

Lore Knapp

Formen des Kunstreligiösen

Lore Knapp

# Formen des Kunstreligiösen

Peter Handke – Christoph Schlingensief

Wilhelm Fink

Urheberrechtlich geschütztes Material.  
© 2015 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

## Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5887-2

Urheberrechtlich geschütztes Material.  
© 2015 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

## 2 Lunge, Gral und Hase. Privatmythologie

### 2.1 Mythenkonstruktion und -dekonstruktion

Zu Schlingensiefs Aktion *Church of Fear* gehört auch ein sogenannter „Kirchenprototyp“,<sup>107</sup> eine kleine Holzkirche „mit einem Altar, auf dem unter anderem ein Hase an Aktionen von Joseph Beuys gemahnt. Auch eine Reliquienbox steht in der sakralen Hütte.“<sup>108</sup> Auf dem Boden steht „Habt Angst“. An den Wänden hängen Voodoo-Masken aus Afrika, über der Tür das Foto eines Hundeafters. Es läuft ein Film, der an Werbung von Scientology erinnert. Abwechselnd sind der Ruf des Muezzins und Choräle zu hören. In der Mitte steht ein Beichtstuhl mit rotem Samtvorhang, durch dessen Schlitz sich der Platz vor dem Kölner Dom per Kamera live betrachten lässt. Auf der Rückseite zeigt ein Film die Verwesung eines Hasen. Dazu ist Musik aus Richard Wagners Oper *Parsifal* zu hören. In diesem Durcheinander monotheistischer und polytheistischer Religions- und Sektenbezüge fügen sich Kunstgegenstände und Motive wie der Beuys'sche Hase wie selbstverständlich in die Reihe traditioneller Reliquien ein. Im fließenden Übergang vom Synkretismus zur Privatmythologie wird eine Atmosphäre des besonders Bedeutsamen, Heiligen, Geheimnisvollen provoziert. Es schwebt eine religiöse Bedeutsamkeit in der Luft, die zugleich an ihre eigene Gemachtheit gemahnt, denn es wird ja durchgängig betont, es handele sich um eine Gemeinschaft der „Nicht-Gläubigen“.

Schlingensiefs Bilder bekennen sich zum Schein und haben in ihm ihre eigene Wahrheit. Wenn in der Volksbühnenarbeit *Atta Atta* Campingplatzästhetik, Behinderten- und Sozialarbeit sowie philosophie- und kunstgeschichtliche Zitate mit aktuellen politischen Anspielungen gemischt werden, wenn Rezipienten mit dem Nichtverstehen konfrontiert sind und Schlingensief zugibt, er wisse selbst nicht, welchen Sinn seine Bilder haben, wird auf Mythisches oder Unbewusstes verwiesen. So sind die Szenen auch im zweiten und dritten Akt von *Mea Culpa* assoziativ und wie Traumfetzen aneinandergereiht. Auf andere Weise, näm-

<sup>107</sup> Trailer zur *Church of Fear* (2003; <http://www.schlingensief.com/multimedia.php#to40>).

<sup>108</sup> Michael Hierholzer, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 9. 2003.

lich durch die Dunkelheit auf der Bühne, durch die afrikanische Wunderheilung und das Prälögische und Primitive der Afrikabilder stößt *Via Intolleranza II* Topoi des Mythischen an und entlarvt sie als Projektionen, die dem systematischen, modernen Denken entgegenstehen.<sup>109</sup>

In der Reihe von Schlingensiefs Vorbildern steht an erster Stelle Joseph Beuys, der Kunst und Religion über die Unverständlichkeit analogisiert:

In der Kunst ist absolut nichts zu verstehen, einfach nichts. Das einzige Zeichen, welches Kunst trifft, ist dieses: Ein Fragezeichen. Was bedeutet ein Gemälde von Mondrian? Es bedeutet genau das, was da ist, und was da ist, ist immer ein Fragezeichen. Darum regte ich an, dass man alle die Kreuze von Kirchen entfernen und Fragezeichen hinter jeden Altar stellen sollte [...]. Im Gebiet der Kunst sollten nur geheimnisvolle Bilder geschaffen werden.<sup>110</sup>

Beuys spricht bestimmten Materialien, die ihm durch seine persönliche Lebensgeschichte bedeutsam geworden sind, und Symbolen wie dem Hasen oder dem Kreuz eine besondere Energie zu. Während Wagners Privatmythologie bereits eine synkretistische Verbindung biblischer Geschichten sowie nordischer und mittelhochdeutscher Heldensagen und Mythen ist, entwickelt Beuys seine persönliche Mythologie aus den Ereignissen, die ihm nach seinem Flugzeugabsturz zugestoßen sind. In seiner Antrittsvorlesung am 16. Mai 2006 an der Hochschule für bildende Künste in Braunschweig erwähnt Schlingensief, dass Beuys die nachgewiesenen 24 Stunden, die er auf der Krim gepflegt wurde, als zwei Wochen in seine Biographie einfließen ließ.<sup>111</sup> Die wunderbare Erzäh-

109 So beschreibt Gottlob Friedrich Lipps die Quelle der Mythen in einer „naiven Weltbetrachtung“, bei der der „wahrnehmende Mensch Gegenstände als unbedingt und schlechthin bestehend annimmt und alles das in ihnen zu finden glaubt, was er selbst durch den Wahrnehmungsprozess erst in sie hineingelegt hat“ (in: *Mythenbildung und Erkenntnis. Eine Abhandlung über die Grundlagen der Philosophie*, Leipzig 1907, Teil 5, 1 ff., 9 ff., 21 ff., 24).

110 Aus einem Interview von Umberto Allemandi mit Joseph Beuys, in: Bolaffi Art, Juni 1974, zitiert nach Götz Adriani; Winfried Konnertz; Karin Thomas: *Joseph Beuys*, Köln 1994, 4.

111 „*der rest ist bewältigung...*“, 1:11. Beuys „kastriert sich wie Klingsor [...] baut seinen Mythos auf [...] das heißt Privatmythologie, Privatmythologie, Privatmythologie und das war's dann auch“ (ebd.).

lung, die Beuys aus seiner Lebensgeschichte macht, bewirkt eine Mythisierung seiner eigenen Person, die er durch die wiederkehrende Verwendung von Materialien und Motiven, die ihm bedeutsam geworden sind, bekräftigt. Schlingensief bezieht sich darauf mit der Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden überleben für Deutschland* im Jahr 1997 auf der *documenta X* in Kassel sowie mit der eingängigen *Mea-Culpa-Arie* „Quadrophonie der Heilung“. Er nimmt vor allem jene Materialien von Beuys in seine Arbeiten auf, die an dessen Biographie gebunden sind. Er zitiert Filz und Fett, nicht aber Honig, Wachs oder Kupfer.<sup>112</sup> Ähnlich wie Beuys aus seiner vermeintlichen Kopfverletzung sein Markenzeichen des Hutes entwickelt, verfährt Schlingensief mit dem Bild seiner Lunge. Dem beuyschen Satz „Zeige deine Wunde“ folgend stellt er das Röntgenbild in *Kirche der Angst* in einer Monstranz aus. Doch verglichen mit der Nachdrücklichkeit, mit der Joseph Beuys seine Materialien verwendet, sind die privatmythologischen Ansätze bei Schlingensief in sich gebrochen. Während Beuys sich konsequent als Hirte und Heiler darstellt, hinterfragt Schlingensief die eigenen Selbstinszenierungen. Seine Mytheme sind widersprüchlich und kritisieren die mythischen und religiösen Sinnsysteme, schon indem sie sie produzieren. Schlingensief sagt: „Ich verstehe Wagner genausowenig, wie ich Afrika verstehe“,<sup>113</sup> und kombiniert beide in seinen Inszenierungen. Er konstruiert eine eigene Mythologie, indem er das Unverständliche gezielt hervorruft. Seine Kunst profitiert von religiösen Bildwelten, Symbolen, Requisiten, Ritualen, Räumen und anderen Hinweisen auf ein „Mehr an Bedeutung, das nicht greifbar ist“<sup>114</sup> und das die Bedeutsamkeit von Schlingensiefs Kunstaktionen verstärkt, ohne sie in ein vorgegebenes Weltbild einzufügen. In seinen letzten Lebensmonaten ist auf der Startseite seiner Homepage durchgängig die Installation einer überdimensionalen Abendmahlsdarstellung mit Mohammed um den Fernseher herum abgebildet. In einem Nachruf heißt es:

112 Schlingensief hat Beuys 1976 im Saalbau in Essen getroffen. Das Cello in *Sterben lernen!* und *Via Intolleranza II* lässt sich auch mit dem Cello spielenden Beuys assoziieren.

113 Im Gespräch mit Alexander Kluge, <http://www.dctp.tv/#/christoph-schlingensief/kaktus-fuer-richard-wagner/>, 14. 7. 2014, Minute 4:37.

114 Christoph Schlingensief: *Mozart und die Burka* Tagesspiegel, 27. 9. 2006.

Er scheute vor nichts zurück, holte sich, was er brauchte, von Goethe bis Immendorff, von Nietzsche bis Warhol, von Schönberg bis Jelinek, und würfelte es neu zusammen – erstaunliche Drehbücher, Texte, Auführungen, Installationen sind dadurch entstanden. Er war ein kongenialer Plagiator, ein Kunst-DJ und -VJ zugleich, der sich dazu ganz öffentlich bekannte [...]. Kunst, meinte er, wird dann interessant, wenn wir vor etwas stehen, was wir nicht restlos erklären können.<sup>115</sup>

Die Bedeutung privatmythologischer Motive entspricht religiöser Zeichenhaftigkeit, verweist aber nicht auf eine Glaubensadresse, sondern ist stärker an die Motive selbst gebunden. In diesem Sinne ist der Mythos auch als „Glaubensüberzeugung über etwas Bedeutsames“ definiert worden.<sup>116</sup> Das Privatmythologische als die Bedeutsamkeit der Dinge bewegt sich an den Rändern der Hermeneutik oder Semiotik. Die „offene Unbestimmtheit“<sup>117</sup> oder das „uneinholbare Bedeutungspotential“ des Mythischen<sup>118</sup> beziehen sich auf Bilder, bei denen kein bestimmter Sinn entscheidend ist, sondern die Tatsache, dass und wie sie wahrgenommen und erfahren werden.

Schlingensief war immer eher ein Ikonoklast als ein Verehrer heiliger Bilder. Während er sich in die Tradition des Privatmythologischen einschreibt, dekonstruiert er das Mythische zugleich, weil die Künstlichkeit selbst geschaffener Mytheme im Widerspruch zur Überlieferung uralter Mythen steht.<sup>119</sup> Mythenkonstruktion und -dekonstruktion sind so verstanden nahezu gleichbedeutend. Die Zuschreibung des Mythischen bewegt sich meistens ambivalent zwischen dem Respekt vor tradiertem Gedankengut und der Kritik am Unwahren, Aufgebauschen. Schlingensief kombiniert bekannte Mytheme mit Zitaten anderer Künstler wie der surrealistisch großen Farbtube von McCarthy in *Atta Atta*, Filmausschnitten von Otto Mühl und Herbert Fritsch, Zitaten von

115 Elisabeth Schweeger: *Ein persönlicher Blick auf Christoph Schlingensief*, 329.

116 Betz: *Mythos/Mythologie*, 1682–1704, Sp. 1682.

117 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, 471.

118 Peter Kobbe: *Mythos und Modernität. Eine poetologische und methodenkritische Studie zum Werk Hans Henny Jahns*, Stuttgart 1973, 13 f.

119 Knapp: *Ästhetik der Transzendenz*, 247.

Robert Gernhardt, Hugo Ball, Else Lasker-Schüler, Peter Nádas oder Elfriede Jelinek, Anspielungen auf Jörg Immendorff sowie Musik von Arnold Schönberg und anderen. Die Kunstzitate fügen sich wie selbstverständlich in die Reihe traditioneller Reliquien ein und sind von Zeichen fremder Kulturen, religiösen Symbolen und Neuschöpfungen kaum zu unterscheiden.<sup>120</sup> Sie werden ergänzt durch verschiedenste philosophische Ansätze und Zitate von Nietzsche, Adorno, Jean-Luc Nancy oder Meister Eckhart oder Nikolaus von Kues, so dass sich ein hierarchiefreies Nebeneinander von Bildern, Themen und Personen ergibt. Die Masse und das Chaos der Vorbilder und Mytheme begeistern und entgeistern, stärken und entwerten sich gegenseitig. Gegenstände wie Stühle oder ein Kinderwagen, die seine Schauspieler bei den Prozessionen in *Sterben lernen!* und *Via Intolleranza II* tragen, suggerieren allein durch ihr wiederholtes Auftreten in neuen, überraschenden und widersprüchlichen Zusammenhängen eine unbestimmte Bedeutsamkeit.<sup>121</sup> Sie wirken innerhalb der Collagen wesentlich gewichtiger als isoliert. Doch auch im Rahmen der Aufführungen rufen Motive wie die Ausschnitte aus seinem Tonbandtagebuch, Bilder aus dem Film *Inferno*, das Stichwort Voodoo oder Darsteller aus seiner „Theaterfamilie“ ohne Kenntnis von Schlingensiefs Privatmythologie Unverständnis hervor.

## 2.2 Religion und Erotik

In *Mea Culpa* laufen vor Beginn des zweiten Aktes zwei dunkelhäutige Frauen vor den Vorhang, von denen die erste ein blau glitzerndes Kleid trägt und wild einen toten Hasen im Kreis schwenkt. Die andere klappert mit einem Tierskelett. Die Motive sind in ihrer Rätselhaftig-

120 „Auf der Drehbühne rotiert eine Rumpelkammer, wüst zusammengeklittert aus Palazzobögen, Vorstadtfassaden, Flüchtlingszelten, dem bröckelnden Mauerrund eines ausgetrockneten Brunnens, eingefasst von Maschenzaun und Stacheldraht. Seine Gralsburg ist ein Ghetto, geschaffen aus dem Chaos, das in den Städten der Dritten Welt wuchert, bewohnt von schwarzafrikanischen Stammesbrüdern und -schwestern in festlichem Aufputz und den entwurzelten Würdenträgern sämtlicher Weltreligionen. Es gibt einen Friedhof der Künste mit der Mona Lisa als Grabstein, Warhols Suppendose, Hermann Nitschs Blutsudeltüchern“ Claus Spahn, *Die Zeit*, 29. 7. 2004.

121 Vgl. Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, 29 ff.

keit charakteristisch für Schlingensiefs Ästhetik und verweisen auf einen höheren Sinn im Spiel.

Lévi-Strauss interpretiert das mythische Denken generell als Versuch, durch immer neue, wiederholende und variierte, Oppositionen ausdrückende Mythenbildung, die er die „Blätterstruktur“ des Mythos nennt, jene die Gesellschaft bedrängenden Widersprüche zu bewältigen.<sup>122</sup> Schlingensief kehrt die Gegensätze nach außen. Zu diesen Gegensätzen gehören Leben und Tod, auf die im genannten Beispiel mit dem Tierskelett angespielt wird, wobei Knochen zu den von Joseph Beuys wiederholt verwendeten Materialien gehören. Die Unbegreiflichkeit des Lebens angesichts seiner Endlichkeit wird nach Schlingensiefs Krebsdiagnose zum Grundthema all seiner Arbeiten, wobei er das Erhabene, Eigentliche, Große, Ewige, um das es bei Wagner geht, mit dem betont Banalen kombiniert. Religiöse Motive kontrastiert und konfrontiert Schlingensief immer wieder mit grellen und plakativen sexuellen, obszönen und pornographischen, wenn sich eine schwarz gekleidete Schauspielerin in *Sterben lernen!* wie vom Teufel besessen ein großes Holzkreuz zwischen die Beine legt und „Fick mich!“ sagt oder wenn in *Mea Culpa* das bizarre Gipsmodell eines künftig zu bauenden Ayurvedaturms in Dubai zum Phallussymbol wird und ein Schwein „besteigt“, während ein Choral zu Hans Castorps Worten „Der Mensch ist Herr der Gegensätze“ gesungen wird. Der Chor bezieht sich auf die vorangegangenen konträren Emotionen zwischen Selbstmord und Bierzeltatmosphäre und auf Szenen, in denen Prostitution und Katholizismus inszeniert sind. Einen Raum im Ayurvedazentrum schmücken lebensgroße Abbildungen von Callgirlbeinen kombiniert mit roten Kirchenkerzen. In einem anderen Raum singt eine schwarze Sängerin im blauen Glitzerkostüm die Arie „Erbarme dich“ aus Bachs Matthäuspassion. Dabei windet sie sich wie beim Tabledance um einen Stab und verführt den Schlingensief-Darsteller. Nicht nur die Musik von Johann Sebastian Bach, sondern auch Literatur von Goethe wird mit dem glitzernen Nachtleben in Verbindung gebracht. So ist über einem Nachtkal auf der Bühne „Wolfgang von G.“ zu lesen. Die Provokation, die in

122 Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*, Ffm. 1969, 227 ff.

der Kombination mit den sexuellen Anspielungen liegt, setzt eine Erhabenheit oder Heiligkeit der Kunstwerke voraus.

Zu der Einspielung des „Ave Maria“ von Bach / Gounod erzählt Fritzi Haberlandt in der Doppelrolle der Verlobten von Schlingensiefel und Immendorff ihre (und deren) „Sündengeschichte“, die durch die Andeutung sexueller Tabubrüche im ekstatischen zweiten Akt veranschaulicht werden. Unter der Überschrift „Jenseits der Grenze“ werden verschiedene Rausch- und Entgrenzungszustände durchgespielt: „Wir wollen uns einen Blog bauen mit allen Obszönitäten, die uns einfallen. Halleluja. Dieser Blog soll für uns das Höchste sein und alles ist Nichtigkeit – Kohelet.“ Inmitten der rauschhaften Handlungen schreitet eine kleine Prozession gemessen über die Bühne, die von der Kleinwüchsigen im Bischofskostüm angeführt wird.

Auch das titelgebende Schuldmotiv in *Mea Culpa* weist auf Schlingensiefs Auseinandersetzung mit den Sünden im Sinne enger Moralvorstellungen hin. Zu den katholischen Motiven, mit denen die Grenzüberschreitungen in *Mea Culpa* kontrastiert und als Schuld markiert werden, gehört ein Altar im Zentrum der Drehbühne, über dem ein Rundleuchter hängt. Während der Eingangsszene ist der Altar mit einem Kelch gedeckt. Später werden darauf Patienten massiert, während der Choral „Lobe den Herren“ angestimmt wird. Auch wenn Fritzi Haberlandt ihre Arme immer wieder zum Kreuz ausbreitet, während von der „schlimmen Leidenschaft“ die Rede ist und eine „schwanzgeile Tunte“ aus ihrem Leben berichtet, geht es um die Auseinandersetzung mit den eigenen Schuldgefühlen. In *Via Intolleranza II* ruft Schlingensiefel: „So funktioniert das also im Himmel. Ich soll mich für die Scheiße bedanken. Danke, dass ich Krebs habe. Danke Jesus.“ Alle burkinischen Darsteller auf der Bühne stimmen einen Hallelujagesang an, während die Leuchtreklameschrift „Definitely Sanctus“ über die Requisiten wandert, die eher nach westlicher Warenwelt und käuflicher Liebe aussehen. Schlingensiefel kehrt die Gegensätze nach außen und stellt das inhaltliche Potential sowie den ästhetischen Reiz der provokanten, stilistisch anmaßenden Motivkombinationen aus. Die beschriebenen Szenen entwerfen in eine Ästhetik der Paradoxien.

Dabei ließe sich der plakativ inszenierte Gegensatz zwischen sexuell-erotischen und kirchlich-katholischen Motiven dialektisch und äh-

lich wie in den frühromantischen Analogien zur Einheitsphilosophie auflösen. Tatsächlich endet die Szene in *Mea Culpa* mit dem Chor „Der Mensch ist Herr der Gegensätze“, der eine Dialektik der religiösen und erotischen Zeichen andeutet, mit einer einheitsphilosophischen Schlussformel. Sie lautet: „Wir sind eins.“ Im Sinne dieser romantischen Geisteshaltung wird im Programmheft auf den Erosmythos vom einst got-tähnlichen, doppelgeschlechtlichen Menschen angespielt, der von Zeus in zwei Hälften zerteilt wurde, die seitdem danach streben, sich wieder zur Vollkommenheit zu vereinigen.

Manche [...] wollen zurück zur Einheit, derer sie sich noch dunkel erinnern, durch die Wunde, den Mangel, den die ursprüngliche Spaltung verursacht hat. Sie suchen den Ausweg im ‚Ganzganzanderen‘, im Exzess, in der scheinbar radikalen Grenzüberschreitung, einer Abkehr vom Primat der Logik hin zu einem selig-unschuldigen Naturzustand. Dabei wird nicht verstanden, dass erst der Mangel uns zum Sein bringt, und das ‚Selige‘ die Nacht der Welt bedeuten würde, eine für uns nicht mehr fassbare Fülle.<sup>123</sup>

Besonders in der Romantik, auf die Schlingensief sich musikalisch bezieht, ist die Dialektik von Eros und Christentum vielfach variiert worden. Sie mündet in eine Philosophie der Einheit, die mystische Züge haben kann.<sup>124</sup> Auch die Kunstreligion als religiöse Deutung einer ästhetischen und damit sinnlichen Erfahrung bewegt sich im Spannungsfeld der Dialektik zwischen dem Sinnlichen und dem Geistigen und ist daher vergleichbar mit den plakativen Motivkombinationen, die einen Gegensatz zwischen Religiosität und diesseitiger Sinnlichkeit behaupten. Ideengeschichtlich gehören dazu Hölderlins Abendmahlsmetaphorik und die dialektischen Verknüpfungen von Antike und Christentum um 1800, deren Traditionslinie zum Dionysischen bei Nietzsche

123 Andrea Wald und Veronika Maurer im Programmheft zu *Mea Culpa*, 22 f.

124 Auch Richard Wagner vertritt eine Einheitsphilosophie, indem er den „Kern aller Religionen“, also auch den des Christentums, in der „Einheit alles Lebenden“ sieht. In *Religion und Kunst* wendet er sich gegen die „Täuschung unserer sinnlichen Anschauung, welche uns diese Einheit als eine unfassbar mannigfaltige Vielheit und gänzliche Verschiedenheit vorstellte“ (*Religion und Kunst*, GSD 10, 24).

führt und von Künstlern wie Hermann Nitsch weiterentwickelt worden ist. Im Dionysischen treffen sich die Motive (Kunst-)Religion und Eros. Rausch und Exzess bilden einerseits einen Gegenpol zum Katholizismus und sind andererseits eine eigene Form des Strebens nach der Aufhebung des Selbst im Großen und Ganzen. Die erotischen und ästhetischen Erfahrungen teilen die sinnliche Komponente, die in beiden Fällen zur Ekstase gesteigert werden kann.

Obwohl besonders in *Mea Culpa* die Analogie mancher Motive suggeriert wird, dominiert in Schlingensiefs Aufführungen das unaufgehoben Widersprüchliche. Das Ideal der Einheit von Körper, Geist und Seele ist bei Schlingensief mehr parodiert als inszeniert, wenn das naiv-harmonische Singen im Ayurvedazentrum ironisch kommentiert wird: „Durch die Krankheit hat sich mein Musikgeschmack auch total verändert. Früher hätte ich das nicht schön gefunden.“<sup>125</sup> Während kunstreligiöse Auffassungen danach streben, die Kunst zu erhöhen, die der Aisthesis entsprechend in der sinnlichen Erfahrung begründet ist, sagt Martin Wuttke im dritten Akt von *Sterben lernen!*: „Wir haben nichts als den Körper.“<sup>126</sup> Und Irm Herrmann erzeugt in der Ayurvedaklinik von *Mea Culpa* eine Komik, indem sie vom Menschen spricht, der erst durch die seelisch-geistige Ergänzung seines Körpers und durch die Addition seiner unsichtbaren Leiber zum Ebenbild Gottes werden könne. Auch diese Beispiele streben nicht nach einer Verbindung von Körperlichkeit und Erhabenheit, sondern danach, den Kontrast lebensweltlicher Extreme auszustellen und die Widersprüche nach außen zu kehren. In diesem Sinne verteidigt die Verlobte den kranken Regisseur in *Mea Culpa*: „Er wollte doch gar nicht provozieren. Das war einfach seine Art, sich auszudrücken.“ Chaos, Trash und Provokationen in Schlingensiefs Arbeiten widersetzen sich dem Romantischen. Erzählungen wie die von Immendorff/Schlingensief, der nach der Hochzeit „mit 100 Prostituierten im Steigenbergerhotel abgestiegen“ sei, übertreiben bewusst, suchen eher Unmittelbarkeit und Schock als Wahrheit und Harmonie.

125 Der gleiche Satz wird in *Via Intolleranza II* geäußert.

126 Martin Wuttke spielt auf der Bühne des Schauspielhauses in Polleschs Inszenierung, in die Schlingensief mit seinen Darstellern und Zuschauern einbricht.

Schlingensief lässt die Gegensätze aufeinanderprallen und sich gegenseitig verstärken, statt sie aufzulösen.

Auch in der Installation *African Twintowers – Stairlift to Heaven* spielen Erotik und Religion eine Rolle. Schlingensief stellt die Mixed-Media-Installation im November 2008 im Berliner HAU 2 aus. Ein Treppenlift, wie Schlingensief ihn von seiner Mutter kennt, ist an einer Wand befestigt, auf die in schneller Abfolge Bilder aus Namibia projiziert werden. Die Ausstellungsbesucher sind eingeladen, sich auf den Lift zu setzen, sich anzuschnallen und etwa eineinhalb Meter schräg an der Wand in die Höhe bis zu einem kleinen Kasten zu fahren, in dem ein Bildschirm verborgen ist. Oben angekommen kann der Rezipient durch einen schmalen Schlitz einen rätselhaften Schwarzweißfilm verfolgen. Zu sehen sind zwei Nonnen, die auf einer leicht hügeligen, steppenhaften Wiese sitzen, auf der im Hintergrund ein Kreuz steht. Zu hören ist nichts. Die beiden Nonnen streicheln einander im Gesicht, sitzen einfach da oder stecken einander gegenseitig den Zeigefinger in den Mund. Der Film, bei dem es sich um einen Ausschnitt aus dem im Jahr 2007 entstandenen Film *Fremdverstümmelung* handelt, dauert etwa drei Minuten, dann beginnt er nach einem kurzen Abspann von vorn. Der Rezipient entscheidet, wie häufig er sich den Film ansieht, wobei er selbst zur Projektionsfläche für Schlingensiefs Fotos aus Namibia wird, die auf den Lift projiziert werden.<sup>127</sup> Durch das langsame Tempo des Lifts gerät er in die hilflose Situation eines alten oder kranken Menschen und nimmt das Video im Kasten aus einem veränderten Körpergefühl heraus wahr, was die rätselhafte Wirkung verstärkt. So wie der Rezipient in der Rolle des Kranken hier mit Afrikabildern bombardiert wird, ist auch in *Mea Culpa* der „Blick ins Jenseits“ eine Vision des afrikanischen Operndorfes. Der Himmel, in den dieser *Stairlift* den Kranken führt, wirkt durch die befremdlichen Zärtlichkeiten der beiden Frauen trotz der Spuren von Schlingensiefs Humor latent abstoßend und hinterfragt das Spannungsfeld von christlicher Lehre und Erotik.

---

<sup>127</sup> Die Angaben über den Film unter <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=297>, 14.7.2014, weichen von meiner Erfahrung ab.

### 2.3 *Der Animatograph*. Universalismus und entgrenzte Perspektive

Im zweiten Aufführungsjahr seines *Parsifal* kreiert Schlingensief in Island die erste Version des *Animatographen*, einer Installation in mehreren Räumen, in deren Zentrum sich eine Drehbühne mit wieder mehreren Räumen befindet.<sup>128</sup> Betritt man die Drehbühne, dreht man vorbei an vier Fernsehbildschirmen mit Filmen, von denen man immer nur Ausschnitte sehen kann, so dass der Eindruck hervorgerufen wird, dass es hier ganz viel zu verstehen gäbe, wozu aber keine Zeit bleibt, während sich die Filme in der Rezeption stattdessen überlagern. Im „Center of Grail Researchment“ ist die Suche nach dem heiligen Gral thematisiert, um die sich seit dem Mittelalter verschiedene Mythen ranken und die besonders zielstrebig von den Nationalsozialisten verfolgt worden ist.<sup>129</sup> Aus dieser Anspielung heraus wird der Gral zu einem Element der Installation, indem er auf einem Foto aus Island und auf einem Videoausschnitt der von Schlingensief in Wien gedrehten Gralsenthüllung zu Wagners Musik auftaucht. Ein blecherner Kelch steht im Schutt vor einem Plastikstuhl, ergänzt durch Bilder vom Vogel Strauß, ein weißes Holzkreuz, arabischen Gesang, ein kleines thailändisches Restaurant mit zwei Bänden der Goethe-Gesamtausgabe im Regal, rätselhafte Bilder des Schauspielerteams in Island, die im matt-roten Licht kaum zu erkennen sind, sowie durch die Namen der isländischen Sagengestalten Edda, Odil, Loki und anderer. In seinem Text zum *Animatographen* beschreibt Schlingensief den Götterglauben der alten Welt, der sich in Island erhalten habe.<sup>130</sup> Es geht um die Energie der menschenähnlichen Götter: „Only when you realize that the gods possess a human component [...] does the energy come in.“<sup>131</sup> Während Schlingensief die Identifikation mit den Sagengestalten sucht, beschreibt Jörg van der Horst den energetischen Prozess, den die Besucher des *Animatographen* in Wechselwir-

128 Meine Beschreibung bezieht sich auf die Ausstellung der Installation in der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary 2011 in Wien.

129 Hans-Jürgen Lange: *Otto Rahn und die Suche nach dem Gral*, Engerda 1999.

130 Schlingensief verbindet das Bild des Vogel Strauß in Island, der dort als Terrorist erscheine, weil er dort nicht hingehört, mit Kritik an der Demokratie („I, you, he, she, it must destroy parliament ...“, „This is a world announcement“).

131 Christoph Schlingensief in einem Vortrag am 13. 5. 2005 in Reykjavík, dokumentiert im Begleitmaterial zur Ausstellung 2011 in der Galerie Thyssen-Bornemisza Art Contemporary.

kungen mit den privatmythologisch aufgeladenen Gegenständen gestalten: „Each station will create its own energy field.“<sup>132</sup> Durch die spärliche Beleuchtung, die Musik, die ungewöhnliche Kombination traditioneller Symbole mit rätselhaften Namen und Gegenständen und offensichtlich bedeutungslosem Schutt entsteht eine mythische Atmosphäre. So beschreibt Mirjam Schaub die Rezeption des *Animatographen* als ein „sich in den Weltzusammenhang [H]ineindrehen“.<sup>133</sup> Diese mythische Form der Welterfahrung ist semiotisch und hermeneutisch nicht einholbar. Atmosphärisch sind die Glasscherben im Schutt nicht minder bedeutsam als das christliche Kreuz, der Gral oder isländische Helden gestalten. Ihre Bedeutsamkeit ruft Schlingensiefel durch seine Inszenierungen gezielt hervor. Seine Kunst sei dazu da, den Dingen ihren Wert zurückzugeben, sagte Georg Seeßlen in seiner Laudatio für Schlingensiefel zum Käutner-Preis 2010 und sprach im Sinne von Hans Blumenbergs Theorie des Mythos von einer Feier der Dinge.<sup>134</sup>

Schlingensiefel hat häufig mit Verweis auf sein Filmschaffen gesagt, das einzige, was er könne, sei Perspektive. Seine Pläne für den Pavillon der Biennale 2011 in Venedig sehen vor, dass man auf das Dach hätte klettern und von oben hineinschauen können wie in eine Kamera. Es geht ihm um die „Perspektivverschiebung“,<sup>135</sup> die er auch andeutet, indem im *Animatograph. Island Edition* zu lesen ist: „1 eye = 1 universe“. Jeder hat die Möglichkeit, alles zu sehen, und jeder sieht es individuell. Das subjektive Auge verbindet die verschiedensten Dinge und stellt universelle Analogien her. So verfließen die Grenzen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen, Künsten, Arbeiten, Schaffensphasen und Lebensbereichen sowie zwischen den Kulturen, Religionen und Weltanschauungen.<sup>136</sup> Die Drehbühne des *Animatographen* erfordert

132 Ebd.

133 Mirjam Schaub: *Sich in den Weltzusammenhang hineindrehen. Schlingensiefels Animatograph, mit Aristoteles und Hegel gelesen*, in: Janke u. a. (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, 182–195.

134 Vgl. zur Dokumentation der Veranstaltung <http://archive.today/Jayf>, 14. 7. 2014.

135 Theater der Zeit, Juni 2011, Heft Nr. 6, 8–11, 8.

136 Das Interesse für die fremden Kulturen verbindet Schlingensiefel neben anderen Parallelen mit Karlheinz Stockhausen, dessen Namen er in *Via Intolleranza II* auf die Leinwand projiziert. Nachdem Stockhausen bei den Wiener Festwochen 1968 verboten wurde, „Vietnam“ auf sein Tamtam zu schreiben, nahm er mit den

eine Wahrnehmungsweise, die einen gemeinsamen Sinn in allen Dingen annehmen muss, auf die der Blick fällt, da die verschiedenen Stationen, an denen die Drehbühne vorbeidreht, kaum einzeln rezipiert und bedacht werden können. Während Schlingensief andere Sinnvergewisserungsinstitutionen in Frage stellt, geht er hier möglichen Sinngebungsprozessen nach.

Da sich die überbordende Fülle der visuellen Eindrücke mit etwas Abstand eher in eine Form bringen lässt, sind Aufführungen von *Parsifal*, *Mea Culpa* oder *Via Intolleranza II* von den hinteren Zuschauerplätzen aus wesentlich angenehmer zu verfolgen als von Plätzen in den ersten Reihen. Immer jedoch werden vom Zuschauer die Kraft und der Wille verlangt, Sinn in den Tumult, das Chaos, die schnellen Szenenabfolgen und den vermeintlichen Unsinn zu bringen. Die Vermutung, Schlingensief selbst habe zu Lebzeiten die Haltung eines Beobachters angenommen, hält dem Aktionismus und der Produktivität des Künstlers nicht stand. Doch in der entgrenzten Perspektive entsteht eine Analogie des ästhetischen mit einem göttlichen Blick, welche die Reihe der Analogien von Künstler und Schöpfer verlängert. So heißt es im vierten Akt von *Sterben lernen!*: „Wir werden observiert, wir werden beobachtet. Das sagen die monotheistischen Religionen.“ Auch die Überschrift „Blick aus dem Jenseits ins Hier“ legt dem Zuschauer des ersten Aktes von *Mea Culpa* die allumfassende Perspektive des Regisseurs nahe. Sie geht mit einem Blick für die Absurdität und Komik einher, die, mit etwas Distanz betrachtet, in den Verhaltensweisen und Ideen der Menschen liegt.

#### 2.4 Wagner als Ready-Made

Den Mythos von dem „Deutschen“ der Musik Richard Wagners und die damit verbundene Kunstreligion hat Schlingensief schon hinterfragt bevor er zur ersten Probe für seine Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth mit einer Flasche Wein anreiste, auf deren Etikett Hitler ab-

---

Teilnehmern seines Kompositionskurses in Darmstadt an dem Gottesdienst in einer Synagoge teil, fuhr zu einer russisch orthodoxen Kirche, ließ für seine Studenten in einem Kapuzinerkloster eine katholische Messe lesen und äußerte, er fühle sich verwandt mit dem indischen Geistesleben um Sri Aurobindo (Kurtz: *Stockhausen*, 216 ff.).

gebildet war.<sup>137</sup> Bereits Schlingensiefs frühe Aktionen und Inszenierungen schwanken im Hinblick auf Wagner zwischen Affirmation und Kritik und können letztlich als Vorarbeiten zum Operndorf in Afrika angesehen werden, das die Ambivalenz in der Fortschreibung des Mythos von der deutschen Musik noch steigert. In der Volksbühnenarbeit von 1999 *Die Berliner Republik oder der Ring in Afrika* geht es darum, dass Gerhard Schröder den *Ring des Nibelungen* in der Wüste aufführen will. Im gleichen Jahr veranstaltet Schlingensief eine „Deutschland-suche“ – *Wagnertour 1999* und fährt zunächst mit zwölf Jeeps durch die Wüste der ehemals deutschen Kolonie Namibia (wie vier Jahre später durch das Ruhrgebiet<sup>138</sup>) und „beschleunigt Wagner“, indem die Dächer der Jeeps mit Lautsprechern ausgerüstet sind, aus denen laute Wagnerklänge schallen. Kurz darauf reist er nach New York, um in Auseinandersetzung mit den nationalistischen Heiligtümern und Mythen 99 deutsche Gegenstände unter dem Motto „Deutschland versenken“ in den Hudson River zu werfen. Auch zwei Jahre später beschwört, übersteigert und parodiert Schlingensief die außerordentliche Wirkung von Wagners Musik, indem er eine CD zur Würstbeschallung herausbringt, um den Geschmack einer Salami zu verbessern.<sup>139</sup>

Von dem zwiespältigen Verhältnis zu Wagner zeugt auch das Ringen um die Abgrenzung der Konzeption des Operndorfs *Remdoogo* in Afrika vom Bayreuther Festspielhaus. In der ersten Phase der Konzeption spricht Schlingensief vom „Bayreuth Afrikas“<sup>140</sup> und zeigt ein Modell, das dem Bayreuther Festspielhaus nachempfunden ist. Noch in *Mea Culpa* heißt es, das Festspielhaus sei froh, von dem „grünen, kalten Todeshügel“ umzuziehen auf die grünen Hügel Afrikas. Das Projekt wird wie

137 Hitler hatte als guter Freund des Hauses Wahnfried und im Zuge der nationalsozialistischen Vereinnahmung von Wagners Musik verkündet: „aus Parsifal baue ich mir meine Religion, Gottesdienst in feierlicher Form ohne Parteieingezänk“ (vgl. Lehmkuhl: *Gott und Gral*, 14).

138 In diesem Zusammenhang nennt Schlingensief Wagner „ein maßgebliches Stück Zukunft Kulturdeutschlands“ (<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t043>, 14. 7. 2014) und engagiert sich mit der Gründung der „ersten animatographischen Gesellschaft nach Wagner“ für die Anbindung zeitgenössischer Arbeiten an Wagners Theorie (<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=tvo05>, 14. 7. 2014).

139 Vgl. Festspielmagazin Bayreuth 2004, 14.

140 Deutsche Welle, *Kultur*, 31. 3. 2010, 15.45 Uhr.

die Wagner-Ralley als „Gegenpart“ Bayreuths beschrieben,<sup>141</sup> bei dem es „nicht um die Versammlung, die Zentralisation einer in sich geschlossenen Kultur – hier Operngemeinde“ gehe, „sondern vielmehr um die Loslösung, das Ausschwärmen der Kultur“.<sup>142</sup> Zwar betont Schlingensief auf seinen Lesereisen, er wolle weder Wagner und die europäische Kultur exportieren noch Afrika helfen, doch eine Ähnlichkeit mit den sich weltweit ausbreitenden Wagnerverbänden bleibt dem Projekt – wie auch der Aufführung des *Fliegenden Holländer* im brasilianischen Urwald – eingeschrieben. Geplant wird ein Dorf, in dessen Zentrum sich eine Theaterspielstätte befindet, um die herum sich eine Schule, Wohnhäuser und eine Krankenstation anordnen. Wagners Konzept, die Gesamtwirkung des Operndramas zu steigern, verbindet Schlingensief mit dem Konzept der Sozialen Plastik von Joseph Beuys, indem er intendiert, im Operndorf alle Künste und das Leben selbst wirken zu lassen, afrikanische und europäische Kulturen zu verbinden und die totgespielte Oper durch einen „Ort der Transzendenz im Alltag“ zu erneuern.<sup>143</sup>

So wie Wagners Gedanken in seinen letzten Lebensmonaten um die Zukunft seiner Festspiele kreisten,<sup>144</sup> verfolgt Schlingensief bis zuletzt seine Idee vom Operndorf in Afrika. Während Wagner seine Bühnenbilder konservieren wollte, veränderte Schlingensief in den vier Spielzeiten seines *Parsifal* jährlich die Inszenierung, fügte vor allem immer mehr hinzu. Wagner suchte, wie Nietzsche erkannt hat, die höchste Wirkung für seine Kunst und bediente sich an allem, was den Effekt seines Musiktheaters verstärken könnte. So besteht das Kunstreligiöse seines *Parsifal* in dem Bestreben, die Wirkung des Gesamtkunstwerks durch eine sakrale Atmosphäre und die Instrumentalisierung religiöser Motive und mythischer Elemente zu verstärken. Neben einer romantischen Verklärung des Mittelalters tragen heilige Motive aus dem Evangelium zur erhabenen Gesamtwirkung des Bühnenweihfestspiels bei. Sie werden mit buddhistischen Elementen verknüpft, wo-

141 <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t043>, 14. 7. 2014.

142 Ebd. Eng verwandt mit der ersten Wagner-Ralley in der Wüste ist auch die Verwendung der Musik von Luigi Nono bei den ersten Dreharbeiten zu *Via Intolleranza II* auf dem Gelände des Operndorfes in Burkina Faso.

143 Zitiert nach Wolfgang Höbel, *Der Spiegel*, 17. 10. 2011.

144 Gregor-Dellin: *Richard Wagner*, 829.

bei sich die suggerierte Heiligkeit der Symbole, Rituale und musikalischen Motive auf deren Darstellung überträgt und zu einer sakralen Gesamtatmosphäre beiträgt.

In seiner Inszenierung des *Parsifal* im Jahr 2004 in Bayreuth, die er für die folgenden drei Spielzeiten jeweils weiterentwickelte, unterstreicht Schlingensiefel Wagners synkretistische Tendenz und knüpft an das Kunstreligiöse der Vorlage in ihrer Verbindung von Todesmystik und Privatmythologie an.<sup>145</sup> Buddhistische Elemente finden sich hier durch die zahlreichen Leben der Kundry und den Beuys'schen Hasen hervorgehoben, der auch für die Wiedergeburt steht.<sup>146</sup> Während eine ähnlich bunte Zusammenstellung religiöser Traditionen in der Vorarbeit der *Church of Fear* demonstriert hatte, wie sich die einander überlagernden religiösen Zeichensysteme gegenseitig entwerten,<sup>147</sup> hebt Schlingensiefel im *Parsifal* unterstützt vom Klang der Musik ein alle Religionen verbindendes Heiliges hervor. Inspiriert von den Resten uralter Kulturen in Nepal und Namibia<sup>148</sup> intendiert er – mit Hegemanns Worten – eine

145 Meine Eindrücke beziehen sich auf die Aufführung am 6. August im Premierenjahr 2004 in Bayreuth. Vgl. Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, 244.

146 Vgl. dazu Schlingensiefels Artikel *Mozart und die Burka* (Tagesspiegel vom 27. 9. 2006), den er nach seiner zweiten Überarbeitung des Parsifal veröffentlicht. Im Zusammenhang mit dem gleichberechtigten Nebeneinander der Religionen in seiner Interpretation von Mozarts Idomeneo assoziiert er Kundry, indem er „Kundry auf dem Eisblock“ erwähnt.

147 Vgl. Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, 244. In einer Besprechung der *Church of Fear* ist zu lesen: „Über kurz oder lang lässt sich die Faszination von Theaterleuten an Symbolen und Ritualen der katholischen Kirche nicht unterdrücken. Schlingensiefel hat ihr nun freien Lauf gelassen. Auch wenn er sich bemüht, die ‚Church of Fear‘ als synkretistisches Gesamtkunstwerk mit stark buddhistisch-hinduistischem Einschlag zu präsentieren. Der Pilgerweg führt letztlich nach Bayreuth. Dort wird Schlingensiefel im kommenden Jahr Richard Wagners ‚Parsifal‘ inszenieren“ (Michael Hierholzer, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. 9. 2003). Bereits vor der ersten Probe wurde Schlingensiefel damit eine religiöse Herangehensweise an den Parsifal unterstellt.

148 Vgl. Hegemann: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*, 245. Schlingensiefels Inszenierung der *Jeanne d'Arc* von Walter Braunfels, deren Handlung ein romantischer Katholizismus prägt, ist ähnlich synkretistisch konzipiert, indem Kreuzes- und Abendmahlssymbole mit Filmen aus Indien kombiniert sind. In der Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin, die Anna-Sophie Mahler, Søren Schuhmacher und Carl Hegemann realisiert haben, während Schlingensiefel im Krankenhaus lag, wurde ein Schild mit der Schrift „Hier fehlt ein Ritual“ hochgehalten.

Versinnlichung und „Globalisierung der Transzendenz“.<sup>149</sup> Er verwendet die Zeichen und Heiligtümer asiatischer und afrikanischer Kulturen, um das „nicht Definitive, die Offenheit der Situationen, das Rätselhafte und die Überfülle“ des Bühnenweihfestspiels hervorzukehren.<sup>150</sup> Die Dunkelheit auf der Bühne kommentiert Schlingensiefel aus der Perspektive des Filmemachers: „Man darf Wagner nicht bebildern, sondern man muss die Sache durch Zwischenbilder, also die Dunkelfase, erweitern.“<sup>151</sup> Die geheimnisvolle Inszenierung steigert die Rätselhaftigkeit, die Wagners Libretto eigen ist und über deren Wirkung Nietzsche sich mit den Worten „der Wagnerianer ahnt“<sup>152</sup> mokiert hat. Es vermittelt sich eine unbestimmte Bedeutung „im und als Akt der Wahrnehmung“ von Rhythmus, Klängen, Bildern und Räumen.<sup>153</sup>

Wagners Zusammenführung der verschiedenen Künste steigert Schlingensiefel durch Videos und eine Fülle an Zitaten, die er zu einem eigenen Zusammenhang verbindet. Zwischen religiös-synkretistischen und kunstgeschichtlichen Motiven ist etwa im Bereich des Voodoo kaum zu trennen. Ob die Bilder den kunstreligiösen Charakter von Wagners Partitur verstärken oder den Gestus der Sakralisierung unterwandern, lässt sich kaum entscheiden und hängt weitgehend vom Hintergrund der Zuschauer ab. Die widersprüchliche Inszenierung ist daher sehr unterschiedlich bewertet worden. Während Udo Bernbach behauptet, für Schlingensiefel sei der *Parsifal* „ein tief religiöses Werk“,<sup>154</sup> beschreibt Claus Spahn die dahinter liegende Ambivalenz:

149 Hegemann in seiner Rede vor der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth am 27. 7. 2004, zitiert nach Bernbach: *Anmerkungen zu Schlingensiefels Bayreuther Parsifal*, 247.

150 Ebd., 240, 245. Im Gegensatz zu Schlingensiefels Interpretation betont Udo Bernbach im Bayreuther Gesamtprogramm zum Premierenjahr Wagners sozialrevolutionären Anspruch (Bernbach: *Religion ohne Kirche*, 20–31).

151 Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Joachim Kaiser, *Süddeutsche Zeitung*, 25. 6. 2004, 13.

152 Nietzsche: *Der Fall Wagner*, KGA VI, 3, 28.

153 Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, 245.

154 Bernbach: *Anmerkungen zu Schlingensiefels Bayreuther Parsifal*, 245. Indem Bernbach Schlingensiefel in die Tradition der Sakralisierung Bayreuths einreicht, weil er vom „Tempel Bayreuth“ gesprochen und diesen als „heiligen Ort“ bezeichnet habe, übersieht er die generelle Zweideutigkeit und Widersprüchlichkeit in Schlingensiefels Aussagen.

Schlingensief räumt das Heiligkeitsbrimborium des Parsifal-Mythos so radikal ab wie nur wenige Regisseure vor ihm und lässt ihn gleichzeitig, als ein Zauber nach dem Ende allen Zaubers, durch seinen Assoziationsreichtum noch einmal aufflackern, zum allerletzten Mal. Schlingensief und Boulez haben nun auch am Grünen Hügel den Altbayreuther Heiligenschein über dem Stück ausgeknipst. [...] Schlingensief zitiert Religiöses und Kunstreligiöses, mal affirmativ, mal in polemischer Absicht.<sup>155</sup>

Eine besondere Rolle in Wagners und auch Schlingensiefs Umgang mit dem Religiösen spielt die Interpretation des Gralsmythos und die Zusammenführung der geheimnisvollen Vieldeutigkeit und überlieferten Wirkkraft des Motives von unbekannter Herkunft mit dem christlichen Abendmahl. In Wagners Libretto leben der greise Titrel und der kranke Amfortas nur durch das Gralswunder, den lebensspendenden Kelch weiter. Wagner greift die christianisierte Version des Mythos auf. Darin ist beschrieben, dass Jesus mit seinen Jüngern beim letzten Abendmahl aus dem heiligen Gral trank, in dem dann das Blut des Gekreuzigten aufgefangen wurde. Im Libretto des *Parsifal* steht der kraftspendende Kelch im Zentrum der Ritterschaft. Er befindet sich verhüllt in dem Schrein eines Tempels und wird von Amfortas gehütet, der sich weigert, den Gral zu enthüllen, da er sich, seit er im Rahmen einer Liebesgeschichte verletzt wurde, für das Amt des Gralshüters für ungeeignet hält. Die Ritterschaft leidet darunter, auf den Anblick und die Ausstrahlung des Kelches verzichten zu müssen, der ehemalige Gralshüter Titrel stirbt, da ihn „des Grales Anblick nicht mehr labte“, und auch über Amfortas heißt es im Libretto: „Ihn fällt des Alters siegende Last, da den Gral er nicht mehr erschaute“.<sup>156</sup> Am Karfreitag betritt Parsifal den Gralstempel, bringt den heiligen Speer zurück, schließt damit Amfortas' Wunde, enthüllt den Gral und übernimmt das hohe Amt des Gralshüters. Bei der Aussicht auf die Enthüllung des Grales bricht Gurnemanz „in höchstes Entzücken“ aus und singt: „O Gnade! Höchstes Heil! O Wunder! Heilig hehrstes Wunder!“ Der Gral kann „Huld“ und „Gnade“ üben, kann seine Anhänger „tränken und speisen“ und bringt die

---

155 Claus Spahn, *Die Zeit*, 29. 7. 04.

156 Wagner: *Parsifal*, GSD 10, 373.

rettende Heilung, so dass er von dem unwissenden Parsifal nicht zufällig zunächst für eine Person gehalten wird.

Beide Gralsenthüllungen der Bühnenhandlung haben die Funktion, die Gesamtwirkung zu sakralisieren, was Schlingensief hier besonders hervorhebt und in *Kirche der Angst* zitiert. An die Stelle des christlichen Kelchsymbols treten bei Schlingensief jedoch fremde Rituale und Bilder.<sup>157</sup> Das Bühnenbild ist von hohen Bühnengerüsten, flirrenden Videoprojektionen und düsteren Fluchten geprägt. Im zweiten Akt sitzt der schwarze Klingsor hoch auf dem Gerüst auf einem weißen Sofa, ein großes, rundes Becken, verschiedene Voodoo-Rituale, die bunte Kundry und Bilder verschiedener Kulturen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich.

In einer wahren Videoprojektionsorgie rast der Regisseur sich aus: Die feierliche Gralsenthüllung im ersten Akt wird begleitet von taumelnd verfremdeten Schwarzweißbildern eines Voodoo-Rituals. [...] In der Abendmahlzeremonie tritt die multiethnische Gralsgesellschaft in einer Art heidnischem Fruchtbarkeitsritual an eine schwarze Statue, die der Venus von Willendorf nachempfunden ist, taucht die Hände in ihren Schoß und drückt die blutigen Finger auf Parsifals weißes Büßerhemd.<sup>158</sup>

Ganz anders wird die Gralsenthüllung in zwei weiteren Kritiken beschrieben:

Der Gral wird immer wieder zum den Afrikanern heiligen Kraal. Als er enthüllt wird, weiß man nicht so recht, was er eigentlich ist: die dicke

157 Bermbach beschreibt mit Blumenberg die Wandelbarkeit des Mythos, der von seinen kunstschaaffenden Interpreten immer wieder neu ausgelegt werden könne. Deswegen habe auch bei Wagner „der Begriff der ‚Werktreue‘ im Sinne der Wiederholung des Immergleichen“ keinen Platz. Einzig angemessen könnten nur jene Inszenierungen sein, „die den Variationscharakter des ‚mythischen‘ Kerns betonen“ (Bermbach: *Mythos als Zivilreligion. Zu einem Aspekt der Idee des Gesamtkunstwerks*, in: *Programmheft der Bayreuther Festspiele. Parsifal*, hg. v. Wolfgang Wagner: Bayreuth 1992, S. 1–30, 11 f.).

158 Claus Spahn, *Die Zeit*, 29. 7. 04. Die Szene lässt sich auch so interpretieren, dass alle Religionen mit Ausnahme des Buddhismus ihre Hände in Blut tauchen. Das Ritual wird in Schlingensiefs Inszenierung der *Jean d'Arc* mit blauer Farbe aufgegriffen.

Halbnackte in einem Bassin mit der mittelalterlichen Frage-Aufschrift ‚Queste‘? Ein Lichtstrahl, in dem sich hinter weißen Baldachintüchern der jugendliche Gralskönig Amfortas bewegt, während sein Vater Titurel nur noch als Stimme präsent ist? Ist er der lebendige (Beuys-)Hase, der in einem Käfig vorbeigetragen wird und vorher schon bei der Sehnsucht nach dem ‚reinen Toren‘ als Meister Lampe per Film über die Bühne mümmelte; der tot in einem Schrein aufbewahrt wird, und schließlich die Bilder als verwesender und sich doch bewegender Balg dominiert? Oder ist der Gral die schwarz versteinerte Masse, in die die als Priester aller Weltreligionen gekleideten, später als (Glaubens-)Soldaten aller Epochen kostümierten Gralsritter ihre Hände tauchen, um sie dann blutrot auf das weiße Büßergewand Parsifals zu drücken? Oder ist es gar das Modell der Schlingensiefchen „Church of Fear“, das sich im dritten Akt herabsenkt?<sup>159</sup> Zu den harfenumspielten As-Dur-Klängen beim allmählichen finalen Aufleuchten des Grals verweist auf der Großbildleinwand ein Hase, als Fruchtbarkeitssymbol seit Jahrtausenden bekannt.<sup>160</sup>

So wie Wagner den Mythos vom wundersamen Gral aufgreift, um eine mystische Wirkung hervorzurufen, projiziert Schlingensief eine rätselhaft anmutende arabische Schrift auf Leinwände. Er ersetzt den Gral durch eine Vielzahl von Bildern aus avantgardistischen und eigenen Filmen sowie durch Anspielungen auf Joseph Beuys – „der Hirtenstab von Beuys etwa fungiert als Speermetapher“.<sup>161</sup> Da es in Wagners Bühnenweihfestspiel nicht um eine christliche Lehre, sondern allgemeiner um etwas Heiliges oder Geheimnisvolles geht, das die Bühne weiht, vertritt

159 Manuel Brug, *Die Welt*, 27. 7. 04.

160 Jörg Riedelbauer, *Landshuter Zeitung*, ([http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to44&article=2004\\_landshuter](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to44&article=2004_landshuter), ohne Angabe des Datums). „Diese blasphemische Schändung des heiligen Grals gehört zu den Provokationen, die sich der Regisseur unter der [Bayreuther] Käseglocke gestattet“ (Claus Spahn, *Die Zeit*, 29. 7. 04). Als Schlingensief Wolfgang Wagner in den ersten Konzeptionsgesprächen vom Beuys’schen Goldhasen, vom Mondtier und seiner Reise nach Bhaktapur erzählt und gesagt hat, er stelle sich den Gral im Übrigen als Hasenbalg vor, soll Wolfgang Wagner schlicht geantwortet haben: „Bei Wagner gibt es keine Hasen“ (vgl. Alexander Smoltczyk, *Der Spiegel*, 19. 7. 04, 126–130).

161 Claus Spahn, *Die Zeit*, 29. 7. 04. Anstelle des Grals sind Bilder des verwesenden Hasen, der pulsierenden Wunde oder der Venus zu sehen.

Eleonore Büning die Auffassung, „eine drastischere, zugleich ‚werktreuerer‘ Enthüllung des heiligen Grals kann sich kein ehrlicher Wagnerianer wünschen“. <sup>162</sup> Schlingensiefs Requisiten verbinden sich mit der symbolischen Bedeutung der heiligen Gegenstände des Librettos und vervielfältigen deren Symbolik. Die erlösende, lebensspendende und wunderbringende Bedeutung des Grals überträgt sich auf die Bilder, als hätten sie eine übernatürliche Kraft. <sup>163</sup>

Während der Gral als Requisit in der Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung nicht vorkommt, sieht man den Kelch in der *Parsifal*-Szene zu Beginn von *Mea Culpa* auf einem Altar im Hintergrund. Ein Voodoo-Priester in *Kirche der Angst* verwendet den lebensspendenden Kelch als Mikrophon und spricht mit technisch in die Tiefe verstellter Stimme Texte aus Schlingensiefs Tagebuch. Hier läuft wie auch im *Animatographen* ein Video der Gralsprozession mit rot gekleideten Gralsrittern, das Schlingensief vor der Bayreuther Inszenierung in Wien gedreht hat. Auch bei den Abendmahlsaufstellungen im *Fluxus-Oratorium* und in *Jeanne d'Arc*, bevor die Jesusfigur am Kreuz in den Himmel gezogen wird, taucht der Kelch auf. Noch bei seinen Besuchen auf der Baustelle des Operndorfs, seiner „Transformationsquelle“, spricht Schlingensief davon, es gäbe dort ja auch irgendwo „n Gral“. <sup>164</sup>

Von den Bildern, die den Gral in der Bayreuther Inszenierung ersetzen, hat die bühnengroße Projektion eines Hasen die meisten medialen Reaktionen hervorgerufen. Diese Projektion kehrt in *Kirche der Angst* wieder und während ein Text gesprochen wird, in dem es um die Welt geht, die durch das Leiden mit christlicher Substanz erfüllt wird, zeigt Schlingensief inmitten des kirchlichen und opernhaften Poms einen Kurzfilm seiner Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase*. <sup>165</sup> Der

<sup>162</sup> Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 7. 2004. Martin Gecks Aussage, Schlingensief würde die Idee des Gesamtkunstwerks geradezu dekonstruieren, ist daher zu widersprechen (in: *Richard Wagner*, 335).

<sup>163</sup> Wagner spricht dem bloßen Anblick des Grals die Fähigkeit zu, das Leben zu erhalten. Darin, dass Schlingensiefs Bilder im Unterschied zum Gral im Libretto für das Publikum da sind und nicht für die Gralsritter, spiegelt sich die gesteigerte Hinwendung zu den Zuschauern.

<sup>164</sup> Sybille Dahrendorf: *Das Knistern der Zeit*, DVD 2012.

<sup>165</sup> In der Rolle eines Schamanen, eines Mediziners, hat Beuys 1965 dem toten Hasen die Bilder erklärt, zwei Jahre zuvor bezeichnete er den Hasen als den Un-

Hase, dem man seine Analogie mit dem Kelch nicht ansieht, sitzt dabei auf dem Altar. So führt Schlingensief die Mythologien von Wagner und Beuys mit dem Grals- und Hasenmotiv zusammen.<sup>166</sup> Bei beiden Künstlern findet er den Gedanken einer Heilsfunktion der Kunst sowie die Selbststilisierung der eigenen Person.<sup>167</sup>

In Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Richard Wagner lassen sich drei Phasen unterscheiden. Vor Bayreuth spielen vor allem das Wirkungspotential und die Rezeptionsgeschichte der Wagner'schen Musik eine Rolle in Schlingensiefs Arbeiten. Während seiner Inszenierung des *Parsifal* nähert er sich der Wagner'schen Ästhetik an, die er konsequent synkretistisch und privatmythologisch interpretiert. In der dritten Phase werden Szenen aus Wagners Opern – meistens die Schlusszene aus *Tristan und Isolde* oder die Verwandlungsmusik aus dem *Parsifal* – zu einem wesentlichen Bestandteil seiner eigenen Arbeiten. Während Schlingensief die Ideen und Merkmale von Wagners Ästhetik übersteigert, parodiert und weiterentwickelt, lässt sich ihre Integration immer auch als Hinweis auf Wagners metaphysische und kunstreligiöse Ästhetik interpretieren.

Wagners Theater folgt Schopenhauers Auffassung von der Musik an der Spitze der Hierarchie der Künste. Denn obwohl das Bühnenbild bei Wagner verglichen mit anderen Opern seiner Zeit eine hohe Relevanz besitzt, bestimmt die Musik die Wirkung der Aufführung und wird von den anderen Elementen des Gesamtkunstwerks unterstützt.<sup>168</sup> Dagegen

---

besiegbaren und 1971 hat er in Basel Fußwaschungen durchgeführt. (Alain Borer: *Beweinung des Joseph Beuys*, in: *Joseph Beuys. Eine Werkübersicht. Zeichnungen und Aquarelle, Drucksachen und Multiples, Skulpturen und Objekte, Räume und Aktionen, 1945–1985*, hg. v. Lothar Schirmer, München 1996, 7–35, 31).

166 Bezüglich des *Ring des Niebelungen* spricht Wagner von „seinem“ Mythos (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, GSD 4, 343). Cosima Wagner schreibt am 2. 12. 1880, während Wagner den *Parsifal* komponiert, in ihr Tagebuch „R. hatte keine gute Nacht. Er träumt von einem Hasen, der wie in der Luft läuft und dicht an seine Seite zuschießt, sich darin birgt“ (Cosima Wagner: *Tagebücher*, 2, 629).

167 Wagners Ideal einer „Genossenschaft aller Künstler“ (*Das Kunstwerk der Zukunft?*, GSD 3, 161) korrespondiert mit dem Beuys'schen Ausdruck „Jeder Mensch ist ein Künstler“, der bei Schlingensief die in die Straßenaktionen involvierten Passanten und Laiendarsteller mit einschließt.

168 Während in Wagners Züricher Kunstschriften die Musik als dem Drama untergeordnet dargestellt wird, kommt es in seinem Beethoven-Aufsatz zur Neubestim-

machen die Bilder, die in Schlingensiefs *Parsifal* an die Stelle des Grals treten, auch den Tönen Konkurrenz und dominieren den Gesamteindruck.<sup>169</sup> Drastische visuelle Eindrücke drängen die Musik und ihre Sänger in den Hintergrund und flirrende Videos verlaufen konträr zu Rhythmus, Tempo und Charakter der Musik.<sup>170</sup> Neben den Anspielungen auf fremde Religionen treten eigene Filme und Symbole von Schlingensief an die Stelle des heiligen Kelches und profitieren von dessen Bedeutung und der musikalischen Wirkung. Mit dem Primat der rätselhaften, oft fremdartig-bestürzenden Bilderflut inszeniert Schlingensief die Priorität seiner eigenen Kunst und macht die Musik zum Teil des ausladenden und einnehmenden Gesamtkunstwerks „Schlingensiefs *Parsifal*“.<sup>171</sup> Denn statt Wagners Musik zur Geltung zu bringen, wird sie „im Status des Urinoirs von Duchamp als ein Ready-made in einer Installation verwendet“.<sup>172</sup> Statt die Musik Wagners zugänglich und anschaulich zu machen, wird sie zu einem unter vielen Elementen.

---

mung einer Priorität der Musik. Dahlhaus beschreibt mit Blick auf den Fokus auf das Verhältnis von Wort und Musik in der Operngeschichte sowie im Hinblick auf Wagners Verständnis des Begriffs der absoluten Musik davon, dass der Akzent auf das Szenische falle (in: Carl Dahlhaus: *Richard Wagners „Bühnenfestspiel“*. *Revolutionsfest und Kunstreligion*, in: Walter Haug (Hrsg.): *Das Fest*, München 1989, 592–609, 594, 599, 605). „Wagner war wie Nietzsche es ausdrückte, ein Histrione und Theatromane, für den die Realisierung auf der Bühne ausschlaggebend war“ (ebd. 599 f.). Insofern ist Schlingensief dem Theatermann Wagner nah, wenn dieser sich auch gewünscht hätte, seine Bühnenbilder – ähnlich wie Libretto und Partitur – für alle Zeiten zu konservieren (vgl. ebd. 601), während Schlingensief sie jede Spielzeit veränderte.

169 Schlingensief äußerte sich nach ersten Konzeptionsgesprächen mit Wolfgang Wagner: „Die Regie soll wohl sehr einfach sein. Das scheint wohl üblich an der Oper. [...] Vielleicht, weil sie die Musik stören könnte. Das könnte die Grundhaltung sein. Die Festspielleitung tritt auf, als wüsste sie, was Richard Wagner heute meinen würde“ (Alexander Smoltczyk, *Der Spiegel*, 19. 7. 04, 126–130).

170 Vgl. ebd. „Szenen fressen Klänge auf. Auch die Sänger können sich kaum durchsetzen gegen die Bilder“ (Reinhard J. Brembeck, *Süddeutsche Zeitung*, 27. 7. 2004; vgl. Hans-Klaus Jungheinrich, *Frankfurter Rundschau*, 27. 7. 04).

171 Lodemann: *Regie als Autorschaft*, 168.

172 Boris Groys im Gespräch mit Hegemann am Tag nach der *Parsifal*-Premiere (*Nordbayerischer Kurier*, 27. 7. 2004). Hegemann: „Das haben wir Wolfgang Wagner versucht zu erklären, dass dieses Pissoir ein paradigmatischer kunstgeschichtlicher Hinweis auf das Prinzip der Inszenierung ist, aber er hat es nicht verstehen wollen. Wir haben dann aus Rücksichtnahme auf den ‚Friedhof der Kunstwerke im 3. Akt‘

Dieser Umgang mit Wagners Musik findet sich in Schlingensiefs Arbeiten nach Bayreuth gesteigert. Opernszenen werden integriert, als ginge es um die Aufhebung des zu seiner Zeit gattungssprengenden Konzeptes des Gesamtkunstwerks in einem umso breiter gedachten Kunstbegriff. Wagners Symbole, Kompositionen und Szenen – vor allem das Vorspiel, der Beginn des ersten Aufzugs und die Verwandlungsmusik aus dem *Parsifal* – werden zu Elementen von Schlingensiefs Privatmythologie.

In einer Podiumsdiskussion im Züricher Theater am Neumarkt am 7. Dezember 2009 bemerkt Schlingensief, das Gute daran, Opern zu inszenieren, sei, dass die Musik schon da sei. Zwar träumte er zu diesem Zeitpunkt davon, Wagners *Tristan* zu inszenieren, doch in seinen eigenen Musiktheaterarbeiten entwickelt er die Musik parallel zu den anderen Elementen der Aufführung. So stehen in *Kirche der Angst* klanggewaltige Einspielungen aus dem *Parsifal* der katholischen Kirchenmusik eines mittelmäßigen Kinderchors gegenüber. Wagners Verwandlungsmusik, die bereits in *Zwischenstand der Dinge* eingespielt worden ist, erklingt hier beim Szenenwechsel zum Kirchenraum und in *Sterben lernen!* übertönt sie die lateinischen Messgesänge der Prozession. Dass Klänge aus Wagners Opern, wenn auch vom Band gespielt, die einzelnen Akte in *Mea Culpa* einleiten, macht die Aufführungen noch nicht zur *Ready-made-Opera*. Vielmehr ist der Untertitel als Kommentar zur Kritik an Schlingensiefs *Parsifal*-Autorschaft, aber auch zur Kunstform Oper an sich zu verstehen, deren mangelnde Flexibilität Schlingensief kritisiert und die im *Operndorf Afrika* ihre Erneuerung erfahren soll.

Zu Beginn der Arbeiten *Mea Culpa* und *Sterben lernen!* wird die erste Szene aus *Parsifal* mit Musik vom Band als Fremdkörper und Spiel im Spiel aufgeführt.<sup>173</sup> Über die Heilsthematik, die in *Mea Culpa* mit Anspielungen auf Afrika und in *Sterben lernen!* auf Jesus verknüpft ist, ergeben sich Bezüge zwischen Wagners Libretto und Schlingensiefs

---

das Pissoir selbst durch ein Bild davon ersetzt. Aber auch das Bild stieß auf großen Widerwillen. Christoph Schlingensief sagt, Wolfgang Wagner habe es eigenhändig aus der Dekoration entfernt. Christoph war da tolerant. Er hat nicht darauf bestanden. Er hat da eine Souveränität entwickelt, die es ihm erlaubte, sogar einen so zentralen Hinweis einfach wegzulassen, das steigert die Kontingenz.“

173 Teil des Vorspiels sind drei der wichtigsten Motive des *Parsifal*: das feierliche Abendmahlsmotiv, das machtvolle Motiv des Glaubens und das Gralsmotiv.

Selbstinszenierung. Doch aus dem Zusammenhang gerissen und ohne Vorwissen sind die *Parsifal*-Zitate kaum verständlich und eignen sich gerade deswegen als Mytheme. Der Eindruck einer ernsthaften Reminiscenz an Wagner wird dabei ebenso erweckt, wie latent ein parodistischer Zug vorhanden ist. So sagt Schlingensief in *Sterben lernen!*: „Parsifal ist auch schon interpassiv geworden, da hab ich mich also von distanziert.“

In *Via Intolleranza II* tanzt schließlich der afrikanische Griot Issouf Kienou mit der behinderten Darstellerin Kerstin Grassmann zur Musik von *Tristan und Isolde*. Während die europäische Aufführungskonvention des formvollendeten Vortrags durch blasse Sängerinnen kritisiert wird, hat die Wagner'sche Musik neben den energetischen afrikanischen Künsten Bestand. Hier wird eine ins Extrem gesteigerte Ambivalenz gegenüber Wagner inszeniert, die ihren Höhepunkt im Diskurs um Ursache und Heilung der tödlichen Krankheit findet. Schlingensief behandelt Wagners Werk als einen Mythos, der viel Wahres enthält, den es aber zu variieren und neu zu erzählen gilt.

### 3 Schein als Jenseits? – Metaphysik der Musik

#### 3.1 Spiel mit Wagners Illusionstheater (*Mea Culpa*)

Zu den Mythen, die Schlingensief dekonstruiert und dabei dennoch aufleben lässt, gehört die Metaphysik der Musik. Dieser Vorgang ist in der Ready-Made-Opera *Mea Culpa* in ein Spiel mit fiktiven und biographischen Elementen eingebettet, das verschiedene Ebenen der Wirklichkeit und der Zeitlichkeit entstehen lässt. Bezeichnend dafür sind die Untertitel der drei Akte: „Blick aus dem Jenseits ins Hier“, „Jenseits der Grenze“ und „Blick ins Jenseits“. Sie deuten eine Gliederung der Bühnenhandlung in Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft an. Unter der Überschrift „Blick aus dem Jenseits ins Hier“ beginnt der Abend mit einer humoristischen Erinnerung an den Aufenthalt des Regisseurs in der Ayurvedaklinik, in der die Patienten und Mitarbeiter unter der Regie des Schlingensief-Darstellers eine *Parsifal*-Szene darbieten.<sup>174</sup> Der zweite

<sup>174</sup> Zwei Ebenen der theatralen Handlung laufen im ersten Akt parallel ab: Die Eröffnungsfeier, bei der der Schlingensief-Darsteller eine Rede hält, bildet die Bühnen-