer Ausstellung *mit* Christoph Schlingensief eine Ausstellung *über* Christoph Schlingensief zu machen.[158] Er erinnerte sich:

---

[155] Christoph Schlingensief: in: Susanne Gaensheimer: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 19.

[156] Susanne Gaensheimer„Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, S. 20.

[157] Susanne Gaensheimer, interviewt von Ute Thon: "Ich bin überrascht, wie stark seine Ideen für sich stehen – auch ohne ihn", in: *art magazin*, 1. Juni 2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale&article=art, [11. Oktober 2014].

[158] Vgl. Markus Müller im Gespräch mit Pia Janke, in:

> „Die Fassade des Pavillons sollte laut Schlingensiefs Angaben einem total verrückten Wirtshaus gleichen Im Pavillon selbst sollte ein afrikanisches Wellness Center errichtet werden. Um den Pavillon herum sollte. In Bezugnahme auf die Brüsseler Weltausstellung, eine zooartige Situation entstehen, in der Afrikaner sitzen, die uns Europäern unsere iPads reparieren."[159]

Dass es noch keine Zeichnungen ihres Mannes gegeben hätte, vielmehr Ideen, welche sie aber nicht hätte realisieren wollen und können, erörterte Aino Laberenz in einem Gespräch in *Der Tagesspiegel*: „Christoph hatte ein afrikanisches Wellness-Zentrum geplant. Es sollte ein Becken geben, in dem man schwimmen kann und das man schwarz wieder verlässt."[160] Ayurveda, Wirtshaus oder Schwimmbecken – die Aussagen zu den Plänen von Christoph Schlingensief spiegeln die Arbeitsweise eines Künstlers wider, der Vielfalt und Überfrachtung Eindeutigkeiten und Festlegungen entschieden vorzog. Aino Laberenz: „Er hatte wunderschöne Ideen."[161]

Die Idee moderne Museen in Schwimmbäder oder Nachtclubs umzuwandeln oder sie auszuräumen und als Environment-Skulpturen zu betrachten, hatte bereits im Jahr 1967 Allen Kaprow, welcher das Museum als ein „verknöchertes Überbleibsel aus einer anderen Epoche", das „in demselben Maße obsolet ist wie die Art von Kunst [...], für die es entworfen worden ist"[162] bezeichnete. Eng mit Kaprow, der als Vater des Happening bezeichnet wird, war das *Environment* verbunden, eine Raum-Zeit-Verschränkung, in welcher Christoph Schlingensief im *Animatograph* und als Hommage an Kaprow insbesondere in *Kaprow City* eine Ausdrucksform fand. Der Frage nach dem Raum und seiner Produktion, insbesondere nach sozialen,

---

Pia Janke: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke", S. 24 – 38.

[159] Markus Müller im Gespräch mit Pia Janke, in:
Pia Janke: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke, S. 25f.

[160] Aino Laberenz im Gespräch mit Nicola Kuhn und Rüdiger Schaper: Kuhn, Nicola und Rüdiger Schaper: „Aino Laberenz. Irgendwo wirbelt Christoph herum", in: *Der Tagesspiegel*, 30. Mai 2011, http://www.tagesspiegel.de/kultur/aino-laberenz-irgendwo-wirbelt-christoph-herum/4236026.html, [11. Oktober 2014].

[161] Aino Laberenz im Gespräch, in: Ulrich Seidler et al.: „Ich werde nicht Christoph spielen", in: *Berliner Zeitung* vom 7. Mai 2011, http://www.berliner-zeitung.de/archiv/sie-waren-in-liebe-und-arbeit-vereint--nun-ist-christoph-schlingensief-tot--und-seine-witwe--aino-laberenz--muss-sein-erbe-verwalten--ein-gespraech-ueber-einen-grossen-einzelgaenger--ehrgeizige-projekte-und-die-angst--an-der-neuen-rolle-zu-scheitern-ich-werde-nicht-christoph-spielen,10810590,10785718.html, [11. Oktober 2014], S. 4.

[162] Allan Kaprow: „Tod im Museum. Wo seid Ihr, süße Muse?", in: Christian Kravagna/Kunsthaus Bregenz (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln: Walther König 2001, S. 11.

ästhetischen und aufgeführten Räumen wird im Folgenden auch in der Analyse der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* nachgegangen.

4.3 „Plan B“: CHRISTOPH SCHLINGENSIEF – Eine Ausstellung

Unter der Kuratur von Susanne Gaensheimer wurde in Zusammenarbeit mit Aino Laberenz und Carl Hegemann nach Christoph Schlingensiefs Tod die Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF im Deutschen Pavillon eingerichtet. Sie gliederte sich, wie auch der Deutsche Pavillon, in drei Teile: Im rechten Seitenflügel wurde ein Kino errichtet, in welchem ein Programm von sechs Filmen aus unterschiedlichen Schaffensperioden Christoph Schlingensiefs gezeigt wurde. Seinem letzten Projekt, dem Operndorf Remdoogo, war der linke Seitenflügel gewidmet, in dem Bild-, Video- und Tondokumente Landschaft, Pläne und die bereits begonnenen Arbeiten an dem Operndorf illustrierten, einem Projekt, das bis heute von Aino Laberenz fortgeführt wird. Im mittleren Hauptraum des Gebäudes war die Bühne des Fluxus-Oratoriums *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* installiert, die im Ausstellungsflyer wie folgt beschrieben wird:

> „Die Bühne von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist im Unterschied zu Schlingensiefs anderen Bühnen nicht nur Hintergrund für eine Inszenierung, sondern hat mit ihren vielen Filmprojektionen, davon allein zwölf 16-mm-Projektionen, und ihrer Vielzahl von räumlichen und bildhaften Elementen zugleich den Charakter einer allumfassenden Raum-installation.“ [163]

[163] *Christoph Schlingensief*, Ausstellungsflyer der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon 2011, 4. Juni – 27. November 2011.

5 Raum und Installation

Über einige Stufen und vorbei an mächtigen Säulen gelangen die Besucher zum Eingang des Mitteltraktes des Deutschen Pavillons. Rechterhand befindet sich ein Verkaufstisch, auf dem, entsprechend der auf der Biennale gebräuchlichen Strategie der Kunstvermittlung, Ausstellungskataloge, kostenlose Ausstellungsflyer sowie Bücher und DVDs von Christoph Schlingensief arrangiert sind. Um in das Innere des Pavillons zu gelangen, muss ein roter Vorhang beiseite geschoben werden. Die Besucher finden sich in einer Kirche wieder: Der Raum ist abgedunkelt, ein roter Teppich führt zu einem Altar, die Apsis ist mit gotischen Kirchenfenstern ausgestattet, und links und recht sind je fünf Reihen mit hölzernen Kirchenbänken aufgebaut. Es ist dunkler, kühler und auch viel stiller als draußen.

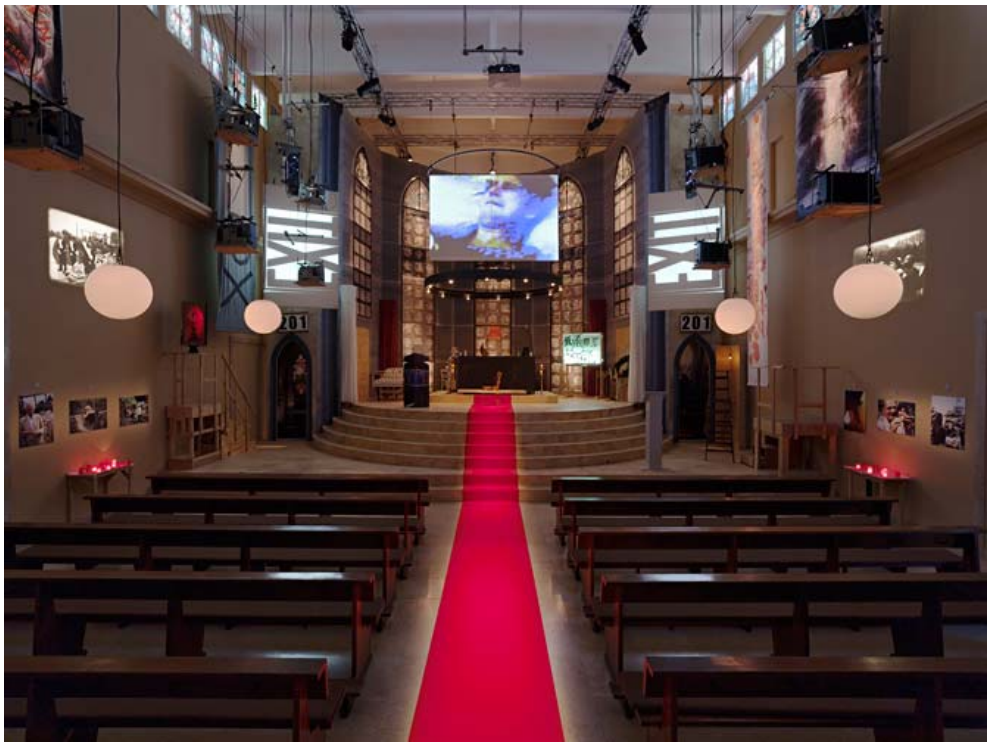

Abbildung 5

Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

Der Raum entfaltet gleich beim Betreten seine Wirkung, die Besucher beenden ihre Gespräche, halten zumindest für einen Moment in ihren Vorwärtsbewegungen inne, und manch katholisch sozialisierter Ausstellungsbesucher hält vergebens nach einem Weihwasserbecken Ausschau, um mit der Geste des Bekreuzigen seine Teilhabe zu bekunden. Es gibt kein Weihwasser, und die Sicherheit, die der Besucher in diesem Ritual gefunden haben hätte können, weicht. Die Kirchenbänke bieten vorläufigen Schutz, und viele Besucher nehmen darauf Platz, manche verlassen diesen Ort umgehend, während andere jene Tätigkeit wieder aufnehmen, die der konditionierten Aktivität eines Museumsbesuchers am ehesten entspricht, indem sie ihre Bewegungen fortsetzen. Fotos werden gemacht, es wird gefilmt, wenige Personen schreiben ihre Eindrücke nieder, einige bemühen sich trotz der Dunkelheit den Ausstellungsflyer zu studieren. An den Seitenwänden des Raumes sind Filmprojektionen, aufgenommen mit einer 16mm Bolex Kamera, von nachgestellten Fluxus-Aktionen zu sehen, welche gespenstisch bewegte Kirchenfresken formen, die vom Knattern und Surren der Projektoren beschallt werden. Jene Filmprojektionen, die im Theaterstück *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zumeist auf die Vorhänge projiziert waren, bilden hier ein Triptychon über dem Altar. Die in deutscher Sprache gesprochenen und geschriebenen Worte werden in einem seitlich angeordneten Fernsehbildschirm in Englisch untertitelt, eine Praxis der Doppelung, die ver- und befremdende Wirkung haben kann. Auf dem Altar sind die Requisiten der Theater-Aufführung, wie der Hase, das Metronom, die Kerzen und das Kreuz angeordnet. Ein Bilderrahmen mit einem Trauerflor ist den Besuchern abgewandt (er beinhaltet ein Röntgenbild der Lunge Schlingensiefs), vor dem Altar steht eine Trage und links davon ein Krankenbett. Seitlich an den Wänden sind Aktionsfotos gehängt und Videofilme projiziert, brennende Grablichter aufgestellt und eine Monstranz auf einer Kanzel platziert. Das Fehlen der Darsteller ist zu spüren. Carl Hegemann, Dramaturg, langjähriger Wegbegleiter von Christoph Schlingensief und Mitgestalter der Ausstellung, beschreibt im Ausstellungskatalog die Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* als Totenmesse und Auferstehung in einem, als Kunst- und Kirchenvernichtung und als Reenactment in der Nachstellung von Fluxus-Aktionen, gefilmt mit 16mm Bolex. Er führt aus, dass nicht nur die Filme als sakrale Fresken an den Wänden der Kirche, sondern vielmehr die gesamte Ausstattung der Theaterinszenierung in Venedig noch vorhanden ist, er

bedauert die Unwiederholbarkeit stattgefundener Aktionen[164] und beschreibt diesen Raum als Ort der Auseinandersetzung mit dem Tod:

> „Die Kirche im Deutschen Pavillon kann zum Beten und zum Meditieren benutzt werden, sie dokumentiert die gleichzeitige Selbsterhöhung und Selbsterniedrigung von Christoph Schlingensief und ist Erinnerung an eine Kunstbewegung aus dem letzten Jahrhundert: Fluxus. Auch ohne die Aktionen, die in ihr stattfanden, ist sie ein Ort der Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod. »Einübung ins Sterben«. Sie ist für alle geeignet, auch für die, die an nichts glauben, und entspricht damit dem »erweiterten Wir-Begriff« aus Schlingensiefs Bayreuther *Parsifal*, der nicht nur Deutsche oder Europäer umfasst, sondern alle Menschen. Und nicht nur Menschen, sondern beispielsweise auch Hasen. Das ist Schlingensiefs »Alles zusammen«, wie man das Wort »katholisch« frei übersetzten könnte.“ [165]

In einem ZDF Interview zu der Ausstellung äußerst sich Carl Hegemann erneut zu der Verbindung von Kunst, Kirche und Tod in der Ausstellung:

> „Kunst ist keine ästhetische Frage, sondern eine Frage des außerordentlichen Umgangs mit der Welt. Das besondere ist natürlich, dass er nicht da ist. Das ist schrecklich. Insofern kann man nicht drum rum: das ist eine Ausstellung über den Tod, nicht nur den von Christoph Schlingensief, auch über den Tod der Kunstwerke sogar. Erinnern heißt vergessen. Also insofern ist alles ganz tot. Und trotzdem ist es ein Glück, dass das da steht und ich glaube auch, dass es ihn selbst kolossal gefreut hätte, wenn er’s gesehen hätte. Man macht die Tür auf zu dem Pavillon und steht plötzlich in der Kirche.“[166]

Die Geschichte des Ortes und das Zustandekommen der Ausstellung wurden erläutert und ein erster möglicher Eindruck der Besucher beim Betreten des Mittelteils des Deutschen Pavillons beschrieben. Der Satz von Carl Hegemann „Man macht die Tür auf zu dem Pavillon und steht plötzlich in der Kirche“[167] wirft bereits einen Teil der Fragen auf, denen im weiter Verlauf dieser Arbeit nachgegangen wird: Was ist unter einer „allumfassenden Rauminstallation“ *[168]* zu verstehen, wie sie im Ausstellungsflyer beschrieben ist? In welchem Zusammenhang stehen die Begriffe Raum und Installation sowie Museum und Kirche, und um welchen konstruierten

---

[164] Vgl. Carl Hegemann: „EGOMania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief, S. 208.
[165] Ebd., S. 208.
[166] Carl Hegemann im Gespräch mit Volker Panzer: IM DEUTSCHEN PAVILLON: CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Moderation und Interviews: Volker Panzer, ZDF Nachtstudio, Sendung vom 29. Mai 2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale, 15:30, [22. April 2014].
[167] Ebd.
[168] *Christoph Schlingensief*, Ausstellungsflyer der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon 2011, 4. Juni – 27. November 2011.

und/oder sozialen Raum handelt es sich? Welche Interaktionen finden dort statt und welche Erfahrungen werden gemacht?

5.1 Museum

Gemäß den ICOM Statuten, Article 3, Section 1, festgelegt im Jahr 2007 in Wien durch das „International Council of Museums," einer in 136 Staaten tätigen Organisation, die sich im Dienste der Gesellschaft und ihrer Entwicklung der Konservierung und Erhaltung kultureller Güter verpflichtet hat, ist ein Museum

> „a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment."[169]

Die Statuten spiegeln die Bemühungen wider, dem Begriff Museum mittels einer international standardisierten Definition habhaft zu werden. Ein phänomenologischer Blick auf das Museum erschließt dessen Heterogenität: Museen treten in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen auf und verfolgen unterschiedliche Zwecke, sie werden unterschiedlich betrieben und dienen den verschiedensten Interessen. Obwohl das Dispositiv Museum durch eine große Bandbreite an Phänomenen gekennzeichnet ist, sind ihm gemeinsame Eigenschaften eingeschrieben, die teilweise in der ICOM-Definition enthalten sind. Dass demnach ein Museum eine dauerhafte Einrichtung[170] ist, verweist zunächst auf den *Ort* (der Ort der Ausstellung CHRISTOPH SCHLINGENSIEF wurde zuvor beschrieben), wirft im weiteren die Frage nach dem *Raum* bzw. dem Verhältnis vom Ort zum Raum und in dieser Konsequenz auch nach der *Zeit* und dem Verhältnis von Raum und Zeit auf, Fragen, denen Michel de Certeau und Michel Foucault in zwei Grundlagentexten zur Raumtheorie nachgehen, und die den spezifischen Überlegungen zum Raum im Museum, dem Installationsraum und insbesondere dem Raum in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* vorangestellt werden sollten.

[169] International Council of Museums, http://icom.museum/the-vision/museum-definition, [12. Oktober 2014].
[170] Vgl. ebd.

5.2 Raumtheorien

5.2.1 Michel de Certeau: Der Raum als Ort „mit dem man etwas macht“ [171]

Ein Ort nimmt einen Platz ein, hat Geschichte und eine erworbene Identität, während der Raum erst in Prozessen des Handelns hergestellt wird. Michel de Certeau unterscheidet zwischen dem Raum (*espace*) und dem Ort (*lieu*). Im Ort werden Elemente angeordnet und in Koexistenzbeziehungen aufgeteilt, wodurch sichergestellt ist, dass sich zwei Dinge nicht an derselben Stelle befinden. „Ein Ort ist also eine momentane Konstellation von festen Punkten. Er enthält einen Hinweis auf eine mögliche Stabilität.“[172] Den Raum bezeichnet de Certeau als Geflecht, das entsteht „wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt.“[173] Er ist bewegt und aktiv. „Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dazu bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren.“[174] Während de Certeau den Ort als eindeutig und stabil bezeichnet, ist für ihn „*der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht*“[175], indem zum Beispiel die Straße erst im Gehen zum Raum wird. Umgekehrt können Orte durch Erzählungen auch zu Räumen werden.[176] In diesem Sinn kann ein Ort auch durch die Erinnerung zu einem Raum werden, wie bei der Erinnerung an den Ort unserer Kindheit deutlich wird. Somit besitzt auch der Ort nur eine relative Stabilität.

5.2.2 Michel Foucault: Heterotopien

Die prozessuale Herangehensweise von de Certeau knüpft an eine diskursive Raumtheorie von Michel Foucault an: *Des espaces autres* wurde in einem Vortrag im Jahr 1968 vorgestellt, die Veröffentlichung erfolgte jedoch erst 1984, vier Jahre nach de Certeaus *Praktiken im Raum*. Foucaults „Andere Räume“ stehen in Beziehung mit den Orten, „aber so, dass sie alle Beziehungen, die durch sie bezeichnet, in ihnen gespiegelt und über die Reflexion zugänglich gemacht werden, suspendieren,

[171] Michel de Certeau: „Praktiken im Raum“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 345.
[172] Ebd.
[173] Ebd.
[174] Ebd.
[175] Ebd.
[176] Vgl. ebd., S. 345f.

neutralisieren oder in ihr Gegenteil verkehren."[177] Dabei unterscheidet er in Utopien, worunter er nicht reale Orte, die ein Bild der Gesellschaft entwerfen, das vollkommen sein soll, versteht, und Heterotopien, nämlich

> „... reale, wirkliche, zum institutionellen Bereich der Gesellschaft gehörige Orte, die gleichsam Gegenorte darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen die realen Orte, all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen."[178]

Foucault erläutert dies am Beispiel des Spiegels, der insofern eine Utopie ist, als er ein ortloser Ort ist, aber gleichzeitig eine Heterotopie, weil er „wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, auf dem ich mich befinde."[179] Heterotopien sind Gegenorte, die ein Heraustreten aus der Gesellschaft innerhalb derselben ermöglichen. Jede Gesellschaft hat zu jeder Zeiten Heterotopien unterschiedlichster Form und mit unterschiedlichen, aber spezifischen Funktionen hervorgebracht. Krisenheterotopien sind Orte, die Menschen in einem Krisenzustand vorbehalten sind und heute im Verschwinden von sogenannten Abweichungsheterotopien abgelöst werden, wie sie Sanatorien, psychiatrische Einrichtungen oder Gefängnisse darstellen. Eine Mischform ist das Altersheim: Abweichung und Krise in einem. Heterotopien können mehrere reale, unvereinbare Räume an einem einzigen Ort vereinen, wie dies im Theater oder Kino der Fall ist, und stehen zumeist in Verbindung mit dem Bruch mit der traditionellen Zeit, wie dies an Orten wie dem Friedhof oder dem Museum manifest wird. Es ist, wie Foucault beschreibt, ein Gedanke unserer Moderne, „alle Zeiten, Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen, einen Ort für alle Zeiten zu schaffen, der selbst außerhalb der Zeit steht und dem Zahn der Zeit nicht ausgesetzt ist, und auf diese Weise unablässig die Zeit an einem Ort zu akkumulieren, der sich selbst nicht bewegt ..."[180]. Da Heterotopien durch Ein- und Ausschlüsse konstituiert werden, setzt dies Gesten voraus, und es bedarf einer Erlaubnis sie zu betreten.[181] Das Museum ist ein solcher Ort, an dem Sammlungen eingeschlossen sind und nur gegen Vortritt einer Eintritts-

[177] Michel Foucault: „Von anderen Räumen", in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 320.
[178] Ebd.
[179] Ebd., S. 321.
[180] Ebd., S. 325.
[181] Vgl. ebd., S. 317 – 329.

karte, die zumeist zu bezahlen ist, besichtigt werden dürfen, und es repräsentiert und reflektiert nicht nur reale Orte, sondern ebenso die Zeit, die es einzusammeln und einzuschließen trachtet.

5.3 Wechselwirkung Raum und Besucher

Michel de Certeaus Raum ist ein Ort „mit dem man etwas macht“ [182], Michel Foucaults Räume sind diskursive Orte, Gegenorte, an denen Utopien verwirklicht werden. [183] Beide Raumtheorien beschreiben, wie sich Orte und Räume überschneiden, durchdringen und aufeinander beziehen, und wie Räume erst in Konstitutionsprozessen entstehen. Sowohl im Theater als auch im Museum ist der Raum ein Produkt von Vorgängen und wird erst durch Handlungen hervorgebracht: im Museum wird die Zeit verräumlicht und im Theater werden unterschiedliche Orte vereint. Museum, Theater und ebenso die Kirche sind sogenannte „andere Räume“, Heterotopien, wie Michel Foucault sie bezeichnet[184] und ein Resultat von Aktivitäten nach Michel de Certeaus Verständnis.[185]

„Am Theater ist man immer im selben Raum und simuliert andere Räume“[186] stellte Christoph Schlingensief fest. Die Raum-Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist dem Theater entnommen, in einem Museumsraum installiert und stellt einen Kirchenraum dar. Vergangenheit, Gegenwart und Repräsentation sind an diesem besonderen Ort vereint und laden ihn mit Bedeutung auf. Geschaffen wird der Raum jedoch erst durch seine Besucher. Einen Paradigmenwechsel in der Raumtheorie konstatiert Brigitte Marschall:

> „Raum wird auf ein leibliches Subjekt bezogen, durch dessen Bewegungen Wahrnehmungen, räumliche Erfahrungen und damit Raum entsteht. Subjektive Erlebnisse, verbunden mit kulturellem Gedächtnis, prägen die Erfahrungen von Raum- und Zeitgrenzen.“[187]

---

[182] Michel de Certeau: „Praktiken im Raum“, S. 345.
[183] Vgl. Michel Foucault: „Von anderen Räumen, S. 317 – 329.
[184] Vgl. ebd.
[185] Vgl. Michel de Certeau: „Praktiken im Raum“, S. 345f.
[186] Christoph Schlingensief in: CHRISTOPH SCHLINGENSIEF UND SEINE FILME. INTERVIEW. KURZFILME, Christoph Schlingensief (D 1968 – 2004); DVD: Filmgalerie 451 2004, 1:10:10.
[187] Brigitte Marschall: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: Ralf Bohn/Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 171.

Gleich dem Flaneur von Walter Benjamin, gemäß Marschall der „Inbegriff der leiblichen Aneignung von Räumen“[188], eignen sich die Besucher die Museumsräume im Gehen an, wobei ihre Wege Geschichte(n) folgen und formen. Die Figur des Flaneurs entstand zeitgleich mit dem Museum, wobei aber, wie Tony Bennett ausführt, das Flanieren in den Arkaden weniger zielgerichtet war, als das – mehr oder weniger – organisierte und richtungsorientierte Gehen im Museum.[189] „The museum visit thus functioned and was experienced as a form of organized walking through evolutionary time.“[190] Die ausgestellten Objekte und die Reihenfolge ihrer Beziehungen zueinander lassen sie zu Requisiten einer Vorstellung werden, in welcher ein fortschrittliches und zivilisiertes Verhältnis zum Selbst geformt und aufgearbeitet werden kann.[191] Die Besucher werden zu Akteuren, die ihren eigenen Geschichten folgen und sie rezipieren.

> „Du kommst da rein, du merkst eine Aufladung, siehst eine Ahnengalerie und denkst: Was hast du hier zu suchen? Aber so geht's mir auch, wenn ich bei Aldi einkaufen gehe. Was habe ich hier zu suchen? Was finde ich da unten im Regal? Es ist ein Grundprinzip des Lebens, einen Raum zu betreten, und zu kapieren: Der Raum überprüft mich, und nicht ich den Raum“[192],

äußerte sich Christoph Schlingensief über Bayreuth sowie das Burgtheater.

Eine zentrale Rubrik in der von Georges Batailles im Jahr 1929 gegründeten Zeitschrift *Documents: Doctrines, Archéologie, Beaux-Art, Ethnographie* ist das „Kritische Wörterbuch“, in welchem eines der Lemmata das *Museum* ist. Bataille, der den Ursprung des Museums in Frankreich aufgrund seines Entstehungsjahres 1793 eng mit der Guillotine verknüpft sieht, führt darin aus:

> „Man muß den Umstand bedenken, daß die Säle und die Kunstgegenstände nur ein Behältnis sind, dessen Inhalt durch die Besucher geformt wird. Es ist der Inhalt, der ein Museum von

[188] Brigitte Marschall: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, S. 175.
[189] Vgl. Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London/New York: Routledge 1995, S. 186f.
[190] Ebd., S. 186.
[191] Vgl. ebd., S. 186f.
[192] Christoph Schlingensief: Probenprotokolle zu AREA 7 Auszüge aus der Ö1/STANDARD-Sendereihe „Zeitgenossen im Gespräch“, aufgezeichnet im RadioKulturhaus Wien, am 11. 12. 2005, Transkript: Sarah Wulbrandt, in: *Programmbuch zur Produktion AREA 7. Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief*, Burgtheater Wien (Hg.), Heft 130, Spielzeit 2005/2006, S. 64.

> einer privaten Sammlung unterscheidet. Ein Museum ist wie die Lunge einer Stadt. Wie Blut strömt die Menschenmenge jeden Sonntag ins Museum, und sie kommt gereinigt und frisch wieder heraus. Die Bilder sind nichts als tote Oberflächen, und erst in der Menge vollzieht sich das Spiel ..."[193]

Nur scheinbar prallen hier zwei Vorstellungen von Raum aufeinander, wobei Schlingensief vom Theater spricht und Batailles über das Museum schreibt – beides Räume mit ähnlichen Strukturen, Heterotopien[194] nach Michel Foucault. Christoph Schlingensief spricht dem Raum eine aktive Rolle zu, während Batailles Raum ein Gefäß ist, das erst gefüllt werden muss. Der gemeinsame Nenner aber sind die Besucher, die bei Schlingensiefs Supermarkt-Metapher gezwungen sind, sich der Anordnung der Waren zu beugen (im Wortsinn, wenn die Waren unten im Regal angeordnet sind), womit sowohl den angeordneten Dingen als auch dem Raum Handlungsmacht zugeschrieben wird, und die sich die Frage stellen: „Was habe ich hier zu suchen?"[195] Obwohl Batailles Besucher den Raum erst formen und er die Bilder als „tote Oberflächen"[196] bezeichnet, kommen seine Besucher „gereinigt und frisch wieder heraus."[197] Eine Wechselwirkung zwischen dem Raum und die ihn Betretenden wird in beiden Beschreibungen herausgearbeitet, womit die performativen Prozesse im Medium Museum evident werden. Auch der zuvor im Zusammenhang mit der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* besprochene Zustand der Liminalität und die Wirkung der Katharsis sind diesen beiden Kurzbeschreibungen inhärent und manifestieren sich in Äußerungen wie „Der Raum überprüft mich"[198], „sie kommt gereinigt und frisch wieder heraus"[199] oder „in der Menge vollzieht sich das Spiel"[200].

---

[193] Georges Bataille: „Museum", in: Rainer Maria Kiesow/Henning Schmidgen (Hg. und Übersetzer): *Kritisches Wörterbuch*, Berlin: Merve 2005, S. 65.
[194] Vgl. Michel Foucault: „Von anderen Räumen", S. 317 – 329.
[195] Christoph Schlingensief: Probenprotokolle zu AREA 7 Auszüge aus der Ö1/STANDARD-Sendereihe „Zeitgenossen im Gespräch", S. 64.
[196] Georges Bataille: „Museum", S. 65.
[197] Ebd.
[198] Christoph Schlingensief: Probenprotokolle zu AREA 7 Auszüge aus der Ö1/STANDARD-Sendereihe „Zeitgenossen im Gespräch", S. 64.
[199] Georges Bataille: „Museum", S. 65.
[200] Ebd.

5.4 Körperpraxis im Dispositiv Museum

Eine Haupttätigkeit der Besucher der Biennale in Venedig ist das Gehen. Sie legen die Wege zwischen den Pavillons gehend zurück, sie bewegen sich gehend innerhalb dieser von Kunstwerk zu Kunstwerk oder sie gehen *in* das Kunstwerk, wie in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. Einen „backteller“[201] nennt Tony Bennett das Museum – eine narrative Maschine, die sich der Erzählmechanismen des Detektivromans bedient und, gleich Conan Doyles Sherlock Holmes, aufgrund der hinterlassenen Spuren eine Fährte verfolgt. Im selben Raum werden unterschiedliche Zeiten arrangiert, der Besucher kann dem Pfad folgen und diese Zeiten in einem Nachmittag durchschreiten:[202]

> “I want to suggest, is to view the narrative machinery of the museum as providing a context for a performance that was simultaneously bodily and mental (and in ways which question the terms of such a duality) inasmuch as the evolutionary narratives it instantiated were realized spatially in the form of routes that the visitor was expected – and often obliged – to complete.”[203]

Das museale Erzählen funktioniert über die Bewegung im Raum, das „Erzählen im Museum ist [...] immer auch Körperpraxis und Körpertechnik.“[204], wie Albert Kümmel-Schnur beobachtet und auf Körperpraktiken im Museum, wie das unter Umständen schmerzhafte Zurückbiegen des Kopfes bei Betrachten eines Deckengemäldes, aufmerksam macht.[205] Obwohl in der herkömmlichen Ausstellungspraxis durch die Hängung der Bilder oder die Anordnung der Objekte eine ergonomische Körperhaltung angestrebt wird, fordert einerseits jedes Bild oder Objekt eine eigene Körperhaltung ein, andererseits wird der aktive Betrachter einen persönlichen Zugang und Blickwinkel suchen. Durch die Änderung der Perspektive, die zum Beispiel entsteht, wenn der Betrachter in die Hocke geht, seitlich herantritt oder sich auf die Zehenspitzen stellt, kann sich auch die Bedeutung des Betrachteten verändern. Es ist nicht nur der Betrachter aktiv, auch dem Ausstellungsgegenstand kann eine gewisse Handlungsmacht (agency) zugesprochen werden, welche in

---

[201] Tony Bennett: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, S. 186.
[202] Vgl. ebd., S. 186.
[203] Ebd., S. 179.
[204] Albert Kümmel-Schnur: „Sinn und Sinnlichkeit: museales Erzählen“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 25. Juni 2009, S. 1.
[205] Vgl. ebd., S. 1f.

Zusammenarbeit mit Raum und Körperpraxis zu einer Perspektivverschiebung und damit zu einer Bedeutungsverschiebung führen kann.

Dazu kommt, dass das Museum „als gesellschaftliche Institution Lebensformen des feudalen und bürgerlichen Zeitalters vergegenwärtigt“[206] und so, wie Bazon Brock feststellt, die Verhaltensweisen seiner Besucher konditioniert, die sich in normativen Ritualen wie „Verlangsamung der Bewegungsabläufe, Vermeidung von Spontanäußerungen, Einschränkung der Sprechlautstärke, hypnotische Konzentration des Blicks, offenbarungsbereite Öffnung des psychischen Systems“[207] äußern. Nach Michel Foucault ist die Erzählmaschine Museum zudem eine Disziplinarmaschine, in der Macht und Wissen eine Verbindung eingehen, wobei Foucault diese Verbindung folgendermaßen erläutert:

> „Die »Disziplin« kann weder mit einer Institution, noch mit einem Apparat identifiziert werden. Sie ist ein Typ von Macht; eine Modalität der Ausübung von Gewalt; ein Komplex von Instrumenten, Techniken, Prozeduren, Einsatzebenen, Zielscheiben; sie ist eine »Physik« oder eine »Anatomie« der Macht, eine Technologie. Und sie kann von «spezialisierten« Institutionen [...] eingesetzt werden.“[208]

Das Museum als „spezialisierte“ Institution des 19. Jahrhunderts erfüllt noch heute diese Kriterien. „Seine Aufgabe ist es, eine Kulturtechnik zu verallgemeinern, die auf Selbstkontrolle, Disziplin und auf der Distanzierung affektiver Einstellungen beruht, die die Urteilskraft des autonomen Subjekts beeinträchtigen mögen.“[209] Es produziert, wie Siegfried Mattl weiter ausführt, „Macht, d.h. das Potenzial, isolierte Dinge zu verketten, und die Sicherheit, die eigene Kultur zum Maßstabe aller anderen Erscheinungen zu nehmen.“[210]

Der Raum interveniert und strukturiert die Besucher, gedoppelt in der Rauminstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,* wenn die Museumsbesucher auf Kirchenbänken Platz nehmen oder niederknien und dabei auf kulturell

---

[206] Bazon Brock: „Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit“, in: Peter Noever/MAK (Hg.): *Das diskursive Museum*, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 29.
[207] Ebd., S. 29.
[208] Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 276f.
[209] Siegfried Mattl: „Film versus Museum“, in: *Museum und Film. Museum zum Quadrat 14*, Wien: Turia & Kant 2003, S. 57f.
[210] Ebd., S. 58.

konnotierte Körperpraktiken zurückgreifen, die im Foucaultschen Sinn eine machterhaltende Disziplinartechnologie darstellen. Die Gegenstände, Bilder und Videoprojektionen der Installation gehen mit den Besuchern eine Liaison ein, die auch körperliche Aktivität erfordert und bedeutungskonstituierend ist.

In dieser Verschränkung des Aktiven und Passiven, nämlich der Handlungsmacht der Ausstellungsgegenstände und Besucher mit den Disziplinarmaßnahmen des Dispositivs Museum, liegt die Performativität des Mediums Museum begründet. Für Erika Fischer-Lichte ist die Erzählmaschine Museum „insofern performativ, als sie dem Besucher durch den Weg, den er zurücklegt, die Prinzipien erklärt, nach denen sie strukturiert ist."[211] Der Besucher wird auf diese Weise kontrolliert, gleichzeitig stellen sich eigene Assoziationen, Gedanken und Gefühle ein, und er formt seine eigene Geschichte(n). Für Dorothea Hantelmann realisiert sich das Museum überhaupt erst im Akt des Gehens. Sie hält fest, dass dem Dispositiv der bildenden Kunst „von Beginn an eine performative Wirkungsdimension eingeschrieben ist, die auf die Selbstformung, die Selbstgestaltung des Individuums (des im politischen Sinne mündigen Bürgers) zielt."[212] In Hantelmanns kulturoptimistischer Sichtweise ist das Museum ein Medium, das Partizipation nicht nur hervorbringt, sondern vor allem darauf ausgerichtet ist: eine Ebene, in der sich die politische Dimension von Kunst manifestiert.[213] Diese „selbstreflexiv-performative Aktivität des Betrachters"[214] ist für Juliane Rebentisch das Charakteristikum jeder Kunsterfahrung, das aber in der Installationskunst besonders deutlich hervortritt, da „der Betrachter Beziehungen zum ästhetischen Gegenstand hier *auch* durch seine körperliche Aktivität herstellt."[215] Rebentisch geht noch einen Schritt weiter und führt aus, dass sich in der Installation die „für die Seinsweise des Kunstwerkes *generell* konstitutive Rolle des Betrachters"[216] reflektiert. Auch Werner-Hanak Lettner spürt in seiner Publikation *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand* die Performativität der Ausstellung auf, gibt aber dabei zu bedenken, dass er als geistiges Kind der performativen Wende und seiner in diesem Sinne geschulten

[211] Erika Fischer-Lichte: „Der Zuschauer als Akteur", in: Dies. et al. (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 34.
[212] Dorothea von Hantelmann: „Formen der Teilhabe im Dispositiv der Kunst. Zu Daniel Burens *Le Musée qui n'existait pas*", in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 86.
[213] Vgl. ebd., S. 92.
[214] Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 59.
[215] Ebd., S. 59.
[216] Ebd., S. 16.

Wahrnehmung, die Ausstellung zwangsläufig als performatives Medium erfassen muss. Er verortet das performative Ereignis ebenfalls in der aktiven Haltung der Rezipienten [217] und kommt zu dem Schluss, dass „es scheint, als wäre die Ausstellung ein Prototyp des performativen Ereignisses *und* als hätte die Performanz in Ausstellungen durch die performative Wende zugenommen."[218]

5.5 Erfahrungsraum: Environment und Installation

Die Besucher der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* betreten den mittleren Raum des Deutschen Pavillons, gehen in das Kunstwerk und werden mit dem Eintreten vom Betrachter zum Akteur. Der Versuch, sich den Museumskonventionen entsprechend durch die Installation zu bewegen, scheitert bereits an den Mitspielern, die unterschiedliche Positionen im Raum eingenommen haben. Es ist keine Richtung vorgegeben, aber ein mit höchster Wahrscheinlichkeit allen Besuchern Venedigs bekannter Raum, nämlich ein Kirchenraum, übernimmt die strukturbildende und disziplinierende Komponente. Körper und Stimme der Individuen passen sich der Kirchensituation an: die Stimmen werden leiser oder verstummen, die Schritte verhaltener und die Bewegungen im Raum durch die Anordnung von Installationselementen, wie z. B. dem Altar oder Sitzbänken, gesteuert. Die Besucher werden zum Teil einer Aufführung, einem Ereignis, das sich gemäß Erika-Fischer Lichte selbst hervorbringt, nur im Prozess seiner Selbsterzeugung existiert und an seinem Ende, da durch Flüchtigkeit gekennzeichnet, unwiederbringlich verloren ist.[219] Während der architektonische Raum als Behälter aufgefasst werden kann, wie ihn auch Georges Batailles beschreibt [220], ist der Aufführungsraum gemäß Erika Fischer-Lichte „als ein beweglicher und bewegter Raum zu konzipieren."[221] In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* greifen die Praxen von Theater, Kino, Museum und Kirche ineinander, sie verweisen aufeinander und zitieren einander. Die dem Museum inhärente Ordnung, bedingt durch eine starre Anordnung der einzelnen Installationselemente, ist zwar

[217] Vgl. Werner Hanak-Lettner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld: Transcript 2011, S. 188 – 193.
[218] Ebd., S. 190.
[219] Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung.*
[220] Vgl. auch Georges Bataille: „Museum", S. 65.
[221] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 59.

gegeben, die konventionellen Sehgewohnheiten werden aber in Schlingensiefscher Weise sowohl durch die performative Aufführungssituation als auch die Verknüpfung und Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Medien gebrochen.

„Die Reflexion auf den Raum und seine historischen, politischen und institutionellen Parameter kann als eine der wichtigsten Schnittstellen zwischen bildender Kunst und Theater im zwanzigsten Jahrhundert verstanden werden“[222], konstatiert Barbara Gronau. An dieser Schnittstelle ist eine Kunstform zu finden, die als Installation oder Rauminstallation bezeichnet wird und seine Vorgängerin im *Environment* hat, welches Jürgen Becker bereits im Jahr 1965 als „ Kunstwerk, das als mehr oder weniger geschlossener Raum den Betrachter von allen Seiten umgibt“[223], definiert. Der architektonische Behältnisraum wird im Environment zum Erfahrungs- und Aufführungsraum, zum Kunstwerk, welches erst in der Zuschauerpartizipation entsteht. „Environments sind als gesamträumliche Situationen konzipiert“, so Barbara Gronau, „die ein bestimmtes Maß an körperlicher Partizipation voraussetzen“, womit der Besucher „selbst zum Gegenstand der Inszenierung“ [224] wird. Auch Michael Kirby, der, ebenso wie Jürgen Becker das Environment als „a work of art or creation that surrounds or encloses the viewer on all sides“[225] bezeichnet, verweist auf die Inteferenzen von Environment und Happening, die er, gleichfalls 1965, zusammenfassend beschreibt:

> „Actually the environmental factor is one aspect of an attempt in almost all Happenings to alter the audience-presentation relationship, as we have generally known it, and to use this relationship artistically. This manipulation of the physical relationship between the spectator and the theatre elements that he perceives is broader than, and includes, environmental considerations.“[226]

Wie das Environment der 1960er Jahre bildet auch die Rauminstallation 2011 eine Bruchlinie zwischen den Medien der Bildenden Kunst und dem Theater, wobei sich in

---

[222] Barbara Gronau: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume“, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 37.
[223] Jürgen Becker: „Einführung“, in: Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.): *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, S. 11.
[224] Barbara Gronau: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume“, S. 38.
[225] Michael Kirby: „Happenings: An Introduction“, in: Mariellen R.Sandford (Hg.): *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge 1995, S. 11.
[226] Ebd., S. 11f.

ihr die Eigenschaften beider Medien vereinen. Den Prozess der Umgestaltung und Neuorientierung von Medien in einem anderen Medium bezeichnen Jay David Bolter und Richard Grusin als *Remediation*:

> "We offer this simple definition: a medium is that which remediates. It is which appropriates the techniques, forms, and social significance of other media and attempts to rival or refashion them in the name of the real. A medium in our culture can never operate in isolation, because it must enter into relationships of respect and rivalry with other media."[227]

Medien treten zueinander in Verbindung und konstituieren sich in Wiederholungsprozessen und Hybridisierungen, sie remediatisieren, wie die beiden Autoren ausführen: „Marshall McLuhan remarked that the content of any medium is always another medium. [...], we call the representation of one medium in another *remediation* …"[228]. Remediation beruht auf dem Prinzip – und hier berufen sich die Autoren auf die Theorien der Poststrukturalisten, insbesondere Jacques Derridas – dass das Hervorbringen neuer Eigenschaften, auf unabgeschlossenen Prozessen von Ereignis und Wiederholung basiert.[229]

In der Installation wird nach Barbara Gronau, „der gestaltete Umgebungsraum zur Bedingung einer Teilhabe, die den Modus der kontemplativen Distanz überwinden soll"[230], sowie, aus performativem Blickwinkel, auch eine Theateraufführung durch die Interaktion der Teilnehmer erst hervorgebracht wird. Annette Jael Lehmann bezeichnet die Installation daher als Erfahrungsraum:

> „Installationen sind Erfahrungsräume medialer und non-medialer Inszenierungspraktiken, die ihre Besucher in einen Schauraum und eine szenische Situation versetzen. Die Installationskunst spiegelt damit vor allem die Wandlung künstlerischer Praktiken von einer Werk- und Objektästhetik hin zu einer Prozess- und Ereignisästhetik, in deren Zentrum sowohl die Verwendung von neuen Medien als auch die aktive Involvierung der Besucher steht."[231]

---

[227] Jay David Bolter/Richard Grusin: *Remediation, Understanding New Media*, S. 65.
[228] Ebd., S. 45.
[229] Vgl. ebd., S. 56.
[230] Barbara Gronau: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume", S. 39.
[231] Annette Jael Lehmann: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*, Tübingen und Basel: Francke 2008, S. 153.

Auch in Lehmanns Definiton ist die performative Komponente einer Kunstform, die mit dem Schau-Raum und dem szenischen Raum eine Verknüpfung eingegangen ist und sich in der „Wechselwirkung mit den Wahrnehmungsprozessen und der Körpererfahrung der Besucher“[232] konstituiert, zentral. Die Installation realisiert sich erst durch ihre Besucher, die Bedeutungskonstitution geht immer vom Betrachter aus und kann nicht vom Kunstwerk sichergestellt werden – so gesehen ist sie konstitutiv ortlos. Für Juliane Rebentisch schafft jede Installation einen eigenen (Bedeutungs-) Raum, womit sie den sie umgebenden Raum gleichzeitig distanziert[233], denn der „ästhetisch eingeräumte Raum arbeitet immer auch *gegen* die signifikanten Zusammenhänge, die durch die jeweilige künstlerische Intervention eingerichtet werden.“[234]

5.5.1 Kunst und Politik

Die politische Dimension einer solchen Distanznahme – sei es im institutionellen oder im öffentlichen Raum – wird im folgenden in einem kurzen Exkurs über den (institutions-)kritischen Aspekt der Installation unter Beachtung der Interferenzen von Happening und Environment beleuchtet. Entweder hat die Installation den ihr zugewiesenen Raum verlassen und sich in den öffentlichen (Diskurs-)Raum begeben[235], wie in Christoph Schlingensiefs Containeraktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* im Rahmen der Wiener Festwochen 2000, oder sie ist auf „eine kritische Revision der eher passiven Rezeption in etablierten künstlerischen Institutionen (Museen, Galerien), ihrer Räume und architektonischen Grundlagen ausgerichtet“[236], wie eingangs am Beispiel von Hans Haackes *Germania* erläutert wurde. Die politische Dimension von Haackes Raumintervention manifestierte sich in den Körpern der Besucher beim Versuch, den demonumentalisierten Raum zu durchqueren.

---

[232] Annette Jael Lehmann: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*, S. 153.
[233] Vgl. Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 262f.
[234] Ebd., S. 262.
[235] Vgl. Brigitte Marschall: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, S. 171 – 188.
[236] Annette Jael Lehmann: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*, S. 153.

Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre wird dem das Kunstwerk umgebenden Raum in zweifacher und miteinander verschränkter Hinsicht veränderte Aufmerksamkeit zuteil. Sowohl die Ausstellungskonventionen als auch die gesellschaftliche Funktion von Kunst werden von den Künstler hinterfragt, wie Juliane Rebentisch bemerkt: „In eben dieser zweifachen Reflexion auf die institutionellen Räume reflektiert sich zugleich der doppelte Ort der Kunst“[237]. In der Installation geht die institutionskritische Kunst mit der ortsspezifischen Kunst insofern eine Verbindung ein, als sich die ortsspezifische Kunst primär dem Verkauf entziehen und sich dadurch aus den Diensten der herrschenden Klasse entfernen kann. Dass dies trotz der Nichteignung des ortsspezifischen Kunstwerks für den privaten Wohnraum nicht gelingen kann und Sekundärprodukte und/oder Kopien der Installationen auf dem Kunstmarkt zirkulieren, ist – und hier zitiert Juliane Rebentisch Adorno – „eine einfache Konsequenz aus ihrer Teilhabe an den Produktionsverhältnissen.“[238] Die Stärke der institutionskritischen Kunst liegt gerade darin, ein Bewusstsein für die Produktionsverhältnisse „und die mit ihnen verbundenen Konfliktlinien“[239] zu schärfen und Sand ins Getriebe des Kunstbetriebes zu streuen. Das Museum, welches bereits die historischen Avantgarden als Austragungsort von Macht erkannt und kritisiert haben, hat seither, so Rebentisch, seine Unschuld verloren.[240] Da die ortsspezifische Kunstform der Installation an das Museum gebunden ist, formuliert sich ihre Kritik von innen her „und sie tut dies, indem sie die Institution und ihre Praxis selbst (mit-) ausstellt.“[241]

Für Jacques Rancière gehen die Idee der Kunst und die Idee der Politik eine „intime und paradoxale Verbindung“ ein, die eine Spannung erzeugt, durch welche die Kunst „zugleich in sich selbst und außer sich selbst“[242] bleibt:

> „Das Problem ist folglich nicht, beide an sich zurück zu verweisen, sondern die Spannung selbst aufrecht zu erhalten, die eines mit dem anderen verspannt, eine Politik der Kunst und eine Poetik der Politik, die nicht zusammenkommen können, ohne sich gegenseitig zu unterdrücken.“[243]

---

[237] Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 264.
[238] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, *Gesammelte Schriften Band 7*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970, S. 351.
[239] Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 266.
[240] Vgl. ebd., S. 262 – 289.
[241] Ebd., S. 267.
[242] Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve 2008, S. 34.
[243] Ebd., S. 34.

Politisches Potential sieht Ranciére nicht in der institutionskritischen Kunst und der ihr innewohnenden direkten Reflexion, sondern vielmehr im Aufrechterhalten einer Spannung von Politik und Kunst. Ranciére: „Damit der Widerstand der Kunst nicht in seinem Gegenteil verschwindet, muss er die unaufgelöste Spannung zwischen zwei Widerständen bleiben.“[244] Er verweist damit wieder auf die Rolle der Besucher/ Zuschauer, die im Rahmen dieser Situation die „Rolle aktiver Interpreten spielen“, die „ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die »Geschichte« anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte machen“[245], um sie umgehend – im Sinne einer *unaufgelösten* Spannung - wieder zu relativieren „und die Phantasmen des fleisch-gewordenen Wortes und des aktivierten Zuschauers zu verabschieden, zu wissen, dass die Wörter nur Wörter sind und die Schauspieler nur Schauspieler ...“[246]

Für Christoph Schlingensief waren die Avantgarden der 1960/70er Jahre richtungs-weisend. Er zitierte sie, bediente sich ihrer Verfahrensweisen und interessierte sich sowohl für ihren politischen Aktivismus als auch für ihre Idee einer kompletten Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben.

5.5.2 Kunst und Leben

> „Kunst ist für mich nur interessant, wenn sie auf das Leben bezogen ist, wenn sie an der Trennung von Kunst und Leben kratzt. Wie bei Allan Kaprow ...“[247],

bemerkte Christoph Schlingensief unter Bezugnahme auf Allan Kaprow, einen der „Väter“ des Environments und Happenings. Kaprows erstes Happening *18 Happenings in 6 parts* fand im Oktober 1959 statt und diente als Vorlage für Christoph Schlingensiefs *Kaprow City* im Jahr 2006. *Kaprow City* kann, wie Roman Berka erklärt, „als letzte Station des Animatographen, einer begehbaren Bühnen-installation, betrachtet werden“ und war „Environment, Happening, Theaterstück und Live-Film zugleich.“[248] Am Anfang von Allan Kaprows theoretischem Konzept zum

[244] Jacques Rancière: *Ist Kunst widerständig?*, S. 35.
[245] Jacques Rancière: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009, S. 33.
[246] Ebd., S. 34.
[247] Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 51.
[248] Roman Berka: *Christoph Schlingensiefs Animatograph. Zum Raum wird hier die Zeit*, Wien/New York: Springer 2011, S. 309.

Happening stand die Forderung die Trennung von Kunst und Leben so weit wie möglich aufzuheben [249] und endete mit einer Bezugnahme auf die räumliche Situation: „The composition of a Happening proceeds exactly as in Assemblages and Environments, that is, it is evolved as a collage of events in certain spans of time and in certain spaces.“[250] Das Environment ist das Umfeld (wörtlich) des Happenings, jener Raum, in dem die Trennung von Kunst und Leben vollzogen werden soll. Die Installation ist wie das Environment ein Hybrid aus Theater und Bildender Kunst, das die Regeln beider Kunstgattungen aufzuheben vermag, wie in Christoph Schlingensiefs Animatograph, „einer begehbaren, multimedialen Installation, die sich ständig in Bewegung und Veränderung befand“[251] und den Schlingensief selbst als Lebewesen beschrieb:

> „Der Animatograph ist ein Lebewesen, ein Organismus, der durch die Kräfte, die in ihm wirken, bestimmt, ob er sich noch weiter aufladen will. Er legt Wert darauf, dass er den Ort vertritt, an dem er entsteht. Und den Ort der vorherigen Station bringt er mit, um zu sagen: »Das ist mein Gedächtnis.«
> »Die Umgebung wird zum Werk und das Werk zur Umgebung« ist der Satz zum Animatographen, ein Satz von Dieter Roth.“[252]

Ein weiterer wichtiger Referenzpunkt in Schlingensiefs Werk war Joseph Beuys, der die Trennung von Leben und Kunst ablehnte. Beuys:

> „Kunst ist ja nicht dazu da, daß man Erkenntnisse auf direktem Wege gewinnt, sondern vertiefte Erkenntnisse über das Erleben herstellt. Es muß mehr passieren als nur logisch verständliche Dinge. Kunst ist nicht zum Verstehen da, sonst brauchte es keine Kunst zu geben.“[253]

Für Joseph Beuys verschmolzen Kunst und Leben, denn „Situationen und Ereignisse waren“, wie Brigitte Marschall ausführt, „das Kunstwerk, die über ihr rein persönliches Erleben hinaus Allgemeingültigkeit beanspruchten und auf das

[249] Vgl. Allan Kaprow: „Excerpts from »Assemblages, Environments & Happenings«”, in: Mariellen R.Sanford (Hg.): *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge 1995, S. 197.
[250] Ebd., S. 202.
[251] Evelyn Deutsch-Schreiner /Katharina Pewny: „»Avant-Garde! Marmelade. Avant-Garde! Marmelade« Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“, in: Pia Janke /Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 243.
[252] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 153.
[253] Joseph Beuys, in: Jörg Schellmann/Bernd Klüser (Hg.): „Fragen an Joseph Beuys. Teil II. Juni 1977“, in: *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst. Werkverzeichnis*, München: Schellmann & Klüser 1977, S. 2.

Verständnis universeller Fragen menschlicher Existenz abzielten und die er in seinen Körperaktionen exemplarisch vollzog."[254] Wenn sich Joseph Beuys in seiner Aktion *Coyote: I like America and America likes me* eine Woche lang mit einem Coyoten in einen Raum begibt, ging es um die Verwandlung, nämlich wie Caroline Tisdall beschreibt, um: „the transformation of the idea of freedom, the transformation of language to a wider understanding of it as an evolutionary means, the transformation of verbal dialog to energy dialog."[255] Beuys vollzog ein Ritual und „nahm sich der Wunden der anderen stellvertretend an"[256], um Heilung zu erreichen. In Anlehnung an Joseph Beuys benutzte auch Christoph Schlingensief die Wunde als Bild für die Krise und Symbol für einen Zwischenzustand und machte die Beuys'sche Formel „Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt"[257] zum zentralen Motiv in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.

Abbildung 6

Tafel mit Röntgenbildern, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

[254] Brigitte Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010, S. 376.
[255] Caroline Tisdall: *Joseph Beuys. Coyote*, München: Schirmer/Mosel 2008, S. 13.
[256] Brigitte Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 386.
[257] Hegemann Carl et al. (Redaktion): *Programmheft Christoph Schlingensief: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.

5.6 Raum und Zeit in der Installation

Neben den Interferenzen von Räumen, wie architektonischen Räumen, Erfahrungs- und Aufführungsräumen, politischen Räumen oder Lebensräumen, gilt es auch die Verschränkungen von Raum und Zeit in der Installation aufzuspüren, wie es Juliane Rebentisch in einer *Ästhetik der Installation* anstrebt. Wo im Theater die Tendenz zu einer Verräumlichung erkennbar ist, macht Rebentisch in der theatralen Installation eine Tendenz zur Verzeitlichung aus. Sie stellt diesen Überlegungen Gertrude Steins Idee eines Landschaftstheaters voran, in welchem diese eine Enthierarchisierung der Zeichen und die Synchronisierung der Zeit der Aufführung mit der Zeit der ästhetischen Erfahrung der Zuschauer fordert, da die Zuschauer im traditionellen Theater durch die räumliche Gleichzeitigkeit der Zeichen und die gleichzeitige Ungleichzeitigkeit des Handlungsverlaufes mit der erfahrenen Eigenzeit, überfordert werden.[258] Wenn im Steinschen Landschaftstheater der Versuch gemacht wird, „die Spannung zwischen der Zeit der Inszenierung und der Zeit der ästhetischen Erfahrung reflexiv, das heißt durch deren grundsätzliche Anerkennung, *abzubauen*"[259], kann umgekehrt für einige theatreale Installationen gesagt werden, dass, gewollt oder nicht, „eine Spannung zwischen der Zeit des Durchlaufens und der Zeit der ästhetischen Erfahrung reflexiv *aufgebaut*"[260] wird, und zwar durch das, was als räumliche Dramaturgie bezeichnet werden könnte. Beispielhaft dafür sind laut Rebentisch die »totalen« Installationen von Ilya Kabakov, welche wie eine verlassene Theaterbühne wirken, die von den Zusehern in der Pause inspiziert werden. Nichts im Inneren einer solchen Installation erinnert an den ursprünglichen Museumsraum. Die vierte Wand dieses scheinbaren Bühnenbildes umschließt ihre Betrachter, die durch die Beschaffenheit des Raums wie in einem Theaterstück einen dramaturgisch festgelegten Weg zurücklegen können.[261] „Im Vergleich zum Theater [...] benimmt sich der Betrachter in der totalen Installation völlig anders", führt Kabakov aus, „er sitzt nicht auf der Stelle, sondern bewegt sich frei, findet immer neue Standorte, von denen er mal die Details betrachtet, mal das Ganze, wobei er sich scheinbar nur von Lust und Laune leiten läßt."[262] Auch die einzelnen Elemente, die Objekte in der Installation folgen keiner narrativen Logik, sie verweigern sich

[258] Vgl. Gertrude Stein: „Plays", in: Dies.: Last Operas and Plays, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1995, S. XXXIX-LII, zitiert nach: Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 152.
[259] Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 161.
[260] Ebd., S. 161.
[261] Vgl. ebd., S. 162.
[262] Ilya Kabakov, *Über die »totale« Installation*, Ostfildern: Cantz 1991, S. 45.

einer eindeutigen Symbolik „und zwar aufgrund ihrer doppelten Lesbarkeit als Ding und als Zeichen“[263], und fügen sich nie langfristig in eine Dramaturgie, vielmehr unterlaufen sie beharrlich narrative Zusammenhänge, was die Besucher in einen Zustand der Unsicherheit versetzt. Die „Spannung zwischen der begrenzten Echtzeit des Durchlaufens durch die Installation und der prinzipiell unendlichen Zeit der ästhetischen Erfahrung“ [264] ergibt sich, weil sich die bedeutungskonstitutiven Bewegungen des Besuchers „nicht mit der Zeit einer imaginierten Handlung synchronisieren lassen“ [265]. Rebentisch folgert, dass die Strukturprobleme des Theaters, die Gertrude Stein in ihrem Landschaftstheater zu überwinden suchte, in der Adaption durch eine andere Kunst sichtbar gemacht werden. Die »totale« Installation kann somit als Hybrid von dramatischem Theater und bildender Kunst verstanden werden, in welcher „das Darstellungspotential des Ausstellungs- beziehungsweise installativen Raums“ [266] hervorgehoben wird. Diesem in der bildenden Kunst ungewohnt deutlichem Strukturmoment des Theaters, ist durch den Medienübergang ein hohes Reflexionspotential eingeschrieben.[267]

5.7 Theater und Installation – Theaterinstallationen

Barbara Gronau interessiert an Kabakov in ihrem Buch *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov* diese zentrale Referenz der Installation auf das Theater durch Involvierung und Irritation der Besucher und der Schwerpunkt auf die „performativen Dimensionen des Raumes, das heißt im Fokus auf Handlungsvollzug, Struktur und Schauplatz“[268] in Anlehnung an die Kunst von Joseph Beuys. Gleichfalls davon ausgehend, dass Rauminstallationen „das Ergebnis einer Verschränkung von Bildender Kunst und Theater“[269] sind, bezeichnet sie diese ausdrücklich als *Theaterinstallationen*, welche dadurch gekennzeichnet sind, dass ihnen Aufführungscharakter innewohnt:[270]

[263]Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 170.
[264]Ebd., S. 174.
[265]Ebd., S. 174.
[266]Ebd., S. 177.
[267] Vgl. ebd., S. 152 – 178.
[268] Barbara Gronau: *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Fink 2010, S. 131.
[269] Ebd., S. 10.
[270] Ebd., S. 10.

> „Theaterinstallationen sind damit Ausdruck einer künstlerischen und diskursiven Synthese. In ihnen verbinden sich Medien, Materialien und Formen, die traditioneller Weise einzelnen Künsten zugeordnet werden, zu einem Hybrid, das zur Aufführung gebracht wird. Dabei bewegen sich die Besucher innerhalb von installativ gestalteten oder szenisch veränderten Räumen, die aus Objekten, Sitzgelegenheiten, Videoleinwänden, Lautsprechern, Requisiten und landschaftlichen oder architektonischen Elementen bestehen. [...] ... in jedem Fall entsteht die Aufführung erst durch die Bewegung des Publikums im Raum und ist gebunden an eine direkte Interaktion mit der Architektur, der Landschaft und den darin auftretenden Akteuren. Damit ist der jeweilige Ort nicht mehr Hintergrund der Inszenierung, sondern tritt in seiner institutionellen, sozialen oder architektonischen Funktion, seiner Historizität und seiner Materialität hervor. Alle Theaterinstallationen lassen sich deshalb als ortsspezifische Arbeiten kennzeichnen."[271]

Die Theaterinstallation definiert sich nach Barbara Gronau zunächst über ihre Multimedialität, ein Terminus, für den Irina Rajewsky den Begriff *Medienkombination* einführt und als „punktuell oder durchgehende Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die sämtlich im entstehenden Produkt materiell präsent sind"[272] beschreibt. Die Referenz auf den Ort, dessen Unterscheidung vom Raum zuvor mit de Certeau abgehandelt wurde und welcher in Bezug auf diese Arbeit seine Entsprechung im Deutschen Pavillon von Venedig gefunden hat, ist für Gronau ein weiteres Spezifikum der Theaterinstallation. Zur Multimedialität und der Ortsspezifik kommt für Gronau noch ein wesentliches Charakteristikum der Theaterinstallation hinzu, nämlich die Bewegung im Raum und die Interaktion der Besucher mit ihrer Umgebung – miteinander verschränkte Praxen, denen in den vorangehenden Kapiteln erste Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Die performative Situation in installativen Ausstellungen wird für Barbara Gronau insofern hergestellt, als der Raum „jenen Punkt, am dem sich Subjekt und Objekt über eine perzeptive und politisch-soziale Konstellation gegenseitig aus-differenzieren" markiert, wobei die Auseinandersetzung mit ihm „zum zentralen Gravitationsfeld performativer Praktiken und Diskurse"[273] wird. Da die Besucher sich

[271] Barbara Gronau: *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, , S. 178f.
[272] Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*, S. 19.
[273] Barbara Gronau: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume", S. 38.

nicht nur einem Objekt nähern, sondern in eine Situation eintreten und somit zu Teilhabern werden, erhalten solche Ausstellungen Aufführungscharakter.[274]

> „Mit Aufführung wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z.T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren. Was sich in einer Aufführung zeigt, tritt immer hier und jetzt in Erscheinung und wird in besonderer Weise als gegenwärtig erfahren. Eine Aufführung übermittelt nicht andernorts bereits gegebene Bedeutungen, sondern bringt die Bedeutungen, die sich in ihrem Verlauf von den einzelnen Teilnehmern konstituieren lassen, allererst hervor.“[275]

Diese Definition bildet – verknappt – den Kern der theaterwissenschaftlichen Forschung zu einer Ästhetik des Performativen, wie sie von Erika Fischer-Lichte betrieben wird. Wie sich die hier angeführten (performativen) Eigenschaften einer (Theater-)Aufführung, nämlich Interaktion, Flüchtigkeit und Bedeutungsstiftung, in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* realisieren, wird im folgenden analysiert.

[274] Vgl. Barbara Gronau: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume“, S. 35 – 48.
[275] Erika Fischer-Lichte: „Aufführung“, in: Dies. et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/ Weimar: Metzler 2005, S. 16.

6 Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

„Was bleibt denn dann, wenn man tot ist?“[276], fragte Christoph Schlingensief.

Abbildung 7
Altarraum mit Tragestuhl, Altar und Krankenbett,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

6.1 Die vierte Wand

Ein roter Teppich führt zwischen den Kirchenbänken zu einem mittels Podest erhöhten Altar, der durch fünf kreisförmig angelegte Stufen vom Besucherraum getrennt ist und das Zentrum eines eigenen Raums bildet. In der Kirche wird ein solcher von den Gottesdienstbesuchern abgegrenzter und zumeist halbkreisförmig angelegter Raum als Apsis bezeichnet. Im traditionellen Theater ist seit dem 19. Jahrhundert die Raumtrennung durch eine Einteilung in Zuschauerraum und Bühne

[276] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 192.

vorherrschend und soll der Steigerung der Illusion dienen. Bei diesem Konzept der Guckkastenbühne werden den Zuschauern fixe Sitzplätze zugeteilt, die Bühne ist erhöht und bildet mit der Rampe die Abgrenzung zum Zuschauerraum. Die Errichtung dieser sogenannten vierten Wand wird nicht nur bautechnisch, sondern auch durch die Lichtführung am Theater unterstützt. Jens Roselt benutzt die Metapher von aneinander grenzenden Schachteln, die nur an ihrer Schnittstelle ausschnitthafte Einblick ermöglichen, wobei den Zuschauern fixe Plätze zugeordnet werden.[277] Dennoch kann auch das Wahrnehmungsdispositiv des klassischen Guckkastentheaters als performativer Raum bezeichnet werden, wie Roselt darlegt:

> „Eine imaginierte Vierte Wand, die auf der Rampe Bühne und Zuschauerraum voneinander trennt, muss das Zwischengeschehen der Aufführung nicht stillstellen oder auflösen. Als imaginäres Konstrukt ist sie vielmehr selbst ein mediales Phänomen, das nicht nur durch das Spacing eines Bühnenbildners, sondern auch durch die Syntheseleistungen von Zuschauern und Schauspielern vollzogen wird.“[278]

Christoph Schlingensiefs Kommentar zur vierten Wand in einem Radiointerview erfährt nachträglich eine neue Bedeutungsdimension:

> „Die vierte Mauer bin ich oft genug durchschritten, die vierte Wand wohnt auch in mir, und ob ich da tatsächlich durchkomme, um der zu sein, der ich bin, und Jesus ich bin der, der ich bin, isse ne zentrale Frage, die ans Theater stelle.“[279]

In Venedig erfolgte die Visualisierung der vierten Wand mittels einer roten Kordel, einem Werkzeugobjekt des Museums, das in dessen Kontext als Mittel zur Setzung einer Differenz zwischen dem historischen Original und der Gegenwart dient.

Ein Museum ist definitionsgemäß eine Institution „which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity ...“ [280] Ein Museum ist ein Vermittler zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, es repräsentiert Vergangenheit und formiert und konstruiert in Rückwirkung darauf Gegenwart. Vergangenheit wird auf ein Podest gestellt,

---

[277] Vgl. Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 73f.
[278] Ebd., S. 80.
[279] Christoph Schlingensief: „Das Kreuz als Schmusedecke“, Beitrag aus Deutschlandradio Kultur Fazit, 24.12.2009, 23:05 Uhr, in: *http://www.schlingensief.com/weblog/?p=475*, [11. Oktober 2014].
[280] International Council of Museums, http://icom.museum/the-vision/museum-definition, [12. Oktober 2014].

abgesperrt oder gerahmt, um die – Unsicherheit hervorrufende - Grenze zwischen den Lebenden und den Toten zu sichern, wobei durch diese Rahmung, wie bei einem Spiegel, die Wechselwirkung erst bestärkt wird. Die Trennung in Gegenwart und Vergangenheit in Form der Präsentation und Absperrung eines Ausstellungsobjektes im Museum entspricht der Trennung in reale und inszenierte Welt durch eine imaginierte vierte Wand am Theater. Wie Hans-Thies Lehmann ausführt, fungiert der Bühnenrahmen gleichfalls als Spiegel, „der es erlaubt, daß eine homogene Betrachterwelt sich in der ebenso in sich schlüssigen Welt des Dramas wiedererkennt“[281], wobei es „der wechselseitigen Abschließung, Vollständigkeit und Selbstidentität beider Welten“[282] bedarf, damit diese Spiegelfunktion gewährleistet ist.

Die rote Absperrkordel verhindert den Zugang zum Altar und seine Berührung durch die Ausstellungsbesucher. Der Altar und die auf ihm angeordneten Gegenstände waren zentraler Bestandteil der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und insbesondere des Bühnenbilds in jener Szene dieser Aufführung, in der Christoph Schlingensief seinen einzigen Auftritt hatte. Wie zuvor erläutert, ist die Haupttätigkeit der Besucher einer Installation das Gehen, sie treten körperlich mit dem Raum in Verbindung. In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* stoppt eine rote Kordel diese Tätigkeit und zwingt zum Stillstand. In der gleichnamigen Theateraufführung war das Erscheinen von Christoph Schlingensief mit Stille und Stillstand verbunden. Die Musik verstummte, die Videoeinspielung (eine Referenz auf Nam June Paik, George Macunias und Fluxus ganz allgemein) endete und die laufenden Darsteller verlangsamten ihre Bewegungen und nahmen die Plätze ein. Folgende Worte benutzte Angela Winkler um den Auftritt von Christoph Schlingensief anzukündigen:

> „Das Wesentliche ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor der letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Priesters und die Angst der Gemeinde. Und das Besondere ist eben nicht die Anwesenheit des lebenden Priesters oder die Anwesenheit des lebenden Gemeindemitglieds, sondern die Anwesenheit des potentiell Sterbenden.“[283]

[281] Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, S. 285.
[282] Ebd., S. 285.
[283] Angela Winkler spricht in:

Seine Meinung zum Theater erörtert Heiner Müller in einem Gespräch mit Alexander Kluge:

> „Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden."[284]

Heiner Müller, dessen Text auch im Programmheft zur Aufführung abgedruckt ist, bezieht sich auf das Theater, die Zuschauer und die Schauspieler, während Angela Winkler vom Priester und der Kirchengemeinde sprach, um im Theater den Auftritt Christoph Schlingensiefs anzukündigen, nämlich die „Anwesenheit des potentiell Sterbenden." [285] Christoph Schlingensief zog damit in seiner Inszenierung die Parallele zwischen dem Theater und der Kirche, die seiner Meinung nach im Tod und der Angst vor dem Sterben begründet liegt. „Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle. Das ist der einigende Faktor" [286], führt Heiner Müller in Bezug auf das Theater aus, „Und auf diesem einzigen Gemeinsamen beruht die Wirkung von Theater. Also beruht Theater immer auf einem symbolischen Tod."[287]

Der Todesangst von Christoph Schlingensief war die Theaterarbeit *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* unterstellt. Im Medium Museum, in der Theaterinstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,* trennt eine Absperrkordel den Installationsraum in Zuschauerraum und Bühne. An dieser vierten Wand halten die Besucher in ihren Bewegungen inne. Es ist nicht die „die Präsenz des potentiell

---

EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:16:55.

[284] Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge in: Kluge, Alexander/Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, Hamburg: Rotbuch 1996, S. 95.

[285] Angela Winkler spricht in:
EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:16:55.

[286] Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge in: Kluge, Alexander/Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, S. 176.

[287] Ebd., S. 176.

Sterbenden“[288] , es ist die Präsenz des Gestorbenen, die an diesem Ort und in diesem Erfahrungsraum die Bewegung des Betrachters stoppt.

6.2 Installation als Aufführung

Wenn die Aufführung ein Ereignis ist, „das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben“ [289] , wie Erika-Fischer Lichte ausführt, und wenn, wie zuvor ausgeführt, Installationen Aufführungscharakter aufweisen und als performativ zu bezeichnen sind, dann ist das Ereignis in diesem Aufführungsmoment im Museum die Begegnung der Ausstellungsbesucher mit dem Verstorbenen. Die vierte Wand in Form einer Absperrkordel sichert die Grenze zwischen den Lebenden und den Toten nur scheinbar. Tatsächlich hebt sie die Absenz von Christoph Schlingensief umso deutlicher hervor und macht den Abwesenden präsent. Sowie das Erscheinen von Christoph Schlingensief in der Theateraufführung einen Schwellenzustand zwischen Repräsentation und Präsenz bedeutete, führt auch die ausgestellte Abwesenheit des Künstlers zu einem Zustand der Liminalität, nämlich zu einer Korrespondenz der Lebenden mit den Toten. Die Ausstellung wird, wie es die Aufführung war, zum Ereignis und erzeugt somit „sich selbst bzw. ihre eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife.“ [290] Die Interaktion findet nicht nur mit dem Abwesenden, sondern auch mit den anderen Besuchern der Installation statt, und die Kommunikation mit dem fehlenden Christoph Schlingensief ist eine gemeinsame. Einerseits ist die scheinbare Trennung in Publikum und Akteure wie am klassischen dramatischen Theaters gegeben, andererseits sind alle Voraussetzungen für ein gemeinsames Erleben des Ereignisses einer Aufführung erfüllt, wobei diese Ereignishaftigkeit im Sinne der Forschungsarbeit von Erika Fischer-Lichte als performativ bezeichnet werden kann. „Performativität dient als Suchbegriff“, konstatiert Jens Roselt, „unter den jene Merkmale ästhetischer Erfahrung und Produktion fallen, welche in Analyseverfahren, die primär auf Sinn, Interpretation und

[288] Heiner Müller im Gespräch mit Alexander Kluge in: Kluge, Alexander/Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, S. 95.
[289] Erika Fischer-Lichte: „Aufführung“, S. 16.
[290] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 55.

Bedeutung ausgerichtet sind, nur am Rande Beachtung finden."[291] Die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist in diesem Sinne eine Aufführung, die „von allen Beteiligten gemeinsam hervorgebracht" [292] wird, in welcher der Ausstellungsraum zum Erfahrungsraum wird, wobei Erfahrung gemäß Bernhard Waldenfels als Prozess verstanden wird, „in dem der Erfahrende selbst sich ändert und auch die Welt sich selber ändert, also ein Prozess der Entstehung von Welt und der Wandlung von Welt."[293]

Überfrachtung, Vielschichtigkeit und Überforderung kennzeichnen die Theaterarbeit von Christoph Schlingensief, und „er stellt", wie Jens Roselt ausführt, „ im Theater die Frage nach der Wirklichkeit, welche sich erst behauptet, da ihre Repräsentation scheitert."[294] Das Scheitern der Repräsentation wird für die Zuschauer zur Erfahrung und irritierenden Konfrontation. Laut Roselt bezieht sich Schlingensief in seiner Theaterarbeit auf die „performative Grundbestimmung des Ereignisses: hic et nunc"[295],, denn: „Erst wenn wir gestört werden, bemerken wird uns."[296]

Im Vorfeld der Ausstellung stellte sich Veronica Kaup-Hasler mit anderen die Frage, wie eine Transformation der Arbeiten von Christoph Schlingensief ins Museum funktionieren könne, da in seinen „Arbeiten „Person, Persona und Präsenz" von so großer Wichtigkeit seien, dass „ihr Fehlen eine Leerstelle darstellt"[297]. Im Dispositiv Museum haben die Objekte ihren ursprüngliche Zweck verloren und werden, aus ihrem Weltzusammenhang gerissen, einer neuen Bestimmung überführt. Die Überfülle und Gleichzeitig in der Theaterarbeit weicht in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* einem geordneten Nebeneinander. „Das Museum

[291] Roselt, Jens: „»Kulturen des Performativen« als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert", S. 625.
[292] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 56.
[293] Bernhard Waldenfels im Gespräch mit Stephanie Metzger: „Sinne und Künste im Wechselspiel", 3:40.
[294] Jens Roselt: „»Kulturen des Performativen« als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert", S. 635.
[295] Ebd., S. 636.
[296] Ebd., S. 636.
[297] Veronica Kaup-Hasler im Gespräch mit Pia Janke:
Janke, Pia: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke", in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 27.

ist eine Institution, die Ordnung produziert“ [298] , hält Karl-Josef Pazzini fest. „Bewegung, Bewegtes, Bewegendes lassen sich schwer ordnen, jedenfalls mit den Ordnungssystemen, auf denen das Museum in seiner institutionellen Gestalt basiert.“[299]

Die durch das Schlingensiefsche Theater verursachte Erfahrung von Störung und Konfrontation hat den Medienwechsel überdauert und konstituiert sich im Rahmen der Bewegungslosigkeit und Ordnung des Museums im Fehlen – in der Lücke.

6.3 Leerstelle: „Ohne Dunkelheit sind wir blind.“[300]

„Die Lücke und das Scheitern sind wesentliche Bestandteile meines Theaters“[301], äußerte sich Christoph Schlingensief im Jahr 1998, und seinen posthum veröffentlichten Skizzen und Schriften ist zu entnehmen:

> „Zwischen den Bildern ist also immer Dunkelheit, und diese Dunkelheit ist enorm wichtig. Ohne Dunkelheit keine Bewegung. Deshalb sind die, die nur dem Licht und der Aufklärung verbunden sind, die immer auf Helligkeit und Klarheit pochen, die sagen »Jetzt kommt die Wahrheit«, eigentlich die Lügner schlechthin. Wer Wahrheit will, braucht nicht nur Licht, der braucht vor allem die Dunkelphase. [...] Ohne Dunkelheit sind wir blind.“[302]

In der Literatur ist gemäß Wolfgang Iser die Leerstelle jene Aussparung im Text, die eine Besetzung durch den Leser verlangt[303], Bernhard Dotzler definiert diese Lücke als „eine versteckt oder offen markierte Abwesenheit“[304], wobei Ellipsen, Aposiopesen oder inhaltliche Auslassungen zu den herkömmlichen Leerstellen in der Literatur zählen. Dorothee Kimmich weist darauf hin, dass eine Leerstelle keine ontologische Größe sei, sondern sich vielmehr aus der Lektüre selbst bestimmt:

---

[298] Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, Museum zum Quadrat No. 15, Wien: Turia & Kant 2003, S. 44.
[299] Ebd., S. 44.
[300] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 218.
[301] Christoph Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Christoph Schlingensief von Julia Lochte und Winfried Schulz, in: Julia Lochte/Wilfried Schulz (Hg): *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hamburg: Rotbuch Verlag 1998 S. 16.
[302] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S, S. 218.
[303] Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1994, S. 266ff.
[304] Bernhard Dotzler: „Leerstellen“, in*:* Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg: Rombach 1999, S. 213.

„Dort wo der Leser oder die Leserin auf eine Unbestimmtheit reagiert, ist eine Unbestimmtheitsstelle. [...] Unbestimmtheiten können sich als Lücken oder als Formen von Überdeterminiertheit zeigen."[305]

Im Film findet die Leerstelle ihre Entsprechung sowohl in technisch-materieller als auch in ästhetisch-formaler Hinsicht. Ein technischer Aspekt ist die Montage, nämlich das Zusammenfügung von Teilen des Films zur Überwindung von Zeit und Raum, welche untrennbar mit der Ästhetik des Films verbunden ist, da erst durch diese Technik die Erzählung hergestellt wird. Die Narration erfolgt mittels der Lücke, welche durch die Syntheseleistung der Zuschauer geschlossen wird. Die andere technisch-materielle Leerstelle ist die Dunkelphase, wie die Zeitspanne zwischen den einzelnen Bildern bei der Projektion des Films bezeichnet wird. Technisch gesehen ist der Film auf diese Leerstelle insofern angewiesen, als sie für die Wahrnehmung von Bewegung essentiell ist. „durch den stroboskopischen effekt und das nachbild, das die belichtung auf der netzhaut hinterlässt, werden die einzelbilder im gehirn des betrachters als bewegung gedeutet"[306], ist die Erklärung dazu im Ausstellungskatalog zur Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* von Christoph Schlingensief im Haus der Kunst, im Jahr 2007 in München. Da das menschliche Gehirn eine Abfolge von 14 bis 16 Bildern pro Sekunde als Bewegung wahrnehmen kann, hat bereits der frühe Film mit einer Frequenz von 16 Bildern gearbeitet, die mit dem Tonfilm auf 24 Bilder pro Sekunde erhöht wurde. Im Programmheft zu *Kaprow City* legt Christoph Schlingensief seine Position dazu dar:

> „Laut Godard besteht ein Film aus 24 Bildern pro Sekunde. Er sagt: »24 Wahrheiten in der Sekunde«. Aber da irrt sich Godard, das sind mindestens 6 Bilder zu viel, weil der Mensch ab achtzehn Bildern, ja fast schon ab zwölf Bilder pro Sekunde anfängt, eine flüssige Bewegung zu sehen. Also bitte merken: »Ab zwölf Bilder fast flüssig, ab sechzehn Bilder ziemlich flüssig, ab achtzehn Bilder flüssig«. Aber bei 25 ist es schon so überflüssig, dass es gar nicht mehr zur Dunkelphase kommt, und die ist entscheidend. Achtzehn Bilder pro Sekunde sind richtig."[307]

---

[305] Dorothee Kimmich: *Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen* Filmtheorie, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/10738/Kimmich_Filmtheorie.pdf, S. 5. [2. Oktober 2014].

[306] Patrizia Dander/Verena Frensch: „Schlingensief ABC", in: Stephanie Rosenthal (Hg.): *Christoph Schlingensief. 18 Bilder pro Sekunde. Haus der Kunst,* http://www.schlingensief.com/arbeiten/t061/cs_zeitung_hausderkunst.pdf, S. 11, [2. Oktober 2014].

[307] Christoph Schlingensief: „18 Happenings in einer Sekunde", in: Carl Hegemann/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin (Hg.): *Kaprow City. Eine Installation von Christoph Schlingensief*,

„Der Film vereinnahmt das Zwischenbild als seine dispositive Basis“, führt Ulrich Meurer aus. „Darüber hinaus aber zeigt es sich als Kategorie der Wahrnehmung, die medial wie formal ungezählte Erscheinungen besitzen kann, denen jedoch stets gemeinsam ist, daß die Leerstelle zum Ort des Wesentlichen wird ...“ [308] Für Christoph Schlingensief ist die Dunkelphase der Ort des Wesentlichen:

> „die dunkelphase ist eine verpuppungsphase. nach der dunkelphase kommt das neue leben. aber die dunkelphase ist genauso lebendig, weil die dunkelphase eigentlich erst die lebendigmachung ermöglicht. ... die dunkelphase beziehe ich auch auf die gesellschaft. um diese dunkelphase geht es mir, um den, der im dunkeln steht. das ist die eigentliche kraft. nicht der blitz, ich bin der blitz, ich blitze viel. oder ich hab viel geblitzt. mir geht es um dinge, die kurz erhellt werden.“[309]

Im Vorwort zu den posthum erschienenen Memoiren von Christoph Schlingensief, für Aino Laberenz ein „Band der vorletzten Worte, der unvollendeten Gedanken“[310], nimmt sie diese Leerstelle in den Blick: „Er empfand die Lücke als großes Glück, den Zeitsprung, die Irritation, die Überforderung – und auch die Notwendigkeit der Wandlung.“[311] Stephanie Rosenthal führt dazu aus:

> „Schlingensief ging es nicht um das eine Bild, nicht um das letzte Bild, denn schlussendlich ging es ihm um die Dunkelphasen zwischen den Bildern und das, was beim Betrachten in dieser Zeit entsteht. Durch die Dunkelphase, das Nichts-Sehen beziehungsweise das Nichts-Sehen-Können, wollte Schlingensief die innere Leinwand zum Leuchten bringen.“[312]

Die Dunkelphase ist der Ort, an dem das Selbst berührt wird, an dem Erfahrung, wie Bernhard Waldenfels sie begreift, als „Prozess der Entstehung von Welt und der

---

Programmzettel, Berlin 2006, www.schlingensief.com/arbeiten/t057/kaprow_programmzettel.pdf, [2. Oktober 2014].

[308] Ulrich Meurer, „24 Indizien pro Sekunde – keine Leiche: Peter Greenaways The Draughtsman’s Contract“, in: http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdb/beitrg/Meurer/Meurer.htm, S 5. [26. Juli 2014].

[309] Christoph Schlingensief im Gespräch mit Stephanie Rosenthal, Manaus/Brasilien, Ostern 2007, in: Stephanie Rosenthal (Hg.): *Christoph Schlingensief. 18 Bilder pro Sekunde. Haus der Kunst,* http://www.schlingensief.com/arbeiten/t061/cs_zeitung_hausderkunst.pdf, S. 11, [4. Oktober 2014].

[310] Aino Laberenz: „Vorwort“, in: Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war’s*, S 11.

[311] Ebd., S 11.

[312] Stephanie Rosenthal: „18 Bilder pro Sekunde. Christoph Schlingensief – Der Bildermacher“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 321.

Wandlung von Welt“[313] möglich wird. Christoph Schlingensief selbst beschrieb diesen Ort als einen Ort der Bilder und Sehnsüchte:

> „Und ich glaube, dass jeder so eine Dunkelphase in sich hat, dass jeder hin und wieder in so einem leeren, dunklen Raum sitzt, in dem die Bilder und Sehnsüchte weiterleben. Und die man vielleicht doch noch realisieren kann, wenn man diese Dunkelheit nicht ignoriert.“[314]

Überladung, Gleichzeitigkeit von Handlungen und mediale Konfrontationen in der Theaterarbeit von Christoph Schlingensief erzeugten Störungen und eine permanente Überforderungen für die Zuschauer. Aus Dorothee Kimmichs literaturwissenschaftlicher Sicht, die hier im theaterwissenschaftlichen Kontext schlüssig anwendbar ist, können sich Leerstellen in der Lektüre durch die Leser entweder als Überdeterminierung oder als Lücke zeigen.[315] Die in der Theater-aufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* erzeugten Leerstellen durch Überdeterminierung, Störung und Überforderung, wurden, wie es auch bei der Lektüre eines Buches durch die Leser geschieht, erst in der Rezeption durch die Zuschauer besetzt bzw. geschlossen. In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* manifestiert sich die Unbestimmtheitsstelle in der Lücke, welche die Abwesenheit von Christoph Schlingensief erzeugt. Die Präsenz dieser Absenz wird unter anderem durch die vierte Wand in Form einer Absperrkordel markiert, welche die Lebenden von den Toten trennt.

6.4 Gedächtnisraum: „Tut dies zu meinem Gedächtnis.“[316]

In der katholischen Kirche ist die Anwesenheit eines Gestorbenen zentral. Das Ritual der Wandlung in der römisch-katholischen Abendmahlfeier ist mit den Worten „Das ist mein Leib, der für euch hingegeben wird. Tut dies zu meinem Gedächtnis!“[317] verbunden. Brot und Wein werden zu Fleisch und Blut Christi, die Gegenwart von Jesus Christus wird zelebriert.

---

[313] Bernhard Waldenfels im Gespräch mit Stephanie Metzger: „Sinne und Künste im Wechselspiel, 3:40.
[314] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 52.
[315] Vgl. Dorothee Kimmich: *Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen* Filmtheorie, S. 5. [2. Oktober 2014].
[316] Lukas 22, 19-20.
[317] Ebd.

Abbildung 8

Christus Bild, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

„Tut dies zu meinem Gedächtnis“ [318], sprach Christoph Schlingensief bei seinem Auftritt in der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, jenem Moment der Aufführung, an dem die Grenzen der Repräsentation erreicht und die leibliche Präsenz des Künstlers zur Erfahrung wurde.

[318] Angelehnt an die sogenannten Einsetzungs- oder Konsekrationsworte, welche Jesus beim letzten Abendmahl gesprochen haben soll und die in der römisch-katholischen Abendmahlfeier eingebettet sind. Christoph Schlingensief in:
EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, 1:18:18.

Aleida Assmann verortet den anthropologischen Kern des kulturellen Gedächtnisses im Totengedächtnis, welches sich in eine religiöse und eine weltliche Dimension unterteilt, nämlich die „Pietas“ und die „Fama“. Mit der *Pietät*, der religiösen Form, ist die Pflicht der Nachkommen gemeint, das ehrende Andenken an die Toten aufrecht zu erhalten und sie zu ehren. Diese Art des Totengedächtnisses können nur die Lebenden für die Toten aufbringen. Der familiäre Totenkult in Form der rituellen Vereinigung der Lebenden mit den Toten in der elementarsten Form der Gemeinschaftsbildung, nämlich der Einnahme einer gemeinsamen Mahlzeit etwa am Grab, war in der frühchristlichen Welt verbreitet und wurde im späten vierten Jahrhundert durch ein kollektives Andenken an Märtyrer ersetzt.[319] „An die Stelle des partikularen Totenmahls im Familienkreis trat als neue Form der Vergesellschaftung das allgemeine Abendmahl in der Gemeinde.“[320] Die *Fama*, die säkulare Form des Totengedächtnisses, ist hingegen ein ruhmreiches Andenken und eine Selbstverewigung für die bereits zu Lebzeiten selbst Vorsorge getroffen werden kann. Das Museum ist ein Tempel der Fama, eine von der Gesellschaft selbst geschaffene Institution der Gedächtnispflege, die ihr eigenes Gedächtnis stiftet und garantiert.[321] Vor allem in Hinblick auf das historische Museum konstatiert Assmann: „Im Bildersaal der Geschichte wird die Zeit zum Raum, genauer: zum Erinnerungsraum, in dem Gedächtnis konstruiert, repräsentiert und eingeübt wird.“[322]

Die Aufgabe des Erinnerungsraumes Museum und den Umgang damit, formuliert, auf die Doppeldeutung des Wortes „bilden“ anspielend, Karl-Josef Pazzini:

> „Wir bilden die Toten, wir bilden uns die Toten, wir lassen die Toten uns bilden, nach unseren Vorstellungen um die Reste herum.“[323]

Aus der Aufforderung „Tut dies zum meinem Gedächtnis“[324] von Jesus beim letzten Abendmahl leitet Pazzini das Gebot an eine Gruppe ab, aktiv etwas zu tun und Anlass und Rahmen dafür zu schaffen. Die Errichtung von Gedächtnisräumen, immer auch an die Frage der Macht geknüpft, wurde zunächst von der Kirche

[319] Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck 2010, 33 – 48.
[320] Ebd., 34.
[321] Vgl. ebd., 33 – 48.
[322] Ebd., S. 47.
[323] Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 31.
[324] Lukas 22, 19–20.

übernommen, und es wurden Reliquiensammlungen angelegt, die sich später, im aufgeklärten Zeitalter, mit den Machtverhältnissen wandelten.[325] „Bürger setzen auf Wissen und Wissenschaft und generieren ihre eigenen »Reliquiensammlungen«, sie gründen Museen“[326], führt Karl-Josef Pazzini aus. Mit der Bildung der Toten ist Trauer verbunden, die Arbeit der Besucher im Museum ist daher Trauerarbeit. Das Museum arbeitet daran, die Toten begreiflich zu machen und ihnen Gestalt zu geben.[327] Ein Museum ist ein Gedächtnisraum, der zwischen den Toten und den Lebenden vermittelt und ist, wie Siegfried Mattl formuliert, „untrennbar mit dem Tod verknüpft, den es zwar anerkennt, dessen Konsequenz es aber auf Dauer aufzuhalten bestrebt ist.“[328] In der Dialektik von Tot und Lebendig, von Gegenwart und Vergangenheit vermittelt das Museum zwischen dem(den) Anwesenden und dem(den) Abwesenden. Das Museum kann somit als diskursiver Raum betrachtet werden, dem die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren eingeschrieben ist.

Der Installationsraum *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in* mir wurde ursprünglich von Christoph Schlingensief für die gleichnamige Theaterinszenierung konzipiert und ist der Herz-Jesu Kirche in Oberhausen, seiner Heimatstadt, nachempfunden. Das Totengedächtnis wurde im Theater beim Abendmahl *durch* Christoph Schlingensief repräsentiert und verwandelte sich in der Installation in das Totengedenken *an* Christoph Schlingensief. Die Besucher leisten im Erinnerungsraum Museum Trauerarbeit – sie tun dies zu seinem Gedächtnis.

6.5 Aura: „Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit“[329]

Die Dreiteilung der Ausstellung SCHLINGENSIEF wiederholt sich in ihrer Form im Mittelteil der Bühneninstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* durch Hängung dreier Videoscreens in Form eines Triptychons über dem Altar. Auf den Screens werden Filme gezeigt, die unverändert aus dem Theater- in den Museumsraum transferiert wurden. In der Theaterinszenierung ermöglichten

[325] Vgl. Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 81ff.
[326] Ebd., S. 84.
[327] Vgl. ebd.
[328] Siegfried Mattl: „Film versus Museum, S. 65.
[329] Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 83.

transparente Vorhänge mittels Beleuchtungstechnik einen raschen Medienwechsel und gaben dabei alternierend den Blick auf den Film oder die Bühne mit den Darstellern frei. Im Medium Museum fehlen die Bühnendarsteller, und auch die Zeit ist gänzlich anderen Bedingungen unterworfen als im Theater, wo der Zeitrahmen durch die Dauer der Aufführung begrenzt ist, was auch für das Binnenmedium Film bedingt, dass es ein Anfangs- und ein Endbild geben muss. Im Museum steht, wie Juliane Rebentisch formuliert, der „prinzipiell unendlichen Zeit der ästhetischen Erfahrung“ [330] die „begrenzte Echtzeit des Durchlaufens“ [331] entgegen, die Aufführungszeit wird von den Zuschauern bestimmt und ist nur durch die Öffnungszeiten des Museums beschränkt. Die Filmprojektionen erfolgen in einem Endlos-Loop, wodurch die Besucher zu einem beliebigen Moment und für eine beliebige Dauer on/off die Filme betrachten können – eine Rezeptionsweise, die durch mehrere gleichzeitige 16mm Projektionen an den Seitenwänden, flackernd und vom Knarren und Surren der Apparate begleitet, verstärkt wird. Die Montageleistung durch die Zuschauer wird durch die Vielzahl an gleichzeitigen Projektionen gefordert und in ihrer Materialität ausgestellt. Dass im Film Wirklichkeit niemals abgebildet, sondern mittels Montage immer neu produziert und konstruiert wird, ist eine These von Walter Benjamin in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*:

> „Im Filmatelier ist die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen, dass deren reiner, vom Fremdkörper der Apparatur freier Aspekt das Ergebnis einer besonderen Prozedur, nämlich der Aufnahme durch den eigens eingestellten photographischen Apparat und ihrer Montierung mit anderen Aufnahmen von der gleichen Art ist. Der apparatfreie Aspekt der Realität ist hier zu ihrem künstlichstem geworden und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik.“[332]

Für Walter Benjamin ist die Montage im Dadaismus wie im Film das Mittel die Aura eines Kunstwerks zu vernichten und die Kontemplation der Zuschauer zu stören. Für Christoph Schlingensief war die Form des Films für seine Theaterarbeiten bestimmend, da Montage und Dunkelphase einen Erfahrungsraum konstituieren:

[330] Juliane Rebentisch: *Ästhetik der Installation*, S. 174.
[331] Ebd., S. 174.
[332] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 35.

> „Und ich glaube, dass jeder so eine Dunkelphase in sich hat, dass jeder hin und wieder in so einem leeren, dunklen Raum sitzt, in dem die Bilder und Sehnsüchte weiterleben. Und die man vielleicht doch noch realisieren kann, wenn man diese Dunkelheit nicht ignoriert."[333]

Die „Zertrümmerung der Aura"[334], wie Walter Benjamin sie fordert, findet durch den Film in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* Eingang ins Museum, den Tempel der Kunst, den Brutkasten des Auratischen: „Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual."[335] Für Walter Benjamin ist es die Form des Films, die diesen emanzipatorischen Charakter hat und die eine „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle"[336] erst ermöglicht.

Es ist die *Form* dieser dreigeteilten, endlosschleifigen Filmprojektion in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, die sowohl Benjamins Hoffnung an den Film als auch Schlingensiefs Hingabe an die Dunkelphase entspricht. Und es ist der *Inhalt*, der die Aura, für Benjamin eine „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag"[337], im Medium Film wieder ins Museum zurückholt und die Wahrnehmungsweise der Besucher, die Benjamin im Film in der Zerstreuung verortet, in Kontemplation verwandelt. „Vielleicht ist der Gedanke grenzzynisch, aber hoffnungsvoll: Dass für viele erst ein entmaterialisierter Schlingensief die Konzentration erlaubt, die seine Kunst fordert" [338], ist einer Rezension zur Ausstellung zu entnehmen.

„Bitte nicht berühren. Nicht berühren jetzt. Es soll mich keiner mehr berühren", weint Christoph Schlingensief. Sein Gesicht ist im Close-Up auf dem mittleren Bildschirm zu sehen, auf den Leinwänden rechts und links davon flackert der Schriftzug „EXIT". Seine omnipräsente Abwesenheit wird in dieser Film-Einstellung ins Bild gesetzt. Die Doppelung des Altars durch das Triptychon darüber lässt diesen Shot wie ein Altarbild (er)scheinen, dessen Botschaft in die beiden Seitenflügel eingraviert ist. Die Lücke wird für den Zeitraum einer Einstellung besetzt, und Walter Benjamins

[333] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 52.
[334] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 19.
[335] Ebd., S. 21.
[336] Ebd., S. 19.
[337] Ebd., S. 18.
[338] Tobi Müller: „Messwein für Fortgeschrittene", in: Berliner Zeitung, 3. Juni 2011, http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-deutsche-pavillon-der-54--kunstbiennale-in-venedig-ist-christoph-schlingensief-gewidmet-messwein-fuer-fortgeschrittene,10810590,10790464.html, [4. Oktober 2014].

Vorstellung von Aura – „Ein sonderbares Gespinst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“[339] – erfährt dort ihre Bestimmung, sowie Benjamin auch in der Portraitfotografie Walter Benjamin einen letzten Ort der Aura reproduzierbarer Kunst verortet:

> „Im Kult der Erinnerung an die fernen oder die abgestorbenen Lieben hat der Kultwert des Bildes die letzte Zuflucht. Im flüchtigen Ausdruck eines Menschengesichts winkt aus den frühen Photographien die Aura zum letzten Mal. Das ist es, was deren schwermutvolle und mit nichts zu vergleichende Schönheit ausmacht.“[340]

Die Abbildung, das filmische Portrait von Christoph Schlingensief in dieser höchst persönlichen und autobiographischen Filmsequenz, lässt den Besuchern der Ausstellung Christoph Schlingensief als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“[341] (er-)scheinen.

Abbildung 9

Altarraum mit Filmprojektionen, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*

Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

[339] Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“,S. 83.
[340] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 23.
[341] Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Fotografie“, , S. 83.

Die Performativität von Bildern beruht gemäß Erika Fischer-Lichte auf dem Blickakt, dem verkörperten „Blick des Betrachters, der erst die »Macht des Bildes« entbindet und sich ihr so aussetzt.“[342] Im Museum wird das Bild durch die Auratisierung dem Betrachter entrückt, und es entsteht eine ästhetische Distanz, die sich als liminale Erfahrung begreifen lässt, insofern der Betrachter aus sich herausversetzt wird, ohne sich umstandslos hineinversetzen zu können.[343] Er befindet sich auf der Schwelle, er „ist weder in sich noch in dem Bild, sondern befindet sich im Übergang von sich *zum* Bild, in dem Kognition und Emotion, Reflexion und leibliches Berührtwerden untrennbar miteinander verbunden sind und synergetisch zusammenwirken.“[344]

Die Positronen-Emissions-Tomographie (PET) ist ein bildgebendes Verfahren der Nuklearmedizin, das der Diagnostik von Krebserkrankungen dient. Mit der Beschreibung dieses Verfahrens beginnt das Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung* von Christoph Schlingensief. Nachdenkend über das Bild dessen, was sich in ihm befindet, schreibt er über das Bild, in dem er sich befindet:

> „Ist merkwürdig, weil ich schon immer mit Bildern zu tun hatte, eigentlich in Bildern lebe. Aber es gibt eben Bilder, die haben keine Eindeutigkeit, in so einem Bild befinde ich mich zurzeit. Und ich habe das schließlich immer gemocht, dass es Bilder gibt, die nicht eindeutig sind, die aus Überblendungen bestehen und auf die die Leute völlig unterschiedlich reagieren.“[345]

Die These, dass Bilder „nicht nur Ergebnisse der Performativität kulturellen Handelns und Verhaltens sind, sondern dass sie diese auch erzeugen“[346], vertreten ebenso Christoph Wulf und Jörg Zirfas, wobei sie die Performativität von Bildern auch auf reproduzierbare und bewegte Bilder, also auf die Fotografie und den Film, ausweiten. Gemäß der beiden Autoren wurzelt die Performativität von Bildern in ihrer Entstehung, da „sie die Bedingungen und Strategien ihrer Verwirklichung in sich

[342] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 149.
[343] Vgl. ebd., S. 156.
[344] Ebd., S. 156.
[345] Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 13.
[346] Christoph Wulf/Jörg Zirfas: „Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge“, in: Diess. (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005, S. 14.

bergen“[347], und besteht weiter im Rahmen ihrer Rezeption durch die Erzeugung innerer Bilder, welche die Wahrnehmung der Betrachter, verbunden mit deren Lebenswelten, strukturiert. Bilder verweisen nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf ein Anderes [348], sie vertreten, sie „repräsentieren als Anwesende etwas Abwesendes, und stellen als Abwesende etwas Anwesendes dar.“ [349] Und wie Baudrillard über das Foto schreibt, es sei „die Kunst, all das beiseite zu schieben, was sich zwischen euch und die Welt stellt – wobei die Abwesenheit der Welt in jedem Detail präsent ist, durch jedes Detail verstärkt wird“[350], manifestiert sich die Differenz von An- und Abwesenheit in der autobiographischen Videosequenz von Christoph Schlingensief und in den Worten: „Bitte nicht berühren“.

6.6 Noli me tangere

„Noli me tangere“ ist die lateinische Übersetzung der Worte, die Jesus nach dem Johannes Evangelium zu Maria Magdalena spricht und die im griechischen Original „Mè mou haptou“ – „Berühre mich nicht“ – lauten. Das *Noli me tangere* ist ein häufiges Motiv in der christlichen Ikonographie, welches die Begegnung von Jesus mit Maria Magdalena darstellt. Nachdem Maria Magdalena Jesu Grab leer aufgefunden hat, erscheint er ihr. Sie glaubt zunächst einem Gärtner zu begegnen, erkennt dann aber Jesus und möchte ihn berühren. Eine Berührung, die er ihr untersagt, da er noch nicht zum Vater aufgefahren ist. Er befindet sich zwischen den Welten, tot, aber auferstanden, auferstanden, aber noch nicht im Himmel. In einem Zwischenzustand.

> „Jesus sagte zu ihr: Halte mich nicht fest; denn ich bin noch nicht zum Vater hinaufgegangen. Geh aber zu meinen Brüdern und sag ihnen: Ich gehe hinauf zu meinem Vater und zu eurem Vater, zu meinem Gott und zu eurem Gott.“[351]

[347] Christoph Wulf/Jörg Zirfas: „Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge“, S. 17.
[348] Vgl. ebd., S. 7 – 32.
[349] Ebd., S. 18.
[350] Jean Baudrillard, „Das perfekte Verbrechen“, in: *Theorie der Fotografie, Band IV,, 1839 – 1995*, Hg. Wolfgang Kemp und Hubertus von Amerlunxen, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 256.
[351] Johannes 20,17.

Abbildung 10
Tizian: Noli me Tangere, ca. 1514
London: National Gallery

„Bitte nicht berühren“, weinte Christoph Schlingensief in einer Filmsequenz in der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. „Das Noli me tangere des Johannesevangeliums ist in Schlingensiefs Verwendung durch die Tradition künstlerischer Selbstinszenierung im Christus-Zitat von Dürer bis Brus hindurchgegangen“, merkt Evelyn Annuß dazu an, „und wird zugleich in einer bis dahin kaum denkbaren, das Gefühl von Rührung hervorrufenden Weise ins Autobiographische übersetzt.“ [352] Die Filmaufnahme wird in die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden* in mir aufgenommen und dabei unverändert in

[352] Evelyn Annuß: „Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen“, in: Pia Janke /Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 298.

ein Medium transferiert, das die Bedeutung dieser Worte visualisiert. Absperrungen, Glaskästen, Alarmanlagen und andere Werkzeugobjekte des Museums verfolgen ausschließlich einen Zweck: das Berühren zu verhindern. Das „Bitte nicht berühren" im Museum ist der Beweis dafür, dass die Dinge aus dem „Kreislauf ökonomischer Aktivitäten"[353] herausgenommen und einem neuen Zweck zugeführt wurden.

Jean-Luc Nancy hat sich dem *Noli me tangere* in einem Essay genähert und den Moment zwischen Präsenz und Absenz um das Sehen und um das Wesen des Bildes herum analysiert:

> „Es gehört wesentlich zur Malerei, dass sie nicht berührt wird. Dem Bild im Allgemeinen ist es wesentlich, dass es nicht berührt wird. Das macht seinen Unterschied zur Skulptur aus: Diese bietet sich zumindest entweder dem Auge oder der Hand dar – aber auch dem Gang um sie herum, dem Gang, der sich fast bis zum Berühren nähert und sich entfernt, um zu sehen. Doch was ist das Sehen, die Sicht, wenn nicht, unzweifelhaft, ein aufgeschobenes Berühren?"[354]

Der Aufschub der Berührung entspricht bei Nancy jener Berührung, die berührt ohne anzuhaften, jenem Moment, in dem der Pinsel die Leinwand berührt und sich wieder zurückzieht. Eine anhaftende Berührung würde zur bewegungslosen Verschmelzung, das „Halte mich nicht fest" beinhaltet das Nicht-Besitzergreifen, das bedingungslose Berühren. So malt der Maler ein Bild, damit wir es nicht berühren und nicht festhalten[355] und wie in der Darstellung des *Noli me tangere* „im Gegenteil zurückweichen, bis wir alle Präsenz von und in diesem Bild aufs Spiel setzen, dieser Maler setzt die »Auferstehung« ins Werk: das Nahen des Weggangs am Grund des Bildes, des Singulären der Wahrheit."[356]

Nancy erkennt einerseits die Form des *Noli me tangere* im Medium der Malerei, andererseits untersucht er die „narrative und semantische Mehrdeutigkeit des Satzes"[357] auf der Ebene des Bildinhaltes, auf welcher es die Maler verstanden „eine delikate Intrige zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, die einander anrufen und

[353] Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1998, S. 16.
[354] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, Zürich/Berlin: diaphanes 2008, S. 65.
[355] Vgl. ebd., S. 65f.
[356] Ebd., S. 67.
[357] Ebd., S. 46.

zurückstoßen, einander berühren und jeweils auf Distanz halten“[358] auszumachen. Das zentrale Motiv dieser biblischen Szene verortet Jean-Luc Nancy im Sehen:

> „»Du siehst, aber dieser Blick ist kein Berühren und kann es nicht sein, wenn das Berühren selbst die Unmittelbarkeit einer Präsenz darstellen sollte; du siehst, was nicht präsent ist, du berührst das Unberührbare, das sich außerhalb der Reichweite deiner Hände hält, ganz so wie derjenige, den du vor dir siehst, bereits die Stätte der Begegnung verlässt.«“[359]

In der Form der Malerei und des Bildes spürt Jean-Luc Nancy das Unberührbare und Berührbare zugleich auf, ein Dazwischen. Die Repräsentation des *Noli me tangere* durch den Maler bezeichnet er als solche „im eigentlichen Sinn, in dem dieses Wort [repräsentieren] sagen möchte »die Anwesenheit einer Abwesenheit als Abwesenheit intensiv machen«.“[360]

Die autobiographische Repräsentation des *Noli me tangere* von Christoph Schlingensief, in der die „Anwesenheit einer Abwesenheit als Abwesenheit intensiv“[361] wird, erfolgt in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* über das Medium Film. Der Zwischenzustand, der in der Malerei in dem Moment entsteht, wo die Pinselspitze die Leinwand berührt ohne anzuhaften, liegt beim Film in dessen Technik, zwischen den Bildern, in der Dunkelphase. Jenem Ort, an dem man sieht, ohne zu sehen – einem Zwischenort, einem Ort, der berührt. Wie Carl Hegemann in einem Interview bestätigt, betonte Christoph Schlingensief immer wieder, dass er die Dunkelphase für das Wesentliche am Film hält:

> „Er bezeichnet die Dunkelphase als das eigentlich Entscheidende am Film. Da ist er auch philosophisch gut: Man sieht nur wenn es dunkel ist, und nicht, wenn es hell ist. [...] Je mehr Licht, desto größer ist die Gefahr, nichts mehr zu sehen. Die Dunkelphase ist entscheidend. Christoph behauptet nun, dass es um die Verlängerung der Dunkelphase gehe. Wie kriegt man es hin, allmählich in die völlige Dunkelheit zu kommen, ohne dass sie einen fertig macht. Diese Frage konzentriert sich ganz stark auf den Abschied. Egal wohin man verschwindet, man muss alleine gehen. Egal wie toll es im Himmel ist, der Abschied ist trotzdem nicht zu verkraften.“[362]

---

[358] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, S. 34.
[359] Ebd., S. 30.
[360] Ebd., S. 67.
[361] Ebd., S. 67.
[362] Carl Hegemann im Gespräch mit Kaspar Mühlemann am 27. März 2009, in: Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, S. 146.

„Bitte nicht berühren“, weint Christoph Schlingensief auf der Leinwand, einige Sekunden lang, bis zur nächsten Einstellung. Rechts und links von ihm der Schriftzug EXIT. In der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* stellte, wie zuvor ausgeführt, der leibliche Auftritt von Christoph Schlingensief eine Unterbrechung her: zwischen Repräsentation und Präsenz, „betwixt and between“[363]. Im Museum, an dem Ort, der zwischen den Lebenden und den Toten vermittelt, erscheint Christoph Schlingensief auf der Leinwand und appelliert: „Bitte nicht berühren!“. In der christlichen Ikonographie ist es Jesus, der zwischen den Welten – nicht hier, noch dort – zu Maria Magdalena spricht: „Halte mich nicht fest!“, es ist der Moment, in dem Jean-Luc Nancy den Aufschub einer Berührung wahrnimmt, der Moment zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, Berührbaren und Unberührbaren. Jesus spricht, um zu sagen, dass er fortgeht, „dass er nicht dort ist, wo man ihn wähnt, dass er bereits anderswo ist, aber dennoch sehr wohl gegenwärtig: hier, doch nicht hier selbst.“[364]

„Do we want to see this? Do we want to get so close to him? Is it honest sharing, exhibitionism, or emotional blackmail?“[365], fragt Florian Malzacher, und in seiner Beschreibung der Filmsequenz wird nicht nur die Schwierigkeit einer Distanznahme durch den Zuschauer offenkundig, es wird auch die performative Dimension dieses *Noli me tangere* verdeutlicht:

> “The way he lies there, recorded on video, fatally ill a few months before, crying, in despair: »Please don’t touch me. Please don’t touch me now. I don’t want anyone to touch me anymore«. The plaintive voice and the ailing man are uncanny, unpleasent, distant and intrusive at the same time – in short, »obscene«.“[366]

„Unheimlich, unerfreulich, distanziert, aufdringlich und schamlos“ [367], sind jene Attribute, mit denen Malzacher in einem Satz diese Filmeinstellung beschreibt, womit er sein Gefühlsspektrum zum Ausdruck bringt und gleichzeitig auf den liminalen Zustand dieser Situation hinweist: „distant and intrusive at the same time“ [368]. Einerseits distanziert, auratisch und unberührbar entsprechend den musealen

[363] Victor Turner: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, S. 95.
[364] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, S. 17.
[365] Florian Malzacher,: „Citizen of the other place: A Trilogy of Fear and Hope“, S. 191.
[366] Ebd., S. 191.
[367] Vgl. ebd., S. 191.
[368] Ebd., S. 191.

Konventionen, gleichzeitig aber intrusiv und performativ im Erfahrungsraum der multimedialen Installation, wird in der Repräsentation „die Anwesenheit einer Abwesenheit als Abwesenheit intensiv“ [369] gemacht. Die Repräsentation des Schwellenzustands, in dem sich Christoph Schlingensief befindet, und der in den Worten „Bitte nicht berühren“ seine Bestätigung erfährt, wird zur Schwellenerfahrung für den Zuschauer. Die flackernden Projektionen des Schriftzugs EXIT, rechts und links von dem Screen mit Christoph Schlingensiefs weinendem Portrait positioniert, eröffnen nicht nur einen virtuellen Ausgang, sondern auch den Diskurs um die Differenz zwischen dem Bild und seiner sprachlichen Referenz, indem sie den Abschied zitieren und seinen Aufschub markieren.

Jean-Luc Nancy beschreibt das Verhältnis von Absenz und Präsenz im Bild:

> „Das Wort *imago* bezeichnet das Bildnis der Abwesenden, der Toten also, genauer der Vorfahren: die Toten, von denen her wir kommen, die Glieder eines Geflechts, in dem jeder von uns ein Haken ist. Die *imago* hakt in den Stoff ein. Den Haken des Todes entfernt sie nicht, sie tut mehr und weniger zugleich. Sie webt, sie bildet Absenz. Sie repräsentiert Absenz nicht, sie erinnert nicht daran, sie symbolisiert sie nicht, obgleich auch immer davon etwas im Spiel ist. Im wesentlichen präsentiert sie die Absenz. Die Abwesenden sind nicht da, sind nicht »im Bilde«. Aber sie sind gebildet: Ihre Abwesenheit ist in unsere Präsenz eingeflochten. Der leere Platz des Abwesenden wie ein Platz, der nicht leer ist: das ist das Bild.“[370]

Die Dringlichkeit dieser Abwesenheit wird in der Sprache und der Stimme evident. „»Berühre mich nicht« ist ein Satz, der berührt,“ schreibt Nancy, „der, selbst wenn er von jedem Kontext losgelöst ist, nicht *nicht* berühren kann. Er sagt etwas über das Berühren im Allgemeinen aus, er rührt an den sensiblen Punkt des Berührens.“[371] In der Theateraufführung ist die Stimme Christoph Schlingensiefs zumeist aus dem Off zu hören oder sie wird anderen Körpern zugeordnet. Nur in der Szene der Eucharistiefeier sind Stimme und Körper synchron. In der Installation bleibt der Altar ohne Akteure und die Aufmerksamkeit der Besucher verlagert sich im Bemühen, die durch das Fehlen der Darsteller verursachte Lücke zu schließen, auf den Videoscreen. Das Bild von Christoph Schlingensief wird einige Sekunden lang mit seiner Stimme synchron, doch er sagt, wie in Jean-Luc Nancys Beschreibung von

[369] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, S. 67.
[370] Jean-Luc Nancy: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: diaphanes 2006, S. 115.
[371] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, S. 19f.

Christus vor dem leeren Grab, „»berühre mich nicht«, denn seine Präsenz ist die eines unendlich erneuerten oder verlängerten Verschwindens.“[372]

6.7 Dinge

Die Objekte jedoch, die dieses Verschwinden anzeigen, sind geblieben und stellen die Präsenz dieser Absenz aus. Gleich einem Stillleben bestücken Vanitas-Symbole den Altar, getaktet von einem Metronom, welches, die Zeit schaltend, dem Verschwinden entgegenzuarbeiten scheint und beleuchtet von Kerzen, deren Verlöschen absehbar ist. Der hohe Symbolwert der am Altar angeordneten Gegenstände – im Zentrum der (Beuyssche) Hase und das Kruzifix – ist einer Schlingensiefschen Ästhetik zuzuschreiben, in welcher Zitat und Collage stilgebende Mittel waren. Die ausgestellten Dinge sind, so wie die in der gesamten Installation exponierten Objekte, Teile der Ausstattung der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.

Krzysztof Pomian spannt in der Publikation *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln* den Bogen von einer Untersuchung über das Sammeln, über eine Analyse des Museums und seiner Inhalte, bis hin zu Fragen nach dem Sehen und dem Blick, sowie den Differenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, der Präsenz und der Absenz[373], wobei er die Sammlung wie folgt definiert:

> „Eine Sammlung ist jede Zusammenstellung natürlicher oder künstlicher Gegenstände, die zeitweise oder endgültig aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten herausgehalten werden, und zwar an einem abgeschlossenen, eigens zu diesem Zweck eingerichteten Ort, an dem die Gegenstände ausgestellt werden und angesehen werden können.“[374]

Allen Sammlungen, so unterschiedlich sie sein mögen, ist gemein, dass ihre Gegenstände die sichtbare Welt mit der unsichtbaren verbinden, wobei für Pomian unsichtbar sein kann, was weit im Raum oder der Zeit entfernt ist, allenfalls jenseits jeden physischen Raums oder einer messbarer Zeit, wie der Ewigkeit. Erst durch die

[372] Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere*, S. 23.
[373] Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*.
[374] Ebd., S. 16.

Herausnahme der Gegenstände aus dem Kreislauf ökonomischer Aktivitäten wird die Kommunikation zwischen diesen beiden Welten aufrecht erhalten. Die ausgestellten Gegenstände sind Übermittler von Botschaften zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren und vermitteln zwischen den Betrachtern und den Bewohnern einer Welt außerhalb der Betrachter.[375] Karl-Josef Pazzini bezieht sich auf Krzysztof Pomian, wenn er meint, im Museum eine Inszenierung des Abwesenden zu erkennen:

> „Das Museum inszeniert Abwesenheit, setzt Abwesenheit in Szene, bringt Abwesenheit auf die Bühne und dramatisiert sie. Das Museum ist eine Inszenierung der Abwesenheit und des Unsichtbaren."[376]

In Anbetracht der vorangegangenen Überlegungen stellen die Gegenstände der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* eine Verbindung zwischen den Lebenden und den Toten her, wobei es sich hier nicht um persönliche Gegenstände, Grabbeigaben oder echte Reliquien handelt, sondern um Gegenstände einer Inszenierung, die schon vor ihrer Ausstellung eine Bedeutungsverschiebung erfahren haben. Pomian schafft für „Gegenstände ohne Nützlichkeit [...], die das Unsichtbare repräsentieren, das heißt, die mit einer Bedeutung versehen sind"[377], den Ausdruck *Semiophoren*. Im Unterschied zu den Dingen, die „zwar eine materielle Seite, aber keine semiotische"[378] haben, sind Semiophoren hauptsächlich Zeichenträger, die ihrer ursprünglichen Verwendung entzogen wurden und in einer Sammlung nur mehr dem Blick ausgesetzt werden. Sie haben ihre Nützlichkeit verloren und neue Bedeutung erlangt. Manche von ihnen wären sonst Abfall geworden.[379]

Auf die Frage, wie er seinen Weg in die Galerie fand, erzählte Christoph Schlingensief in der Fernsehdokumentation *Durch die Nacht mit Christoph Schlingensief und Jörg Immendorf,* dass ihn nach der Vorstellung eine Kuratorin fragte, „Was ist eigentlich mit dem Kram der da übrig bleibt, also, der da so rumsteht? Was denn da eigentlich mit passiert.", und er antwortete: „Der wird gleich abgewaschen und dann geht er in die nächste Runde. [...] Ich komme ja vom Film

[375] Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 38 – 45.
[376] Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 141.
[377] Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 50.
[378] Ebd., S. 85.
[379] Vgl. ebd., S. 85f.

her und das Bild hat ja eine Rolle gespielt. Dass das ein Objekt war plötzlich, das da übrig blieb, war eigentlich nicht vorgesehen.“ [380] Nach Krzysztof Pomians semiotischer Sichtweise der Dinge [381] liegt der Unterschied zwischen Abfall oder übrig gebliebenem „Kram“ und dem Museumsobjekt streng genommen nur in der Bedeutungsverschiebung. Mit dem Ausstellen und dem Angeblicktwerden hat sich der nutzlos gewordene Gegenstand in einen Bedeutungsgegenstand verwandelt.

Abbildungen 11 bis 13
Ausstellungsobjekte, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

6.7.1 Blickakt im Museum: Das Bild, das wir vor Augen haben

„Der Blick ist Handlung, Intervention, Ausdruck, Performanz.“ [382] In einem Satz formuliert Hans Belting die Prozessualität des Blicks und dessen performativen Charakter. Blicken und Angeblicktwerden sind, wie er in einer Ikonologie des Blicks ausführt, Handlungen, bei denen die Bedeutungen von dem Anblickenden zu dem

[380] Christoph Schlingensief: *Durch die Nacht mit Christoph Schlingensief und Jörg Immendorf*, Dokumentation Deutschland 2004, ZDF, Redaktion: Edda Bauman-von Broen, Erstausstrahlung am Dienstag, 1. Juni 2004 um 00:40, http://www.youtube.com/watch?v=PrTKNoXdaro, 0:18:27, [15. Oktober 2014].
[381] Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*.
[382] Hans Belting: „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005, S. 50.

Angeblickten und wieder zurück zirkulieren.[383] Hans Belting führt aus, dass „Bilder, auf die wir stoßen, erst im eigenen Blick zum Bild werden und dass sie sich abhängig machen von dem Blick, der auf sie trifft.“[384] August Ruhs untersucht auf psychoanalytischer Basis diese performative Dimension der Dinge im Museum. „Les choses me regardent“[385]: Dinge gehen uns nicht nur etwas an, sie blicken uns an. „Während wir ein Bild betrachten, sind wir immer auch selbst in einem Bild eingerückt, während wir schauen, sind wir auch immer selbst angeschaut.“[386] Dem Ding im Museum wird sowohl von Ruhs als auch von Belting eine Handlungsmacht (agency) zugesprochen, ein Zugang, den auch Erika Fischer-Lichte teilt. Das Museum ist, wie sie ausführt, ein Ort, an dem Dinge ausgestellt sind, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung entzogen wurden und – den Besuchern durch Absperrungen entrückt – vor allem mit den Augen wahrgenommen werden, es ist ein Ort, an dem, wie Erika Fischer-Lichte bemerkt, immer dieselben Strategien greifen: „einerseits Auratisierung der ausgestellten Dinge, andererseits ihr Einrücken in einen historischen Zusammenhang.“[387] Die Beziehung des Betrachters zu diesen Dingen, die auratisch entrückt eine Geschichte zu erzählen vermögen, ist individuell und:

> „Die Auratisierung der Gebrauchsdinge ebenso wie die Reauratisierung heiliger Dinge kann durchaus zu ihrer Verlebendigung im Blick des Betrachters führen, so dass eine quasi-intersubjektive Beziehung zwischen Ding und Betrachter entsteht.“[388]

Auch kann das Museum für den Besucher „zu einem Erinnerungsort werden, an dem er Dinge erblickt, die [...] ihm vergangenes Leben zurückrufen.“[389] Im liminalen Raum des Museums werden die Dinge aus ihrem Kontext gelöst und aus der Zeit geschält, wodurch es unvorhersehbar ist, was sich zwischen dem Blickenden und dem Angeblickten ereignet – es bleibt das Geheimnis zwischen Besucher und Ding.[390]

---

[383] Vgl. Hans Belting: „Zur Ikonologie des Blicks“, S. 50.
[384] Ebd., S. 50.
[385] August Ruhs: *Der Vorhang des Parrhasios. Schriften zur Kulturtheorie der Psychoanalyse*, Wien: Sonderzahl 2003, S. 303.
[386] Ebd., S. 303f.
[387] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 172.
[388] Ebd., S. 172.
[389] Ebd., S. 173f.
[390] Vgl. ebd., S. 176.

Im Museum finden die Dinge „einen Ort, an dem wir vor ihnen das Ritual der Wahrnehmung vollziehen“[391], führt Hans Belting aus und folgert, dass die privilegierten Dinge, nämlich die Kunstwerke, erst recht eines solchen Orts bedürfen.[392] Die Performativität der Dinge im Museum ist an den Blick geknüpft und die Bedeutung entsteht im Auge des Betrachters: Er sieht nicht das Ding, er sieht das Ding, das er vor Augen hat. Christoph Schlingensief:

> „Das ist doch das, was uns im Leben immer wieder passiert: Man sieht ein Bild und denkt, das sei die Welt, vergisst aber, dass es ganz viele Bilder von der Welt gibt.“[393]

Die Ausstellungsgegenstände der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* hatten eine Funktion in der gleichnamigen Theateraufführung, indem sie Bestandteile der Ausstattung waren oder auch als Requisiten dienten. Möglicherweise wären manche zu Abfall geworden, wären sie nicht im Rahmen ihrer Musealisierung in einen neuen Kontext gesetzt worden. Bedingt durch die Arbeitsweise von Christoph Schlingensief Objekte mit hohem Symbolwert in seine Projekte zu integrieren, waren viele diese Dinge schon zuvor mit vielfachen Bedeutungen aufgeladen, wie am bedeutungsexplosivem und im kulturellen Gedächtnis verankerten Kruzifix manifest wird. Mit ihrer Ausstellung erfolgt eine weitere Bedeutungsverschiebung. Die Dinge werden zu Vermittlern zwischen den Lebenden und dem(n) Toten, sie werden zu Botschaftern aus einer anderen Welt, sie werden zu uneindeutigen Zeichenträger, deren Bedeutung sich jeweils im Auge des Betrachters erschließt, sie treten an die Besucher der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* heran, sie stellen sich in den Weg, sie legen eine Spur und sie sind die Spur: Les choses nous regardent. Und das Bild, das wir dabei vor Augen haben, mag das von Christoph Schlingensief sein, welcher einst über das Museum sagte:

> „Ein Museum hat für mich die Ausstrahlung, als wären alle draußen im Tiefschlaf, und man selbst kann arbeiten. Das mag ich sehr. Ich war ja auch in meinem Leben hundertmal öfter im Museum als im Theater. Im Museum kommt die Konzentration zurück, die ich im Theater verloren habe. Da gibt es kein Lampenfieber. Und am schönsten ist für mich die Erkenntnis,

[391] Hans Belting: *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005, S. 253.
[392] Vgl. ebd., S. 253.
[393] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 52.

dass sich die Bilder auch dann noch unterhalten, wenn ich schon zu Hause bin. Mir kommt das alles ziemlich unangestrengt vor."[394]

6.7.2 Der Hase

Auf dem Altar in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sitzt ein ausgestopfter Hase.

Abbildung 14
Altar mit Hase, Kruzifix, Metronom und beschrifteter Frontplatte,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

Sowohl der Hase als auch das Kruzifix und das Metronom am Altar können als Referenz auf Joseph Beuys gedeutet werden, ein Bezug, der unter anderem in einer Fett-Ecke in der Installation seine zusätzliche Bestätigung findet. In der Rolle des Hasen sieht Kaspar Mühlemann, der in einer Veröffentlichung die künstlerische Auseinandersetzung von Christoph Schlingensief mit dem Werk von Joseph Beuys

[394] Christoph Schlingensief in: Tittel, Cornelius, „Theater war noch nie mein Ding", Interview mit Christoph Schlingensief, in: *Spiegel Online,* 2. Jänner 2008, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/allroundkuenstler-schlingensief-theater-war-noch-nie-mein-ding-a-525012-druck.html, S. 2, [12. Oktober 2014].

untersucht, die ikonographische Verschmelzung in der Arbeit beider Künstler bestätigt: „Die verschiedenen kulturgeschichtlichen Aufladungen des Hasen mündeten bei Beuys in einem ikonografischen Synkretismus, den Schlingensief, der seine Verwendung des Hasensymbols auch nicht auf eine einzige Interpretation reduziert wissen wollte, beibehielt.“[395] Mühlemann führt aus, dass, so wie Beuys eine Bedeutungsfestschreibung des Hasenmotivs in seinem Werk vermieden hat, Christoph Schlingensief einen Zusammenhang mit Beuys bei der Verwendung seines Hasenmotives zurückwies, eine Behauptung, die allerdings durch den Einsatz des Hasen in typisch Beuysschen Kontexten in seinem Werk, wie zum Beispiel der Fett-Ecke, nicht zutreffend sein kann. Neben der Hommage an und/oder der Reflexion des Werks von Beuys[396], ist für Mühlemann der Hase bei Schlingensief "Träger von Bedeutungen, die er schon bei Beuys versinnbildlichte: Auferstehung, Frieden, Erlösung, Christus und Fruchtbarkeit.“[397] Joseph Beuys selbst erklärt seine Verbindung zum Hasen folgendermaßen:

> „Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt. Eine Beziehung in die Erde, nach unten. Für mich ist der Hase das Symbol für die Inkarnation... Denn der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei mir vor.“[398]

Und Christoph Schlingensief führte zum Hasenthema aus:

> „Wo man auch hinkommt, spielt der Hase in Mythen und Geschichten eine wichtige Rolle. Es gibt ihn in Asien als Hase im Mond, es gibt ihn bei Fibonacci, diesem mittelalterlichen Mathematiker, der mit seiner Zahlenreihe das Wachstum einer Hasenpopulation beschrieb, es gibt ihn bei Beuys. Und es gibt ihn in Afrika, bei dem Märchen der Namas in Namibia. Das erzählt, wie der Mond den Menschen einmal eine Botschaft senden wollte: dass sie auf ewig lebend sterben und sterbend leben werden – wie er. Ein Hase sollte den Menschen diese frohe Botschaft ausrichten, konnte sich aber die Worte nicht merken und sagte: Wer tot ist,

[395] Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 50.
[396] Vgl. ebd., S. 49f.
[397] Ebd., S. 50.
[398] Joseph Beuys/Hagen Lieberknecht: „Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. September 1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht“; in: *Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln, Aust.-Kat. Kunstverein St. Gallen 1971*, S. 7 – 17, zitiert nach Uwe M. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart: Hatje 1994, S. 26.

> bleibt tot und lebt nie wieder. Da schlug der Mond dem Hasen vor Wut auf die Nase. Seitdem hat der Hase eine Hasenscharte, und die Menschen fürchten den Tod.“ [399]

1965 führte Joseph Beuys die Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* durch, die Christoph Schlingensief 2003 in *Atta Atta* zitierte, indem er dem toten Hasen das Theater erklärte und in knappen drei Minuten dem Hasen das Publikum der Berliner Volksbühne zeigte.[400] „Im Hintergrund ist Beuys immer da. Teilweise auch sehr plakativ oder weil Christoph gerade nichts anderes einfällt. Dann kann man eben den toten Hasen machen“[401], verknappt Carl Hegemann diesen Bezug.

In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* taucht das Motiv des Hasen nicht nur als Ding, sondern auch in Form einer Filmprojektion eines sich in Zeitraffer und zu den Klängen von *Parsifal* verwesenden Hasen auf, die erstmals 2004 in der Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth eingesetzt wurde und im Keller der Humboldt-Universität in Berlin in Zusammenarbeit von Christoph Schlingensief mit Walter Lennertz und Alexander Kluge entstanden ist, wie letzterer erzählt:

> „In einem Keller der Humboldt-Universität in Berlin wurde ein erlegter Hase, erworben in einem Fachgeschäft für Wildfleisch, für mehrere Wochen dem Verwesungsprozeß überantwortet. Walter Lenertz stellte eine 35-mm-Arriflex-Kamera mit Zeitraffermotor auf. Das Licht wurde eingerichtet. Es war dafür gesorgt, daß sich Fliegen in dem Gelaß befanden. In Zeitsprüngen filmte die Kamera einige Wochen lang den Zerfall.“[402]

Dabei war die Sichtbarmachung des Transformationsvorgangs für Christoph Schlingensief wesentlich:

> „Das, was man in Zeitraffer sieht, dieses vermeintliche Atmen des toten Hasen, ist eigentlich ein Verwesungsprozess: [...] Das mochte die Familie Wagner gar nicht, das wollten sie unbedingt verhindern. Dabei ist doch der Hase ein christliches Symbol der Auferstehung und Verwesung ein Vorgang, der uns allen bevorsteht.“[403]

---

[399] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 147.
[400] Vgl. Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, S. 44f.
[401] Carl Hegemann im Interview mit Kaspar Mühlemann, in: Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, S. 144.
[402] Alexander Kluge: Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 292.
[403] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 130.

Das Hasenemblem tragen jüdische Gräber des 12. Jahrhunderts, es wiederholt sich auf Grabsteinen des 17. Jahrhunderts und ist bei den Kelten auf Opfersteinen dokumentiert, schreibt Alexander Kluge.[404] „Von Benjamins Analyse der Metapher bis zu Schlingensiefs Zeitrafferprojektion reichen die Lektüren einer Geschichte der Transformation von Leben und Tod und Wiedergeburt, die bewusst und unbewusst das Reservoir von Schlingensiefs Hasen-Film bilden“[405], fasst Monika Meister Kluges weitere Ausführungen über den Hasen zusammen, die derselbe mit dem Titel „Die vollständige Fassung eines barocken Einfalls von Christoph Schlingensief“[406] versah.

Auf dem Altar in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sitzt ein ausgestopfter Hase, wie in einem Vanitas-Stillleben flankiert von brennenden Kerzen, dem Kreuz mit dem Corpus Christi oder dem die Zeit taktenden Metronom – unberührbar, da der Zugang zum Altar durch eine rote Absperrkordel verhindert wird. Untertitelt wird die Anordnung mit dem in Kreide geschriebenen Wort „Toleranzgürtel“ einem Wort, das, wie im Programmheft zu Mea Culpa zu lesen ist, Christoph Schlingensief in seinen Lebenszusammenhang einbettete:

> „Ich hab, glaub ich, wie jeder Mensch, eine bestimmte Lebenslinie und die hat einen Toleranzgürtel, und in diesem Toleranzgürtel kannst du veranstalten, was du willst; wenn du ahnst, dass du diesen Toleranzgürtel irgendwann durchschlagen wirst, dann nimmst du entweder Tabletten oder du gehst zum Theater. Oder du bist beim Theater und nimmst Tabletten. [...] ... und jetzt komme ich dahin, dass ich sage, der *Parsifal* war der Anfang, vor dem ich damals auch Angst hatte, totale Angst, hatte keine Ahnung von der Musik, hatte keine Ausbildung, ich hab davor gesessen, ich hab’s gehasst, dann hab ich angefangen, es zu lieben, dann hab ich mich von meiner Freundin getrennt, hab krumme Sachen gemacht, Dinge, die völlig gegen meinen Strich laufen eigentlich, ich hab einfach Scheiße gebaut. Und da hat es angefangen, glaub ich, dass ich meinen Toleranzgürtel so strapaziert hab, dass ich zwischen Bühne und Draußen nicht mehr unterscheiden konnte. [...] und saß am Ende nackt und vollgeschissen auf dem Sofa, mit meinem Kreuz, meinem Lamm und meinem Erste-Hilfe-Koffer auf der Bühne.“[407]

---

[404] Vgl. Alexander Kluge: *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 292**.**
[405] Meister, Monika: „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis“, S. 108.
[406] Alexander Kluge: *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*, S. 292.
[407] Christoph Schlingensief: in: Hegemann, Carl et al. (Redaktion)/Burgtheater Wien (Hg.): *Christoph Schlingensief. Mea Culpa,* Wien: Programmheft des Burgtheaters Nr. 194, Spielzeit 2008/2009, S. 29f.

Der Hase auf dem Altar in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist ein bedeutungsaufgeladenes Ding, dessen Nutzen sich neu erschließt, eine Pomiansche Semiophore und auratisch, wie es Walter Benjamin beschreibt: „Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt."[408] Die „ornamentale Umzirkung"[409] kann als jener Raum verstanden werden, welcher die Dialektik von Nähe und Ferne, Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart ermöglicht. In der Mitte liegt das Ding, „fest wie in einem Futteral eingesenkt"[410] und blickt den Betrachter an, es berührt, die Berührung verweigernd. Der Hase repräsentiert eine Abwesenheit, die omnipräsente Abwesenheit des Christoph Schlingensief.

Im Gedächtnisraum Museum wird Trauerarbeit geleistet. Die Ausstellungsgegenstände sind die Botschafter der Toten an die Lebenden. Für Karl-Joseph Pazzini nimmt das Museum die Beunruhigung, die in unserem Verhältnis zu den Toten schlummert, weil es gegen die Kränkung von ihnen verlassen worden zu sein wirkt, es hilft sie zu begreifen und gibt ihnen Gestalt.[411] „Sie haben es dann schwerer zu spuken."[412] Die Ausstellungsgegenstände sind das, was die Toten zurückgelassen haben und das, was dem Verbrauch und der Verwesung rechtzeitig entzogen wurde.[413] Der Hase ist somit ein Botschafter, ein Mittler zwischen den Welten. Seine Botschaft aber liegt im Auge des Betrachters, sie bleibt das Geheimnis zwischen ihm und dem Besucher.

6.7.3 Die Monstranz

Reliquien sind Gegenstände, die verehrt werden, weil sie mit dem/einem Heiligen in Berührung gekommen sind oder wie Krzysztof Pomian präzisiert, Gegenstände „von denen man annimmt, daß sie mit einem Gott oder Heroen in Berührung gekommen sind oder daß sie Spuren irgendeines großen Ereignisses aus der mythischen oder

[408] Walter Benjamin: *Über Haschisch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 107.
[409] Ebd., S. 107.
[410] Ebd., S. 107
[411] Vgl. Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 39.
[412] Ebd., S. 39.
[413] Vgl. ebd., S. 55.

einfach nur fernen Vergangenheit sind."[414] Die Berührung einer Reliquie hat heilende Wirkung. Karl-Josef Pazzini bezeichnet das Museum als Reliquienhort, einen säkularisierten Ort der Reliquiensammlung, der einen Rahmen für die Trauerarbeit bietet. Reliquien haben als Schnittstelle zwischen den Lebenden und den Toten die Funktion Zusammenhänge zwischen ihnen herzustellen und Differenzen aufzuzeigen.[415]

Abbildung 15
Monstranz, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wird auf einer hölzernen Kanzel in einem beleuchteten Tabernakel eine Monstranz ausgestellt, in welcher sich als Reliquie das Röntgenbild von Christoph Schlingensiefs Lunge befindet. Das Abbild der Lunge bezeugt das Fehlen eines Lungenflügels, eine Aufnahme, die Christoph Schlingensief beschrieb:

[414] Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, S. 30.
[415] Vgl. Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 75 – 95.

> „Ich hatte sehr viel Respekt davor, mir die Aufnahme anzugucken. Das habe ich dann aber gemacht. Es ist halt ein großes Nichts. Da ist eine Lücke, da ist nichts mehr ...“[416]

Das Fehlen von Christoph Schlingensief findet in der Präsentation dieser Reliquie seine Doppelung, indem das Fehlen (des Lungenflügels) – eine Lücke, die auf Krankheit und letztendlich den Tod verweist – ausgestellt wird. Lücke, Dunkelphase und Dunkelheit waren für Christoph Schlingensief erhellende und erkenntnisbringende Räume, das Zeigen der Wunde versprach für ihn Heilung. Die Aufforderung „Ja, zeig mal deine Wunde! Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt.“[417], war inhalts- und formgebend in der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und an den Anfang des begleitenden Programmhefts gestellt – eine Verneigung vor dem Diktum von Joseph Beuys und dessen Installation *Zeige deine Wunde*. In Reliquienmonstranzen werden die Überreste von Heiligen aufbewahrt, deren Berührung Heilung verspricht. Die in der Installation ausgestellte Monstranz ist ein Museumsobjekt, dem das „Berühren verboten“ durch seinen Ausstellungskontext anhaftet, und sie beinhaltet nur das Abbild eines Organs. Unberührbar und unecht, dennoch auratisch, an der Schnittstelle zwischen den Lebenden und den Toten vermittelt das Objekt zwischen den Welten. Es ist der Blick, der berührt, und es ist der liminale Raum, in dem Heilung möglich wird, wie Erika-Fischer Lichte ausführt:

> „Was sich in diesem liminalen Raum zwischen dem Blick des Betrachters und dem angeblickten Ding ereignet, ist unvorhersehbar. Was geschieht, wenn das Ding zurückzublicken scheint und es zu einer Interaktion der Blicke kommt, bleibt das Geheimnis der Blickenden.“[418]

Performative Prozesse sind durch ihre Emergenz gekennzeichnet und finden in Zwischenräumen statt, die, wie eingangs genauer erläutert, ausgehend von der Ritualforschung unter dem Begriff Liminalität Einzug in die Theaterwissenschaft hielten. Exemplarisch wurden zwei Ausstellungsobjekte, nämlich der Hase und die Monstranz genannt, ihre Symbolik beschrieben und ihr Anblicken und Angeblicktwerden als Handlung, als performativer Akt charakterisiert, in welchem Beziehungen

---

[416] Schlingensief, Christoph: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 181.
[417] Hegemann Carl et al. (Redaktion): Programmheft Christoph Schlingensief: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*.
[418] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 176.

geknüpft werden und neue Bedeutungen hervorgebracht werden können. Diese Erfahrung des Betrachters in einem solchen Prozess beschreibt Juliane Rebentisch:

> „Weil die Bedeutungen, mit denen das Werk dem Betrachter gleichsam entgegenkommt, weder objektiv am Werk abzulesen sind noch aber vom Betrachter im strengen Sinne »gemacht« werden, erfährt sich dieser in bezug auf das ästhetische Objekt als performativ, als hervorbringend, ohne daß sich die so wirkenden subjektiven Kräfte jedoch vollständig kontrollieren ließen."[419]

Die Weise, in der die Dinge aus sich heraustreten, erforscht Gernot Böhme und benutzt dafür die Bezeichnung „Ekstasen der Dinge", wobei das Ding nicht nur in Abgrenzung und Unterscheidung von anderem gedacht wird, sondern durch die Art und Weise, wie es aus sich heraustritt – die Art, in der es seine Präsenz spürbar macht. Das Ding strahlt in den Raum, dehnt sich aus und okkupiert den Raum, sein Volumen ist die Mächtigkeit seiner Anwesenheit im Raum.[420] Böhme bezeichnet solche Räume als „Atmosphären", es sind Räume, „die durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d. h. durch deren Ekstasen, »tingiert« sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum."[421] Atmosphären werden von den Dingen geschaffen, sie sind etwas

> „Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. [...] Und doch sind sie „subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im Raum ist."[422]

Das Ding (Kunstwerk) tritt aus sich heraus und lässt die Anwesenheit von etwas spürbar werden. Gernot Böhmes performativer Ansatz das Ding und seine Atmosphäre zu denken, wird von Erika Fischer-Lichte aufgenommen, um den

---

[419] Juliane Rebentisch: „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute", in: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf, Absatz 7, [21. September 2014].
[420] Vgl. Gernot Böhme: „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik", in: Thomas Friedrich/Jörg H. Gleiter (Hg.): *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zur Architektur, Design und Kunst*, Münster: Lit Verlag 2007, S. 297.
[421] Ebd., S. 297.
[422] Ebd., S. 296f.

performativen Raum zu beschreiben, welchen sie als immer atmosphärischen Raum bezeichnet.[423]

In der Ausstellung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* finden sich, analog zur gleichnamigen Aufführung und entsprechend der Arbeitsweise von Christoph Schlingensief, durchgängig Dinge, die bereits vor ihrer künstlerischen Verwertung durch Schlingensief und vor ihrer Ausstellung, einen sehr hohen künstlerischen oder gesellschaftlichen Symbolwert aufwiesen. Kreuz, Metronom und Kranz, ein Beichtstuhl, ein Seitenaltar, brennende Kerzen oder eine Christusdarstellung sind Zeichen mit hoher kulturgeschichtlicher und religiös besetzter Aufladung, während Krankenbett und Röntgenbilder nicht nur autobiografisch, sondern auch in der Biografie jedes Besuchers verwurzelt sind, indem diese Zeichen, Heilung versprechend, Krankheit bezeichnen. Andere Ausstellungsobjekte sind kunstgeschichtliche Zitate und verweisen in Selbst- oder Fremdreferenz auf bereits bestehende Kunstwerke, wie beispielsweise ein Objekt, bestehend aus drei übereinander gestapelten Fernsehern, in welchen Aufnahmen der Zellteilung zu sehen sind, Nam June Paik zitiert, was auch in einer der Videoprojektionen an den Seitenwänden nochmals unterstrichen wird, in welcher ein filmisches Reenactment seines *Concerto for TV Cello and Videotapes* zu sehen ist.

All diese Dinge treten aus sich heraus[424] und in Verbindung mit den Ausstellungsbesuchern, sie bringen neue Bedeutungen hervor und verweisen auf ein Fehlen und letztlich auf den Tod: sie verweisen auf die Abwesenheit von Christoph Schlingensief. Und sie sind ein Indiz dieser Abwesenheit – eine Spur.

6.8 Spur

> „Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser."[425]

[423] Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 200ff.
[424] Vgl. Gernot Böhme: „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik", in: Thomas Friedrich/Jörg H. Gleiter (Hg.): *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zur Architektur, Design und Kunst*, Münster: Lit Verlag 2007, S. 296f.
[425] Walter Benjamin: „Das Passagenwerk", in: Rolf Tiedemann et al. (Hg.): *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften, V.1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 560.

Walter Benjamins Notiz, von ihm selbst unkommentiert geblieben, bringt Spur und Aura in ein Verhältnis, das nicht zwangsläufig einen Gegensatz konstituieren muss. Im musealen Kontext kann das ausgestellte Objekt mit einer Aura versehen sein und eine unberührbare Komponente haben, nach Benjamin die „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag“[426], und gleichzeitig die „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag“[427] sein – eine Spur. Die Spur ist ein Abdruck, eine Markierung, ein Indiz, sie kann flüchtig sein, wie ein Fußabdruck im Schnee oder stabil wie ein Fossil. Sie verweist auf Vergangenes und ihre Anwesenheit bezeugt Abwesenheit oder, wie Sybille Krämer formuliert: „Nun verweisen Spuren immer auf etwas, das in der Vergangenheit liegt: Die Anwesenheit der Spur zeigt die Abwesenheit dessen, was die Spur hervorgebracht hat.“[428] Für Krämer führt die Spur daher ein epistemologisches Doppelleben, da sie einerseits ein Indiz darstellt, das dazu geeignet ist „was abwesend, verborgen, unsichtbar oder auch nur weit entfernt ist, zu bestimmen, zu rekonstruieren oder gar zu erreichen“[429] und andererseits mit einer „uneinholbaren Ferne, einer unüberwindbaren Absenz, einer konstitutiven Unzugänglichkeit oder einem unwiederbringlichen Vergangensein“[430] konfrontiert.

„“Was bleibt denn dann, wenn man tot ist?“[431], fragte Christoph Schlingensief. Seine Abwesenheit wird in dem, was blieb, nachdem er gestorben war, nämlich den Ausstellungsobjekten, manifest, womit sie zu einer Anwesenheit wird, indem diese Spuren als Markierung seines Verschwindens seine Präsenz anzeigen. Sybille Krämer schreitet diese Grenzen ab:

> *„Zwischen Präsenz und Absenz, Gegenwärtigsein und Vergangensein, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit*: Sichtbar wie der Fußabdruck im Blumenbeet, zeigt die Spur nachdrücklich an, dass die Person, die diese Spur hinterlassen hat, verschwunden ist. Etwas, das vor Augen liegt, zeugt von dem, was den Augen entzogen ist; die Hohlform eines Fußabdruckes zeugt vom Vorübergegangensein desjenigen, der die Spur hinterließ. Sichtbares zeigt eine Unsichtbarkeit; Präsenz vergegenwärtigt eine Absenz. Doch dasjenige, was dabei

[426] Walter Benjamin: „Das Passagenwerk“, in: Rolf Tiedemann et al. (Hg.): *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften, V.1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 560.
[427] Ebd., S. 560.
[428] Sybille Krämer: „Das Medium als Spur und als Apparat“, in: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998, S. 80.
[429] Sybille Krämer: „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: Dies. et al.: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 156.
[430] Ebd., S. 157.
[431] Christoph Schlingensief: So *schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, S. 192.

> vergegenwärtigt wird, ist – selbstverständlich – nicht das Abwesende selbst, vielmehr dessen Abwesen*heit*. Was zu einem zurückliegenden Zeitpunkt gegenwärtig gewesen ist, gehört nun unwiderruflich der Vergangenheit an. *So kreuzen sich in der Spur Präsenz und Absenz, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Gegenwart und Vergangenheit*."[432]

Die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist ein Ort, an dem sich Präsenz und Absenz, Gegenwart und Vergangenheit, Sichtbares und Unsichtbares kreuzen, wobei der Hase, das Kreuz oder die Monstranz Spuren sind, die Vergangenes vergegenwärtigen, Unsichtbares sichtbar machen und in der sich Absenz in Präsenz wandeln kann. In der Begegnung mit dem Ausstellungsbesucher – im Blickakt – werden diese Differenzen sichtbar, wobei das Museumsobjekt zu einem Knotenpunkt wird, in welchem der Besucher, in der Diktion Walter Benjamins, „der Sache habhaft wird" [433], eine Tatsache, die Jacques Derrida allerdings dekonstruiert: „Da die Spur kein Anwesen ist, sondern das Simulacrum eines Anwesens, das sich auflöst, verschiebt, verweist, eigentlich nicht stattfindet, gehört das Erlöschen zu ihrer Struktur."[434] Die Angst vor der Spurenlosigkeit prägt die bürgerliche Museumsidee, und um „nicht spurlos zu vergehen, müssen noch bei Lebzeiten Spuren hinterlassen, von sich abgetrennt und einer Institution übergeben werden, mit der Hoffnung auf ein Andenken. Dies ist ein Opfer, ..."[435], meint Karl-Josef Pazzini. Ob als Kreuzungspunkt zwischen Präsenz und Absenz, als Versuch einer Sache habhaft zu werden, ob als Opfer oder als Aufschub, die Spur im Museum manifestiert sich im ausgestellten Ding, welches in Kommunikation mit dem Ausstellungsbesucher tritt: ein performativer Prozess, in dem Bedeutungen zirkulieren und neue Bedeutungen hervorgebracht werden.

Rund um den Altar in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sind am Boden bunte Klebestreifen angebracht, die kleine Ecken formen. Es sind Markierungen, welche, wie im Film oder am Theater üblich als Orientierungshilfen dienen um entweder Teile des Bühnenbildes oder Requisiten zu platzieren, oder die Positionen der Schauspieler zu markieren.

---

[432] Sybille Krämer: „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur",S. 159.
[433] Walter Benjamin: „Das Passagenwerk", in: Rolf Tiedemann et al. (Hg.): *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften, V.1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982, S. 560.
[434] Jacques Derrida: „Die différance", in: Ders.: *Die différance. Ausgewählte Texte*, Peter Engelmann (Hg.), Stuttgart: Reclam 2004, S: 142.
[435] Karl-Josef Pazzini: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, S. 133.

Abbildung 16
Altarraum mit Bodenmarkierungen,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011

Wenn nach der letzten Vorstellung die Schauspieler gegangen sind, die Bühne abgebaut und die Requisiten verstaut sind, bleiben sie als Spur einer Aufführung, die als Ereignis ephemer und durch ihr Verschwinden konstituiert ist, wie Heidi Gilpin ausführt: „the fundamental fact of performance is that it is enabled by its vanishing, that it exists through its disappearance, that it is made possible by its very impossibility".[436] In der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sind sie die Spur

[436] Gilpin, Heidi: „Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance", in: Susan Leigh Foster: *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, London: Routledge 1996, S. 115.

und das Ausstellen der Spur und verweisen – im Verweis auf den Verweis – auf die gleichnamige Aufführung, auf die Akteure, die möglicherweise diese Klebestreifen als Orientierungshilfe benutzten und auf Christoph Schlingensief. Sie erinnern an Christoph Schlingensief, dessen Blog mit dem Eintrag endete:

> „07-08-2010- DIE BILDER VERSCHWINDEN AUTOMATISCH UND ÜBERMALEN SICH SO ODER SO ! – “ERINNERN HEISST : VERGESSEN !” (DA KÖNNEN WIR RUHIG UNBEDINGT AUCH MAL SCHLAFEN!)“[437]

[437] Christoph Schlingensief: *Schlingenblog*, in: http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/-2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisc/, [11. Oktober 2014].

7 Schlussbetrachtung

Lücke, Leerstelle und Dunkelphase sind im Werk von Christoph Schlingensief, dessen künstlerische Laufbahn beim Film(en) begann, wesentlich und zentral. In seiner Theaterarbeit machte er die Leerstelle, die im Film gemeinsam mit der Montage Bewegung und Erzählung erst ermöglicht, formal und inhaltlich sichtbar. Seiner Aussage „Ohne Dunkelheit sind wird blind“[438] liegt der Gedanke zugrunde, dass erst *zwischen* den Bildern, in der Leerstelle und in der Dunkelheit die Wahrheit zu finden ist.[439] Ein Zwischenraum ist immer ein Raum, in dem Erfahrung möglich gemacht wird, er ist riskant und ambivalent. Für den Film ist dieser Zwischenraum die technische Basis, in welcher schon Walter Benjamin eine Chance auf Veränderung verortete. Für das Theater wird er im performativen Prozess der Wahrnehmung zwischen der Ordnung der Repräsentation und der Ordnung der Präsenz verortet, wobei die Wahrnehmenden zwischen diesen beiden Ordnungen in einen Schwellenzustand bzw. Zwischenraum geraten, in welchem sie ihre Wahrnehmung als emergent erfahren.[440] Das Dazwischen konstituiert ebenso den Museumsraum, welcher sich über die Differenz zwischen den Lebenden und den Toten, der Gegenwart und der Vergangenheit, der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit sowie der Präsenz und der Absenz definiert. In der begehbaren Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wurde im Wesentlichen die Ausstattung der gleichnamigen Theateraufführung im Museumsraum installiert und einer neuen Bestimmung überführt. Die Aufführungssituation hat den Medienwechsel überdauert, und die ausgestellten Dinge, die Absperrungen und Videoinstallationen können in Verbindung mit den Ausstellungsbesuchern treten. Die Installation kann insofern als Aufführung verstanden werden, als mit dem Eintreten der Besucher eine Situation erzeugt wird, die gemäß Erika Fischer-Lichte als“ ko-präsentischer Prozess“ ihre „eigene Wirklichkeit als eine autopoietische Feedbackschleife“[441] selbst erzeugt. Die Leerstelle ist in der Absenz von Christoph Schlingensief zu verorten, welche sich im performativen Prozess der Aufführung zu einer Präsenz wandelt. Der Museumsraum wird zum Erinnerungsraum, in welchem die ausgestellten Dinge als Spuren jenen

[438] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 218.
[439] Vgl. ebd., S. 218.
[440] Vgl. Erika Fischer-Lichte: „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, S. 14.
[441] Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, S. 55.

Kreuzungspunkt zwischen Präsenz und Absenz darstellen, an dem im Akt des Blickens eine Begegnung stattfindet. Die Begegnung mit Christoph Schlingensief.

Die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wurde im November 2011 zerlegt und abgebaut. Die gestapelten, an Nam June Paik erinnernden Fernseher, Requisiten der Theateraufführung und Ausstellungsgegenstände in der Installation, werden im Jänner 2012 im Rahmen der Ausstellung UTOPIE GESAMTKUNSTWERK im 21er Haus in Wien ausgestellt. Im November 2012 eröffnet die Akademie der Künste in Berlin das CHRISTOPH SCHLINGENSIEF ARCHIV, in welchem 39,7 Laufmeter Material, das der Künstler bereits zu Lebzeiten der Akademie vermacht hat, aufbewahrt sind. Das Archiv umfasst neben umfangreichem Film- und Videomaterial auch Bücher, Briefe, Fanpost, Scripts, Texte, Fotos, eine Pressesammlung, Aktionsmaterial und vieles mehr. Eine umfassende Gesamtschau präsentiert das Werk von Christoph Schlingensief im Dezember 2013 und Jänner 2014 in Berlin und übersiedelt ins MoMA PS1 nach New York, wo die Ausstellung von März bis September 2014 zu sehen ist. Deren Vorstände, nämlich die künstlerische Direktorin Hortensia Völckers und der Verwaltungsdirektor Alexander Farenholtz bringen in der Publikation zur Ausstellung in einem Grußwort zum Ausdruck ‚wie die Lücke, sie nennen es „leere Mitte", die der Tod von Christoph Schlingensief gerissen hat, „überschrieben" werden kann:

> „Schlingensief war ein Kraftakteur - lebendig waren seine Arbeiten vor allem auch aufgrund der atemberaubenden, allesdurchdringenden Wirkungsmacht seiner Person. Mit seinem Tod ist diese authentische Kraft erloschen. Der Produktionsprozess ist abgeschlossen. Was sich anschließt, ist der Werk-Prozess, der für die leere Mitte, die aus Schlingensiefs Abwesenheit für das Œuvre folgt, auf lange Dauer eine Vielzahl von Überschreibungen bereithält: Memoiren, Interviews, Exegesen, Analysen.
> Das ist eine neue Etappe."[442]

Im Rahmen dieser Überschreibung wird ein Maximum an Material des Künstlers und eine Vielzahl an Bilder und Filmen in einer Weise präsentiert, die eine Ausstellungsbesucherin als „Provozierend, überbordend, orgiastisch, trashig, radikal," beschreibt,

[442] Hortensia Völckers/Alexander Farenholtz: „Grußwort", in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013, S. 11.

ihre persönliche Erfahrung einbringt: „Man wird in seine Welt hineingesogen und nachher entkräftet wieder ausgespuckt“[443] und diesen Eindruck auch abbildet:

Abbildung 17
CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, KW Institute for Contemporary Art Berlin 2013/14
© Foto von Anna-Maria Weber 2014

WAS GESCHAH WIRKLICH ZWISCHEN DEN BILDERN? ist treffenderweise der Titel der ersten Filmarbeit, in der Christoph Schlingensief Walter Nekes assistierte.[444] Geht es nach Schlingensief, ist erst in der Lücke und zwischen den Bildern die Wahrheit zu finden – eine Wahrheit, die im jeweiligen Auge des Betrachters ruht. Und es sind die Zwischenräume, die auch posthum eine Begegnung mit Christoph Schlingensief möglich machen. Sowie Erika Fischer-Lichte Wissenschaft als einen performativen Prozess begreift, „bei dem Emergenz als wichtiges Organisationsprinzip anzuerkennen ist“ [445] ,ist auch die Überschreibung als ein solcher zu betrachten. Die Bedeutungskonstitution erfolgt im Zwischenraum – zwischen den Bildern, denn, wie Christoph Schlingensief anmerkte:

> „Zwischen den Bildern ist also immer Dunkelheit, und diese Dunkelheit ist enorm wichtig. [...] Wer Wahrheit will, braucht nicht nur Licht, der braucht vor allem die Dunkelphase.“[446]

[443] Anna-Maria Weber: „Christoph Schlingensief in den Kunst-Werken Berlin“, in: *AugenZeugeKunst*, http://augenzeugekunst.wordpress.com/2014/01/19/christoph-schlingensief-in-den-kunst-werken-berlin/, [23. Oktober 2014].
[444] Vgl. Chris Dercon: „Kameraden“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 175.
[445] Erika Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, S. 184.
[446] Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, S. 218.

Auf der 55. Kunst-Biennale in Venedig 2013 hat als bester Künstler Tino Seghal den goldenen Löwen gewonnen. An dem Ort, an dem 2011 die Spuren von Christoph Schlingensief sich vom Raum, über das ausgestellte Ding bis hin zu Klebestreifen manifestieren und (preisgekrönt) an einen Verstorbenen erinnern, wird 2013 ein Künstler prämiert, dessen Arbeiten ausschließlich durch spurenlose und immaterielle Rauminterventionen gekennzeichnet sind. Dorothea Hantelmann beschreibt die Realisation eines solchen Kunstwerks „als ein Produkt, das für einen Markt produziert ist, dessen Materialisierung dennoch die Situation seiner Wahrnehmung nicht überdauert. Ein Produkt also, dem seine eigene Deproduktion eingeschrieben ist."[447] Beiden Rauminterventionen, 2011 und 2013, materiell oder immateriell, mit oder ohne leiblichem Körper ausgestattet, spurlos oder nicht, ist eines gemeinsam: ihre Ereignishaftigkeit. Die Besucher der Biennale di Venezia treten in eine performative Aufführungssituation ein, die sich 2011 in der Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* in der Materialisierung einer vergangenen Aufführung zeigt und sich 2013 bei Tino Seghal ausschließlich im körperlichen Akt manifestiert. Während Seghals Arbeitsweise durch die Bemühung keine Spuren zu hinterlassen, gekennzeichnet ist, besteht die Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ausschließlich aus diesen. Die Aufführung aber selbst, die sich im Besuch dieser so unterschiedlichen Kunstinterventionen erst konstituiert, ist in jedem Fall emergent und ephemer – durch ihre Flüchtigkeit gekennzeichnet:

> „Aber was bedeutet »vergänglich«? wiederholte der kleine Prinz, der in seinem Leben noch nie auf eine einmal gestellte Frage verzichtet hatte.
> Das heißt »von baldigem Entschwinden bedroht«."[448]

[447] Hantelmann von, Dorothea: „How to Do Things with Art", in: Erika Fischer-Lichte et al.: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst (Recherchen 18)*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 71.
[448] Antoine de Saint-Exupéry: *Der Kleine Prinz*, Düsseldorf: Rauch 2004 , S. 75.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, *Gesammelte Schriften, Band 7*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1970.

Annuß, Evelyn: „Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 291 - 306.

Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch, Manfred Fuhrmann (Hg./Übers.), Stuttgart: Reclam 2006.

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main: Fischer 1979.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck 2010.

Balme, Christopher: „Theater zwischen den Medien“, in: Christopher Balme/Markus Moninger (Hg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*, München: epodium 2004, S. 13 – 31.

Bataille, Georges: „Museum“, in: Rainer Maria Kiesow/Henning Schmidgen (Hg. und Übersetzer): *Kritisches Wörterbuch*, Berlin: Merve 2005, S. 64 – 66.

Baudrillard**,** Jean: „Das perfekte Verbrechen“, in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amerlunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie, Band IV,, 1839 – 1995*, München: Schirmer und Mosel 2006, S. 256 – 260.

Becker, Christoph/Anette Lagler: *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag. 1895 – 1995*, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hg.), Ostfildern: Cantz 1995.

Becker, Jürgen: „Einführung“, in: Jürgen Becker/Wolf Vostell (Hg.): *Happenings. Fluxus. Pop Art. Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 5 – 18.

Belting, Hans: *Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2005.

Belting, Hans: „Zur Ikonologie des Blicks“, in: Christoph Wulf/Jörg Zirfas (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005, S. 50 – 58.

Benjamin**,** Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 65 – 94.

Benjamin, Walter: „Das Passagenwerk“, in: Rolf Tiedemann et al. (Hg.): *Walter Benjamin - Gesammelte Schriften, V.1*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.

Benjamin, Walter: *Über Haschisch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London/New York: Routledge 1995.

Berka, Roman: *Christoph Schlingensiefs Animatograph. Zum Raum wird hier die Zeit*, Wien/New York: Springer 2011.

Beuys, Joseph /Hagen Lieberknecht: „Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. September 1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht“; in: „Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer, Köln, Aust.-Kat. Kunstverein St. Gallen 1971“, S. 7 – 17, zitiert nach Uwe M. Schneede: *Joseph*

Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen, Stuttgart: Hatje 1994, S. 26.
Beuys, Joseph, in: Jörg Schellmann/Bernd Klüser (Hg.): „Fragen an Joseph Beuys. Teil II. Juni 1977“, in: *Joseph Beuys. Multiplizierte Kunst. Werkverzeichnis*, München: Schellmann & Klüser 1977.

Biesenbach, Klaus: „Vorwort“, in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013, S. 20 – 41.

Böhme, Gernot: „Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik“, in: Thomas Friedrich/Jörg H. Gleiter (Hg.): *Einfühlung und phänomenologische Reduktion. Grundlagentexte zur Architektur, Design und Kunst*, Münster: Lit Verlag 2007, S. 287 – 310.

Bolter, Jay David/Richard Grusin: *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge/London: MIT Press 2000, S. 45.

Brock, Bazon: „Gott und Müll – Museen sind Schöpfer von Zeit“, in: Peter Noever/MAK (Hg.): *Das diskursive Museum*, Ostfildern: Hatje Cantz 2001, S. 25 – 31.

Certeau, Michel de: „Praktiken im Raum“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 343 – 353.

Chion, Michel: „Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino“, in: Meteor (Hg.): *Texte zum Laufbild 6*, Wien: PVS Verleger, 1996, S. 48 – 58.

Dercon, Chris: „Kameraden“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 173 – 182.

Derrida, Jaques: „Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation“, in: Ders: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 351 – 379.

Derrida, Jacques: „Die différance“, in: Ders.: *Die différance. Ausgewählte Texte*, Peter Engelmann (Hg.), Stuttgart: Reclam 2004, S: 110 – 149.

Deutsch-Schreiner, Evelyn/Katharina Pewny: „»Avant-Garde! Marmelade. Avant-Garde! Marmelade« Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“, in: Pia Janke /Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 236 – 248.

Diederichsen, Diedrich: „Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensief und seine Musik“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 183 – 190.

Die Heilige Schrift. Einheitsübersetzung, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk 1981.

Dotzler, Bernhard: „Leerstellen“, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.): *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg: Rombach 1999, S. 211 – 230.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

Fischer-Lichte, Erika: „Aufführung“, in: Dies. et al. (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 16 – 26.

Fischer-Lichte, Erika: „Der Zuschauer als Akteur“, in: Dies. et al. (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen,* München: Wilhelm Fink 2006 S. 21-42.

Fischer-Lichte, Erika: „Die verwandelnde Kraft der Aufführung“, in: Dies. et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 11 – 26.
Fischer-Lichte, Erika: „Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff“, in: Dies. et al.: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst (Recherchen 18)*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 11 – 26.

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012.

Fleck, Robert: „1993 – Haacke gegen Hitler: Ein Nationalpavillon als Medium von Kunst im öffentlichen Raum“, in: Ders: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009, S. 196 – 209.

Fleck, Robert: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg: Philo Fine Arts 2009.

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Foucault, Michel: „Von anderen Räumen“, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 317 – 329.

Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, in: *Sigmund Freud Studienausgabe, Band IV,* Frankfurt am Main: Fischer 1982, S. 241 – 267.

Gaensheimer, Susanne: „Vorwort“, in: Dies. (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 19 – 25.

Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*, Frankfurt/New York: Campus 1986.

Gilpin, Heidi: „Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance“, in: Susan Leigh

Foster: *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*, London: Routledge 1996, S. 106 – 128.

Grasskamp, Walter: *Der lange Marsch durch die Illusionen: Über Kunst und Politik*, München: Beck 1995.

Gronau, Barbara: „Ausstellen und Aufführen. Performative Dimensionen zeitgenössischer Kunsträume“, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Die Aufführung. Diskurs – Macht – Analyse*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 35 – 48.

Gronau, Barbara: *Theaterinstallationen. Performative Räume bei Beuys, Boltanski und Kabakov*, München: Fink 2010.

Groys, Boris: „Wenn es einem die Sprache verschlägt“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 191 – 198.

Gunning, Tom: „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in: Elsaesser Thomas (Hg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 56 – 62.

Haacke, Hans: „Gondola! Gondola!“, in: Pierre Bourdieu/Hans Haacke: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 129 – 148.

Hanak-Lettner, Werner: *Die Ausstellung als Drama. Wie das Museum aus dem Theater entstand*, Bielefeld: Transcript 2011.

Hantelmann, Dorothea von: „Formen der Teilhabe im Dispositiv der Kunst. Zu Daniel Burens *Le Musée qui n’existait pas*“, in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 75 – 96.

Hantelmann von, Dorothea: „How to Do Things with Art“, in: Erika Fischer-Lichte et al.: *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst (Recherchen 18)*, Berlin: Theater der Zeit 2004, S. 63 – 75.
Hegemann, Carl: „EGOMania. Kunst und Nichtkunst bei Christoph Schlingensief“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 199 – 210.

Hegemann, Carl: in: Kaspar Mühlemann: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt am Main: Lang 2011.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1994.

Janke, Pia: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 24 – 38.

Janke, Pia/Teresa Kovacs: „Einleitung“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 9 – 13.

Jelinek, Elfriede: „Der Schrecken der Vereinigung“, in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013, S. 106 – 111.

Jelinek, Elfriede: *Ein Sportstück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

Kabakov, Ilya: *Über die »totale« Installation*, Ostfildern: Cantz 1991.

Kaprow Allan: „Excerpts from »Assemblages, Environments & Happenings«”, in: Mariellen R.Sanford (Hg.): *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge 1995, S. 197 – 205.

Kaprow, Allan: „Tod im Museum. Wo seid Ihr, süße Muse?“, in: Christian Kravagna/Kunsthaus Bregenz (Hg.): *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, Köln: Walther König 2001, S. 10 – 11.

Kattenbelt**,** Chiel: „Multi-, Trans- und Intermedialität: Drei unterschiedliche Perspektiven auf die Beziehung zwischen den Medien“, in: Henri Schoenmakers et al. (Hg.): *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: transcript 2008, S. 125 – 132.

Kaup-Hasler, Veronica, in: Pia Janke: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 24 – 38.

Kirby, Michael: „Happenings: An Introduction“, in: Mariellen R.Sandford (Hg.): *Happenings and Other Acts*, London/New York: Routledge 1995, S. 1 – 24.

Kluge, Alexander: *Das Bohren harter Bretter. 133 politische Geschichten*, Berlin: Suhrkamp 2011.

Kluge, Alexander: „Foreword“, in: Tara Forrest/Anna Teresa Scheer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect 2012, S. 1 – 4.

Kluge, Alexander/Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, Hamburg: Rotbuch 1996.

Kovacs, Teresa: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.“ Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: Pia Janke (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010*, Wien: Praesens Verlag 2010, S. 15 – 29.

Kovacs, Maria Teresa: „»Mein Assistent des Verschwindens«. Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief“, Diplomarbeit Universität Wien, Philologisch-

Kulturwissenschaftliche Fakultät 2011.
Krämer, Sybille: „Das Medium als Spur und als Apparat“, in: Dies. (Hg.): *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 73 – 94.

Krämer, Sybille: „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“, in: Dies. et al.: *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2007, S. 155 – 181.

Kümmel-Schnur, Albert: „Sinn und Sinnlichkeit: museales Erzählen“, (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 25. Juni 2009.

Laberenz, Aino: „Vorwort“, in: Christoph Schlingensief: *Ich weiß, ich war's*, Aino Laberenz (Hg.), Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012, S. 11 – 15.

Lagler, Annette: „Museum – Historischer Ort – Medium der Inspiration. Die deutschen Beiträge zur Biennale ab 1964 und die Rolle des Pavillons“, in: Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart (Hg.): *Biennale Venedig. Der deutsche Beitrag. 1895-1995*, Ostfildern: Cantz 1995, S. 51 – 75.

Lehmann, Annette Jael: *Kunst und neue Medien. Ästhetische Paradigmen seit den sechziger Jahren*, Tübingen und Basel: Francke 2008.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

Lessing, Gotthold Ephraim: *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Albert Maier u. Maike Schmidt (Hg.), Stuttgart: Reclam 2006, S. 151.

Lochte, Julia/Wilfried Schulz (Hg): *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hamburg: Rotbuch Verlag 1998.

Malzacher, Florian: „Citizen of the other place: A Trilogy of Fear and Hope“, in: Tara Forrest/Anna Teresa Scheer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect 2010, S. 187 – 200.

Marschall, Brigitte: „Öffentlicher Raum als theatraler Raum. Praktiken des Gehens und Strategien der Stadtnutzung“, in: Ralf Bohn/Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld: Transcript 2009, S. 171 – 188.

Marschall, Brigitte: *Politisches Theater nach 1950*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.

Mattl, Siegfried: „Film versus Museum“, in: Hans-Christian Eberl et al. (Hg.): *Museum und Film. Museum zum Quadrat 14*, Wien: Turia & Kant 2003, S. 51 – 73.

Meister, Monika: „Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und die Katharsis“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 96 – 115.

Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.

Müller, Heiner: in: Kluge, Alexander/Heiner Müller: *Ich bin ein Landvermesser. Gespräche. Neue Folge*, Hamburg: Rotbuch 1996.

Müller, Markus: in: Pia Janke: „Aktion versus Rekonstruktion. Schlingensief im Museum? Gespräch mit Veronica Kaup-Hasler, Gerald Matt, Markus Müller, moderiert von Pia Janke“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 24 – 38.

Nancy, Jean-Luc: *Am Grund der Bilder*, Zürich/Berlin: diaphanes 2006.

Nancy, Jean-Luc: *Noli me tangere*, Zürich/Berlin: diaphanes 2008.

Obrist, Hans Ulrich: „Vervielfältigungen. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 297 – 307.

Pazzini, Karl-Josef: *Die Toten bilden. Museum und Psychoanalyse II*, Museum zum Quadrat No. 15, Wien: Turia & Kant 2003.

Pewny, Katharina: in: „Jelinek und Schlingensief“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 363.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1998.

Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke Verlag, 2002.

Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien: Passagen 2009.

Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?*, Berlin: Merve 2008.

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013.

Roselt, Jens: „»Kulturen des Performativen« als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert“, in: Martina Leeker (Hg.): *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 623 – 637.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2008.

Rosenthal, Stephanie: „18 Bilder pro Sekunde. Christoph Schlingensief – Der Bildermacher“, in: Susanne Gaensheimer (Hg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 317 – 321.

Ruhs, August: *Der Vorhang des Parrhasios. Schriften zur Kulturtheorie der Psychoanalyse*, Wien: Sonderzahl 2003.

Ruhs, August: „Die Psychoanalyse geht ins Museum oder Über das Begehren, Bedeutung zu sehen“, in: *Unschuldskomödien. Museum & Psychoanalyse,* Museum zum Quadrat No. 10, Wien: Turia & Kant 1999, S. 55 – 75.

Saint-Exupéry, Antoine de: *Der Kleine Prinz*, Düsseldorf: Rauch 2004.

Schechner, Richard: *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: Pennsylvania Press 1985.

Schlingensief, Christoph: *Ich weiß, ich war's*, Aino Laberenz (Hg.), Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

Schlingensief, Christoph: „Nur ein Pinselstrich“, im Gespräch mit Alice Koegel, in: Alice Koegel/Kasper König (Hg.): *AC: Christoph Schlingensief: Church of Fear*, Publikation zur gleichnamigen Ausstellung, Köln: Walther König/Museum Ludwig 2005, S. 25 – 32.

Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München: btb Verlag 2010.

Schlingensief, Christoph: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Christoph Schlingensief von Julia Lochte und Winfried Schulz, in: Julia Lochte/Wilfried Schulz (Hg): *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, Hamburg: Rotbuch Verlag 1998, S. 12 – 39.

Schlingensief, Christoph: in: Susanne Gaensheimer: „Vorwort“, in: *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Susanne Gaensheimer (Hg.): Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 19.

Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Stuttgart: Hatje 1994.

Schößler, Franziska: „Intermedialität und »das Fremde in mir«: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper Mea Culpa“, in: Pia Janke /Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 117 – 134.

Seeßlen, Georg: „Radikale Kunst. Über Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung“, in: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011, S. 76 – 87.

Stein, Gertrude: „Plays“, in: Dies.: Last Operas and Plays, Baltimore/London: John Hopkins University Press 1995, S. XXXIX-LII.

Tecklenburg, Nina: „Mythos Ereignis – Mythos Aufführung. Künstlerische Reenactments als Entmythisierungsverfahren“, in: Jens Roselt/Ulf Otto (Hg): *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Bielefeld: Transcript 2012, S. 79 – 100.

Tisdall, Caroline: *Joseph Beuys. Coyote*, München: Schirmer/Mosel 2008.

Turner, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure.* London: Routledge & Kegan Paul 1969.

Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main, Campus 2009.

Völckers, Hortensia/Alexander Farenholtz: „Grußwort“, in: KW Institute for Contemporary Art et al. (Hg.): CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2013/2014 und MOMA PS1, New York 2014, London: Koenig 2013,S. 11 – 13.

Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Fink 2011.

Wulf, Christoph/Jörg Zirfas: „Bild, Wahrnehmung und Phantasie. Performative Zusammenhänge“, in: Diess. (Hg.): *Ikonologie des Performativen*, München: Fink 2005, S. 7 – 32.

8.2 Zeitschriften/Programmhefte/Internetquellen

Christoph Schlingensief, Ausstellungsflyer der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon 2011, 4. Juni – 27. November 2011.

Dander, Patrizia/Verena Frensch: „Schlingensief ABC“, in: Stephanie Rosenthal (Hg.): *Christoph Schlingensief. 18 Bilder pro Sekunde. Haus der Kunst,* http://www.schlingensief.com/arbeiten/t061/cs_zeitung_hausderkunst.pdf, S. 11, [2. Oktober 2014].

Gaensheimer, Susanne: interviewt von Ute Thon: "Ich bin überrascht, wie stark seine Ideen für sich stehen – auch ohne ihn", in: *art magazin*, 1. Juni 2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale&article=art, [11. Oktober 2014].

Hegemann, Carl et al. (Redaktion)/Burgtheater Wien (Hg.): *Christoph Schlingensief. Mea Culpa,* Wien: Programmheft des Burgtheaters Nr. 194, Spielzeit 2008/2009.

Hegemann, Carl/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin (Hg.): *Kaprow City. Eine Installation von Christoph Schlingensief*, Programmzettel, Berlin 2006, www.schlingensief.com/arbeiten/t057/kaprow_programmzettel.pdf, [11. Oktober 2014].

Hegemann Carl et al. (Redaktion): *Programmheft Christoph Schlingensief: Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Gelsenkirchen: Kultur Ruhr 2008.

International Council of Museums, http://icom.museum/the-vision/museum-definition, [12. Oktober 2014].

Jelinek, Elfriede: *Schlingensief*, http://www.elfriedejelinek.com/, Archiv 2010, [11. Oktober 2014].

Kimmich, Dorothee: *Die Bildlichkeit der Leerstelle. Bemerkungen zur Leerstellenkonzeption in der frühen* Filmtheorie, http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/10738/Kimmich_Filmtheorie.pdf, [2. Oktober 2014].

Laberenz, Aino: in: Kuhn, Nicola und Rüdiger Schaper: „Aino Laberenz. Irgendwo wirbelt Christoph herum“, in: *Der Tagesspiegel*, 30. Mai 2011, http://www.tagesspiegel.de/kultur/aino-laberenz-irgendwo-wirbelt-christoph-herum/4236026.html, [11. Oktober 2014].

Laberenz, Aino: in: Ulrich Seidler et al.: „Ich werde nicht Christoph spielen“, in: *Berliner Zeitung* vom 7. Mai 2011, http://www.berliner-zeitung.de/archiv/sie-waren-in-liebe-und-arbeit-vereint--nun-ist-christoph-schlingensief-tot--und-seine-witwe--aino-laberenz--muss-sein-erbe-verwalten--ein-gespraech-ueber-einen-grossen-einzelgaenger--ehrgeizige-projekte-und-die-angst--an-der-neuen-rolle-zu-scheitern-ich-werde-nicht-christoph-spielen,10810590,10785718.html, [11. Oktober 2014].

Marcus, Dorothea: „Gott, wo bist du hingegangen?“, in: *Nachtkritik.de,* 21. September 2008, http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=298, [11. Oktober 2014].

Meurer, Ulrich, „24 Indizien pro Sekunde – keine Leiche: Peter Greenaways The Draughtsman’s Contract“, in: http://kops.ub.uni-konstanz.de/static/paech/zdb/beitrg/Meurer/Meurer.htm, [26. Juli 2014].

Müller, Tobi: „Messwein für Fortgeschrittene“, in: Berliner Zeitung, 3. Juni 2011, http://www.berliner-zeitung.de/archiv/der-deutsche-pavillon-der-54--kunstbiennale-in-venedig-ist-christoph-schlingensief-gewidmet-messwein-fuer-fortgeschrittene,10810590,10790464.html, [4. Oktober 2014].

Rebentisch, Juliane: „Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute“, in: Sonder- forschungsbereich 626 (Hg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006, http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf, Absatz 7, [21. September 2014].

Schlingensief, Christoph: „18 Happenings in einer Sekunde“, in: Carl Hegemann/Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin (Hg.): *Kaprow City. Eine Installation von Christoph Schlingensief*, Programmzettel, Berlin 2006, www.schlingensief.com/arbeiten/t057/kaprow_programmzettel.pdf, [2. Oktober 2014].

Schlingensief, Christoph: „Das Kreuz als Schmusedecke“, Beitrag aus Deutschlandradio Kultur Fazit, 24.12.2009, 23:05 Uhr, in: *http://www.schlingensief.com/weblog/?p=475*, [11. Oktober 2014].

Schlingensief, Christoph: in: Hegemann, Carl et al. (Redaktion)/Burgtheater Wien (Hg.): *Christoph Schlingensief. Mea Culpa,* Wien: Programmheft des Burgtheaters Nr. 194, Spielzeit 2008/2009.

Schlingensief, Christoph: Probenprotokolle zu AREA 7, Auszüge aus der Ö1/STANDARD-Sendereihe „Zeitgenossen im Gespräch“, aufgezeichnet im RadioKulturhaus Wien, am 11. 12. 2005, Transkript: Sarah Wulbrandt, in: *Programmbuch zur Produktion AREA 7. Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief*, Burgtheater Wien (Hg.), Heft 130, Spielzeit 2005/2006.

Schlingensief, Christoph: im Gespräch mit Stephanie Rosenthal, Manaus/Brasilien, Ostern 2007, in: Stephanie Rosenthal (Hg.): *Christoph Schlingensief. 18 Bilder pro Sekunde. Haus der Kunst,* http://www.schlingensief.com/arbeiten/t061/cs_zeitung_hausderkunst.pdf, [4. Oktober 2014].

Schlingensief, Christoph: in: Ulrich Seidler: „Christoph Schlingensief über seinen Kampf mit dem Lungenkrebs, mit Gott und mit sich selbst. Ausputzen, die Drecksau!“, in: *Berliner Zeitung,* 11. September 2008, http://www.berliner-

zeitung.de/archiv/christoph-schlingensief-ueber-seinen-kampf-mit-dem-lungenkrebs--mit-gott-und-mit-sich-selbst-ausputzen--die-drecksau-,10810590,10585716.html, [11. Oktober 2014].

Schlingensief, Christoph: *Schlingenblog*, http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisc/, [11. Oktober 2014].

Thon, Ute: "Ich bin überrascht, wie stark seine Ideen für sich stehen – auch ohne ihn", Interview mit Susanne Gaensheimer, in: *art magazin*, 1.Juni 2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale&article=art [11. Oktober 2014].

Tittel, Cornelius, „Theater war noch nie mein Ding“, Interview mit Christoph Schlingensief, in: *Spiegel Online,* 2. Jänner 2008, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/allroundkuenstler-schlingensief-theater-war-noch-nie-mein-ding-a-525012-druck.html, [12. Oktober 2014].

Waldenfels, Bernhard im Gespräch mit Stephanie Metzger: „Sinne und Künste im Wechselspiel“, in: *Bayern 2*, http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie940.html, [2. Oktober 2014].

Weber, Anna-Maria: „Christoph Schlingensief in den Kunst-Werken Berlin“, in: *AugenZeugeKunst*, http://augenzeugekunst.wordpress.com/2014/01/19/christoph-schlingensief-in-den-kunst-werken-berlin/, [18. Oktober 2014].

http://jelinekschlingensief.wordpress.com/, [12. Oktober 2014].

http://www.deutscher-pavillon.org/2011/de, [12. Oktober 2014].

http://www.labiennale.org/en/art/history/pavilions.html?back=true, [12. Oktober 2014].

http://www.kirche-der-angst.de/, [12. Oktober 2014].

http://www.peter-deutschmark.com/bio.php, [12. Oktober 2014].

http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale, [12. Oktober 2014].

8.3 Filme, TV-, Video-, Radio- und Tondokumente

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF UND SEINE FILME. INTERVIEW. KURZFILME, (D 1968 – 2004); DVD: Filmgalerie 451 2004.

EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR: FLUXUS ORATORIUM VON CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Aufführung der RuhrTriennale 2008 im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen Berlin 2009, Aufzeichnung der Ausstrahlung vom Fernsehsender 3sat am 02.05.2009, Fernsehregie: Peter Schönhofer, DVD: Produktion von 3sat und ZDF-Theaterkanal 2009.

Gaensheimer, Susanne: in: DEUTSCHER PAVILLON – BIENNALE CHANNEL VOM 4.6.2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale, [2. Oktober 2014].

Hegemann, Carl im Gespräch mit Volker Panzer: IM DEUTSCHEN PAVILLON: CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, Moderation und Interviews: Volker Panzer, ZDF Nachtstudio, Sendung vom 29. Mai 2011, http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale,15:30, [22. April 2014].

MEA CULPA. EINE READYMADEOPER, DVD: Edition Burgtheater 30, Hoanzl 2009.

Schlingensief, Christoph: DURCH DIE NACHT MIT CHRISTOPH SCHLINGENSIEF UND JÖRG IMMENDORF, Dokumentation Deutschland 2004, ZDF, Redaktion: Edda Bauman-von Broen, Erstausstrahlung am Dienstag, 1. Juni 2004 um 00:40, http://www.youtube.com/watch?v=PrTKNoXdaro, [15. Oktober 2014].

Waldenfels, Bernhard im Gespräch mit Stephanie Metzger: „Sinne und Künste im Wechselspiel“, in: *Bayern 2*, http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-galerie940.html, 3:40, [2. Oktober 2014].

8.4 Ausstellungen und Aufführungen

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF ARCHIV,
Regisseur, Aktionskünstler, 1960-2010,
Archiv und Sammlung, 39,7 lfm,
Berlin: Akademie der Künste, Archiv Darstellende Kunst.
Eröffnung: 3. November 2012.

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF,
54. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia 2011,
Deutscher Pavillon, Kuratorin: Susanne Gaensheimer,
Laufzeit 4. Juni – 27. November 2011.

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF,
KW Institute for Contemporary Art Berlin,
kuratiert von Klaus Biesenbach, Anna-Catharina Gebbers und Susanne Pfeffer. Künstlerische Beratung: Aino Laberenz/Nachlass Christoph Schlingensief,
Laufzeit: 1. Dezember 2013 – 19. Jänner 2014.

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF,
MoMA PS1, New York, in Zusammenarbeit mit KW Institute for Contemporary Art, organized by Klaus Biesenbach, Director, MoMA PS1 and Chief Curator-at-Large, The Museum of Modern Art, Anna-Catharina Gebbers, Independent Curator, and Susanne Pfeffer, Artistic Director at the Fridericianum, Kassel; in collaboration with Filmgalerie 451, Berlin, Artistic advisor: Aino Laberenz/Estate of Christoph Schlingensief, The installation at MoMA PS1 has been overseen by Klaus Biesenbach and Aino Laberenz, Artistic advisor: Aino Laberenz/Estate of Christoph Schlingensief;
Laufzeit: 9. März – 1. September 2014.

EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR,
Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief,
Konzept, Regie, Ausstattung: Christoph Schlingensief, Bühne: Thomas Goerge, Thekla von Mülheim, Kostüme: Aino Laberenz, Licht: Voxi Bärenklau.

Mit: Margit Carstensen, Angela Winkler (Anne Tismer am 23. 9.), Mira Partecke, Komi Mizraijm Togbonou, Stefan Kolosko, Karin Witt, Horst Gelonnek, Kerstin Grassmann, Norbert Müler, Achim von Paczensky, Klaus Beyer. Sängerinnen: Friederike Harmsen, Ulrike Eidinger. Korrepetitor/Orgelspieler: Dominik Blum. Gospelchor Angels Voices, Kinderchor des Aalto-Theaters;
Erstaufführung: 29. September 2008, Ruhrtriennale, Duisburger Gebläsehalle.

IL PALAZZO ENCICLOPEDICO,
55. Internationale Kunstausstellung – La Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon 2013,
Beitrag von Tino Seghal,
Kurator: Massimiliano Gioni,
Laufzeit: 1. Juni – 24. November 2013.

MEA CULPA,
Eine ReadyMadeOper von Christoph Schlingensief
Regie: Christoph Schlingensief, Bühnenbild: Janina Audick, Kostüme: Aino Laberenz, Musik: Arno Waschk, Video: Meika Dresenkamp, Licht: Voxi Bärenklau, Dramaturgie: Carl Hegemann, Henning Nass, Joachim Lux, Laura Schmidt,
Uraufführung: 20. März 2009, Burgtheater Wien.

UTOPIE GESAMTKUNSTWERK,
21er Haus Wien,
KuratorInnen: Bettina Steinbrügge, Harald Krejci,
Laufzeit: 20.Jänner bis 20. Mai 2012.

8.5 Bildnachweise

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildung 1:
»Zwischenstände«, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008, http://www.kirche-der-angst.de/02_images/minoxsw/images/minoxsw_02.jpg, [11. Oktober 2014].

Abbildung 2:
»Bilder der Messe«, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008, Foto: © David Baltzer bildbuehne.de, http://www.kirche-der-angst.de/02_images/baltzer2/images/kirche2aderangst_00068k.jpg, [11. Oktober 2014].

Abbildung 3:
Abendmahl, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. Fluxus-Oratorium von Christoph Schlingensief im Rahmen der Ruhrtriennale 2008, Foto: © David Baltzer bildbuehne.de, http://www.tagesspiegel.de/images/273588_0_8099d16b-jpg/1502552/2-format43.jpg, [11. Oktober 2014].

Abbildung 4:
Außenfassade des Deutschen Pavillons in Venedig 2011,
La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Ingo Arend,
http://www.getidan.de/wp-content/uploads/2011/06/ego.680.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 5:
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*,
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_5.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 6:
Tafel mit Röntgenbildern, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,

http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_12.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 7:
Altarraum mit Tragestuhl, Altar und Krankenbett, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_2.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 8:
Christus Bild, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_6.jpg [2. Oktober 2014].

Abbildung 9:
Altarraum mit Filmprojektionen,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_8.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 10:
Tizian: Noli me Tangere, ca. 1514, London: National Gallery,
http://static.guim.co.uk/sys-images/Guardian/Archive/Search/2012/4/9/1333968177552/Titians-Noli-me-Tangere-a-001.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildungen 11 bis 13:
Ausstellungsobjekte, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011,
Eigene Aufnahmen.

Abbildung 14:
Altar mit Hase, Kruzifix, Metronom und beschrifteter Frontplatte,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://images.artnet.com/images_DE/magazine/2011-06/Reviews/borcherdt06-03-2011/09_Eine_Kirche_der_Angst__Altarfrontplatte_Toleranzguert1.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 15:
Monstranz, Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,*
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_7.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 16:
Altarraum mit Bodenmarkierungen,
Installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*,
Deutscher Pavillon, La Biennale di Venezia, 4. Juni – 27. November 2011.
Foto: © Roman Mensing, artdoc.de,
http://www.schlingensief.com/bildergalerien/059/biennale_10.jpg, [2. Oktober 2014].

Abbildung 17:
CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, KW Institute for Contemporary Art Berlin 2013/14,
© Foto von Anna-Maria Weber 2014,
http://augenzeugekunst.files.wordpress.com/2014/01/2014-01-17-14-48-55.jpg?w=1400&h=&crop=1, [18. Oktober 2014].

Anhang

Zusammenfassung

Die Bühne der Theateraufführung *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* von Christoph Schlingensief wurde nach dem Tod des Künstlers im Deutschen Pavillon bei der 54. Internationalen Kunstausstellung – La Biennale di Venezia 2011 in Form einer begehbaren Rauminstallation wieder errichtet. In einem ersten Teil dieser Arbeit werden grundsätzliche Aspekte der Ästhetik von Christoph Schlingensiefs Theaterarbeit untersucht, wobei im Rahmen einer Szenenanalyse des Fluxus-Oratoriums *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (autobiographische) Grenzüberschreitungen in den Blick genommen werden, die zwischen Repräsentation und Präsenz von den Zuschauern als Schwellenerfahrung wahrgenommen werden können. Im weiteren Verlauf werden unter Einbeziehung raum- und medientheoretischer Positionen die Medien Museum und Installation in Hinblick auf ihre performativen Eigenschaften erforscht. Abschließend wird in der Analyse der Rauminstallation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* die These herausgearbeitet, dass die Installation alle Eigenschaften einer Aufführung aufweist, die sich, bedeutungskonstituierend und emergent, als Ereignis selbst hervorbringt und im diskursiven Museums- und Erinnerungsraum, welcher zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit, Leben und Tod vermittelt, die Absenz von Christoph Schlingensief zu einer Präsenz werden lässt.

Abstract

The stage of the theatre production *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir,* produced by Christoph Schlingensief, was rebuilt after his death and installed in the German Pavilion at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia in 2011 in the form of a spatial walk-in installation. The first part of this work explores fundamental aspects of the aesthetic of Christoph Schlingensief's theatre work. A close analysis of a single scene from Fluxus Oratorio *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* reveals (autobiographic) boundary crossings between representation and presence which are perceived by the spectators as a liminal experience. Later, including space and media theory aspects, the media museum and installation are examined in the context of their performative characteristics. Finally the analysis of the spatial installation *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* shows that it exhibits all the features of a performance. Like a performance it is an emergent, self-referential phenomenon, where meaning is generated. In the discursive memory space of the museum, which mediates between past and present, invisibility and visibility, life and death, the absence of Christoph Schlingensief transforms into a presence.

Lebenslauf

Katharina Matschnig
Geboren am 22. November 1961 in Wien

1979	Matura
1979 – 1980	Studium der Medizin, Medizinische Universität Wien
ab 1980	Studium Theaterwissenschaft und Publizistik, Universität Wien
1981	Regieassistenz: "Don Juan und Faust" (Christian Dietrich Grabbe), Wiener Festwochen
1981 – 1982	Schauspielschule Krauss
1982 – 1984	Dramatisches Zentrum Wien: Schauspielschule, Theaterarbeit bei Ruben Fraga, Psychodrama bei Felix de Mendelsohn
1984 – 1986	Musikmanagement, Gründung einer Musikagentur
seit 1986	Patentanwaltskanzlei Matschnig: Administration, Organisation
1987	Geburt Sohn Maximilian
1991	Geburt Sohn Clemens
1996	Geburt Tochter Antonia
seit 2007	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien