

Im Folgenden werde ich untersuchen, wie Christoph Schlingensiefel in *Kirche der Angst* seine Krankengeschichte kunst- und künstlerdramatisch zur Darstellung bringt. Meine Text- und Aufführungsanalyse beginnt mit dem »Protokoll einer Selbstbefragung«, dem ersten Teil der Theaterinszenierung. Anhand exemplarischer Szenen ist zu eruieren, auf welche Kunstdiskurse und -motive, auf welche intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen der Autor-Regisseur im Inszenieren seines Tagebuchs zurückgreift. Der Fokus liegt zum einen auf Schlingensiefels Vervielfachung der Medien, zum anderen auf der Aufspaltung und Multiplikation seiner selbst – beides ist miteinander verzahnt. In der Auseinandersetzung mit den auf der Bühne evozierten Selbstbildern des Künstlers wird der Imago des todgeweihten Kranken, die den Kern von Schlingensiefels theatraler Selbstdarstellung bildet, besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich der im Stück zelebrierten Messfeier, dem »Requiem für einen Untoten«. Es gilt, Schlingensiefels Referenzen auf Joseph Beuys und auf die Fluxus-Bewegung um George Maciunas erstmals umfassend zu analysieren. So wird es möglich, nachzuvollziehen, wie der Autor-Regisseur die von Maciunas und Beuys geführten Kunst- und Künstlerdiskurse um Krankheit und Versehrung appropriiert und in selbstreferenzieller Wendung für sein Kunst- und Künstlerdrama fruchtbar macht. Abschließend nehme ich die Szenen der Eucharistiefeier in den Blick, die mit Bezugnahmen auf Heiner Müller aufgeladen sind und die in Schlingensiefels Bühnenauftritt als Künstlerpriester gipfeln.

3.1 »Protokoll einer Selbstbefragung«

In ihrer Arbeit *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefels autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes* untersucht Johanna Zorn, wie Schlingensiefel in seiner Krankheitstrilogie autobiografische Redefiguren in das Medium Theater überführt, um auf der Bühne eine umfassende rückblickende Lebensbetrachtung mit intermedialen Mitteln zu inszenieren.²³⁶ Während Zorn also die autobiografische Signatur von Schlingensiefels Spätwerk – in seiner »Spannung zwischen Fakt und Fiktion, eigenen und fremden Lebens«²³⁷ – fokussiert, gilt das Augenmerk der vorliegenden Studie der dezidiert künstlerdramatischen Selbstinszenierung des Autor-Regisseurs in *Kirche der Angst*. Hier rücken die in das Theaterstück eingelassenen intermedialen Zitate, die in der Forschung bislang wenig Berücksichtigung fanden, ins Blickfeld. Auch möchte ich der Frage nachgehen, welche postdramatischen Inszenierungsstrategien Schlingensiefel einsetzt, um seine Ego-Texte in sein Kunst- und Künstlerdrama zu integrieren.

236 ZORN 2017.

237 Ebd., S. 25.

»Das Kunstwerk«, so erklärt der Autor-Regisseur, »strahlt dann am meisten, wenn es sehr verwandt ist mit der Person des Künstlers.«²³⁸ Nun ist *Kirche der Angst* mit Schlingensiefel nicht bloß verwandt, es scheint mit ihm geradezu verwachsen zu sein. Umso diffiziler wird es für den Rezipienten dieser theatralen Selbstdarstellung, zwischen Schlingensiefels privater Identität und seiner Künstlerrolle, zwischen seiner Person und Persona zu unterscheiden.²³⁹ Elfriede Jelinek, die wenige Tage vor dem Tod des mit ihr befreundeten Autor-Regisseurs den Text *Schlingensiefel* verfasst, pointiert darin dessen autoreferenzielle Agenda wie folgt: »[D]ie entscheidenden Texte kommen ja immer aus seiner, des Regisseurs eigener Erfahrung, egal, wer sie letztlich geschrieben hat, meist er selber. Alles er. Alles seins. Das macht es zur Kunst.«²⁴⁰ Die Autorin setzt hier – im Rekurs auf die avantgardistische Denkfigur der Untrennbarkeit von Kunst und Leben – Künstler und Kunstwerk gleich. Mithin werden Schlingensiefels Texte und Projekte als unmittelbarer Ausdruck seines genuinen Selbst ausgewiesen. Damit spricht Jelinek zugleich Schlingensiefels selbstreferenziell ausgerichtete Appropriationspraxis an. In seinen Inszenierungen gelingt es Schlingensiefel, sich Material anderer – Fremdarbeiten und -texte (egal, wer sie letztlich geschrieben hat) – anzueignen, um dieses auf seine Person und Geschichte zu beziehen.²⁴¹

In seinen letzten Theaterarbeiten ist das von Schlingensiefel ausgestellte Selbst ein prekäres, von der Krankheit bedrohtes. Im *Tagebuch einer Krebserkrankung* konstatiert er:

Einen Moment zu haben, wo nicht alles schon wieder auf der Bühne oder auch im Leben ausgesprochen ist, so eine Grenze, eine Hemmung zu spüren, ist ganz wichtig und richtig. Dennoch habe ich gerade bei dieser Scheiße hier keine Lust, alles in mich reinzufressen, immer nur alles nach innen zu kehren. Gestern habe ich auch mit meiner Mutter darüber geredet, dass ich wohl sehr viel von meinem Vater habe, dass er aber seine Sache, zum Beispiel seine Ängste wegen der Erblindung, nicht herausschreien konnte. Er konnte sich nicht entäußern, so kommt es mir jedenfalls vor.²⁴²

Gegen das In-sich-Hineinfressen stellt der Autor-Regisseur das befreiende Herausschreien seiner Ängste – ihre »Entäußerung«. Im Fall von *Kirche der Angst* findet Schlingensiefels selbsttherapeutische Entäußerung in der Öffentlichkeit des Theaters statt. Im Rahmen einer »ästhetische[n] Bewältigungstechnik«²⁴³ wird sein prekärer Seinszustand performativ verhandelt, ästhetisiert und diskursiviert. »Die Erkrankung vor sich zu stellen, sie und sich selbst von außen zu betrachten – dieser ganzheitliche Blick ist wichtig und hilfreich«, hält Schlingensiefel im Vorwort seines publizierten

238 Schlingensiefel, zit. nach MÖLLER 2008, S. 6.

239 Vgl. BÄCHLE 2011, S. 357.

240 JELINEK 2010.

241 Auch Daniel Kletke weist darauf hin, dass Schlingensiefel »sich in, durch und mittels anderem und anderen immer wieder selber abbildet und zentral positioniert«; KLETKE 2008, S. 54.

242 SCHLINGENSIEFEL 2009, S. 18.

243 DEGELING 2018a, S. 189.

Tagebuchs fest.²⁴⁴ Das Duisburger Theaterprojekt ermöglicht Schlingensief, einen solchen Blick »von außen« auf das eigene Schicksal zu werfen und die Krankengeschichte auf der Bühne künstlerisch zu modellieren.

3.1.1 Vervielfachung der Medien

Die radikale »Selbstverwertung«²⁴⁵ des Künstlers – das Ausstellen seiner Ängste und seiner Verzweiflung im Angesicht des Todes – birgt aufseiten des Publikums Irritationspotenzial. Benjamin Wihstutz bezeichnet die Intimität der diaristischen Aufzeichnungen in *Kirche der Angst* als »teilweise verstörend«²⁴⁶. Über die zu Beginn des Stücks eingeblendete Videosequenz, die Schlingensief weinend im Bett zeigt – er wimmert: »Bitte nicht berühren! Nicht berühren jetzt. Es soll mich keiner mehr berühren!« –, schreibt Florian Malzacher in seinem der Schlingensief'schen Krankheitstrilogie gewidmeten Aufsatz *Citizen of the Other Place. A Trilogy of Fear and Hope*:

The way he lies there, recorded on video, fatally ill a few months before, crying, in despair [...]. The plaintive voice and the ailing man are uncanny, unpleasant, distant and intrusive at the same time – in short, obscene. [...] Do we want to see this? Do we want to get so close to him? Is it honest sharing, exhibitionism, or emotional blackmail?²⁴⁷

An dieser Stelle erscheint mir wesentlich, auf eine Aussage Thomas Würdehoffs hinzuweisen. Über »das berührendste Lamento«, das er seit Langem gehört habe, sagt der damalige Chefdramaturg der Ruhrtriennale: »Verschiedene Leute haben ihm [Schlingensief] vorgeworfen, das sei ein sehr exhibitionistischer Vorgang. Das sehe ich nicht so. Ich sehe es als Kunstvorgang. Er hat diese Passage kalt beurteilt und bewusst in die Partitur des Abends eingefügt.«²⁴⁸ Würdehoff spricht einen grundlegenden Aspekt der Schlingensief'schen Verwertungslogik an, nämlich den kalkuliert-strategischen Einsatz persönlich-intimen Materials und seiner Authentizitätseffekte. Was Malzacher und mit ihm Theaterkritiker, die den Videoclip des weinenden Künstlers für eine Originalaufnahme aus dem Krankenhaus halten, nicht wissen: Das besagte Video wurde – Jahre vor Schlingensiefs Krebsdiagnose – während der *Parsifal*-Proben, im Hotelzimmer nach einer Auseinandersetzung mit der Wagner-Familie, aufgenommen.²⁴⁹ Indem Schlingensief diese Aufnahme unkommentiert in

244 SCHLINGENSIEF 2009, S. 9f.

245 PLATSCHKA 2019, S. 258.

246 WIHSTUTZ 2012, S. 266.

247 MALZACHER 2010, S. 191.

248 Thomas Würdehoff, in: BEYER et al. 2011, S. 174.

249 Vgl. KOVACS 2017, S. 77f. Frieder Schlaich, der als Filmproduzent mit Schlingensief zusammenarbeitete und als Betreiber der Filmgalerie 451 das Schlingensief-Filmarchiv betreut, bestätigte die Bayreuther Herkunft des Videoclips; vgl. Frieder Schlaich an die Verfasserin, 19. Juli 2021.

den von seinen Krankheitserfahrungen bestimmten Kontext von *Kirche der Angst* montiert, suggeriert er dem Theaterpublikum, seinen im Clip zur Schau gestellten Schmerz mit der Diagnose zu assoziieren – und die beklemmenden Videobilder demnach in Schlingensiefs jüngster Vergangenheit zu verorten. Zutreffend spricht Ella Platschka mit Blick auf die ›Verwertungsanlage Schlingensiefel‹ von der »Parallelität unmittelbarer Selbstbetroffenheit und selbstdistanziertem Projektmanagement«²⁵⁰. Der Autor-Regisseur, der die Darstellung seiner Krankheit dramaturgisch durchzugestalten weiß, zieht faktuale ebenso wie fiktionale Elemente seiner Biografie und Persona heran, um sie mittels Montage und Collage ästhetisch zu transformieren und so auf der Bühne Momente fiktiver Authentizität entstehen zu lassen.²⁵¹ Selbst seinem guten Freund und Wegbegleiter Klaus Biesenbach war daher nie klar, was bei Schlingensiefel nun »Kunst und was Leben war, was erfahrene Realität, was imaginierte Realität, was auf reiner Fiktion und was auf Tatsachen beruhte«.²⁵² Schlingensiefel macht es dem Publikum seiner Selbstinszenierung geradezu unmöglich, den Anteil ›realer‹ respektive ›fiktiver‹ biografischer Elemente zuverlässig auszumachen und auseinanderzuhalten – er operiert mit einer für das Postdramatische typischen »Strategie und Ästhetik der Unentscheidbarkeit«²⁵³. Im Übrigen ist die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion, zwischen ›echter‹ und ›fiktiver‹ Authentizität für das Künstlerdrama unerheblich. Entscheidend ist Schlingensiefs Inszenierung seines autofiktionalen Materials unter kunst- und künstlerdramatischen Vorzeichen. Vor diesem Hintergrund ist zu konstatieren, dass sich das »Bitte nicht berühren!«-Video nahtlos in das von ihm propagierte Krankheitsnarrativ einfügt, das die Entstehung seines Lungenkarzinoms ursächlich mit den Erfahrungen in Bayreuth verknüpft. Ferner funktionalisiert Schlingensiefel das Video für seine Arbeit am Topos des leidenden Künstlers, der dem gesamten Kunst- und Künstlerdrama zugrunde liegt: Der Video-Clip weist ihn als *homo dolorosus* aus. Auf die in *Kirche der Angst* aufgerufene Konfiguration des Künstlers als Schmerzensmann, mitsamt den damit verbundenen christologischen Implikationen, werde ich später noch genauer zu sprechen kommen.

Zwar evoziert Schlingensiefel das Biografische explizit als Deutungsmuster seines Theaterstücks, zugleich aber stört und unterwandert er diese biografische Lesart, indem er verfremdende Strategien und metatheatrale Marker einsetzt, die sein Kunst- und Künstlerdrama deutlich als eine mit künstlerischen Mitteln geformte Selbstinszenierung ausweisen. So erreicht Schlingensiefel etwa durch das Aufteilen seines Ego-Textes auf mehrere Schauspielerinnen und Schauspieler eine Ent- bzw. Überindividualisierung seiner Krankengeschichte. Mithin wird die gesellschaftliche Funktion des Künstlers als Projektionsfigur und überindividuellen Stellvertreters postdramatisch reflektiert: Das Künstler-Ich erscheint nicht mehr als klar konturiertes Individuum,

250 PLATSCHKA 2020, S. 135.

251 Vgl. KNAPP 2015, S. 239.

252 BIESENBACH 2013, S. 20.

253 H.-T. LEHMANN 2015, S. 171.

sondern – in einem »Theater der Stimmen«²⁵⁴ – in multiple Persönlichkeitsfragmente und Rollensegmente aufgespalten: »Schlingensief speaks via a polyphony of voices. Sometimes via Margit Carstensen, whose unmistakable cadences seem to merge with the breathless, often faltering tone of the dictaphone recordings. Sometimes unctuously derisive (Stefan Kolosko), sometimes childishly naive (Mira Partecke), sometimes with smiling friendliness (Angela Winkler)«. ²⁵⁵ Zum einen entspricht die zur Schau gestellte Ich-Fragmentierung dem Zustand des traumatisierten, aufgrund von Krankheit und Leiden dissoziierten Selbst. Zum anderen spiegelt sie die Dezentrierung des postmodernen Subjekts, das sich des Pluralismus seiner oftmals disparaten Identitäten bewusst ist. Der Dekonstruktionsmaxime des Poststrukturalismus Rechnung tragend, äußert sich Schlingensief in einem Gespräch mit Alexander Kluge im Jahr 1999 über seine Arbeit: »Das Sich-Selber-Fragmentieren, das ist das wirklich Erstrebenswerte und das Sinnvolle. Das Defragmentieren ist eigentlich nur ein Aufräumen.«²⁵⁶

Als postmoderner Künstler spielt Schlingensief von Beginn seines öffentlichen Auftretens an mit der Aufspaltung seiner selbst, was sich nicht zuletzt in seinen zahlreichen Künstlerpseudonymen niederschlägt. Als Musiker tritt er als Roy Glas auf. Im Abspann seiner in den 1980er-Jahren gedrehten Filme wird er in diversen Funktionen – als Schauspieler, Sprecher, Kameramann oder Cutter – unter den Namen Christoph Schlinkensief und Christopher Krieg aufgeführt.²⁵⁷ Im Theater firmiert er unter dem Pseudonym Thekla von Mülheim als Bühnenbildnerin seiner Inszenierungen. Zum Jahreswechsel 2008/09 ruft Schlingensief die »Peter Deutschmark Gallery« als eigenen Vertrieb ins Leben, um darüber seine Kunst zu vermarkten.²⁵⁸ Auch im privatmythologischen Erzählen seiner Familiengeschichte kokettiert der Autor-Regisseur mit der Vorstellung eines multiplen Selbst, wenn er berichtet, dass er für seine Eltern, die sich sechs Kinder wünschten, als Einzelkind den sechsfachen Nachwuchs habe kompensieren müssen: »Ich bin also seit 1960 auf der Welt und habe den Auftrag, sechs Kinder darzustellen. Sechs Personen in mir am Start, die bis heute tun und machen – eine sechsfache Belichtung, eine Totalschizophrenie.«²⁵⁹ In *Kirche der Angst* bringt Schlingensief das Konzept der dezentrierten Subjektivität, noch deutlicher als in *Atta Atta*, auf die Bühne, um dem Publikum vor Augen zu

254 Ebd., S. 274.

255 MALZACHER 2010, S. 192.

256 SCHLINGENSIEF/KLUGE 1999, Min. 12:33–12:44 (Transkription der Verfasserin).

257 Vgl. GEBBERS 2013, S. 45, Anm. 4.

258 Hierzu Carl Hegemann: »Peter Deutschmark – das war sein [Schlingensiefs] ironisches Verhältnis zum Kunstmarkt. Die eigene Galerie hieß ›Deutschmark‹, Deutsche Mark. Damit hatte er signalisiert: I'm only in it for the money«. Es handelte sich um Christophs eigenen Vertrieb. Das war reine Parodie, er hatte ja einen offiziellen Galeristen in Zürich«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

259 SCHLINGENSIEF 2012, S. 45. Einen schizophrenen Charakter spricht Schlingensief auch seinem Werk zu: »Eine Form von Schizophrenie war für meine Arbeit und mein Leben schon immer typisch«; Schlingensief, zit. nach GAENSHEIMER 2011 a, S. 19.

führen, »dass wir alle nicht so scharf umrissen und stabil gebaut sind«²⁶⁰. Indem er die Darstellung seiner selbst auf mehrere Schauspieler, Sprecherinstanzen und »mediale Apparaturen«²⁶¹ aufteilt, spielt er der postdramatischen Auflösung von Figuration zu: Identität ist fragil, das Ich sind viele.

3.1.1.1 Zellenbilder und Kindheitsfilme

Die erste Szene von *Kirche der Angst* ist im Regiebuch mit der Überschrift »Geburt« versehen.²⁶² Eine auf die obere Leinwand projizierte Texttafel kündigt, in kursiver, kindlich anmutender Schreibschrift, das »Protokoll einer Selbstbefragung« an. Mikroskopisch vergrößerte Videobilder einer Eizelle greifen den Szenentitel auf: Der biologische Prozess der Zellteilung symbolisiert den Ursprung allen Lebens – auch desjenigen Schlingensiefs. Somit beginnt der Autor-Regisseur sein Kunst- und Künstlerdrama mit der lebensgeschichtlichen Eingangsformel des Geborenwerdens. Präsentiert wird jedoch kein spezifisches, einzigartiges Ereignis, vielmehr betonen die Zellenbilder den überindividuellen Charakter der Geburt. Ganz in diesem Sinne wird uns Schlingensief im Messteil der Inszenierung als »[e]in Mensch, wie wir, wie du, wie ich, wir alle«²⁶³ vorgestellt.

Die medizinischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen, die beim Publikum Erinnerungen an den Biologieunterricht auslösen mögen, besitzen zugleich ein unheimliches Potenzial, das durch den Einsatz von Musik verstärkt wird: Die sie begleitende Soundkulisse – ein Klangteppich aus grellem Rauschen und beklemmenden Orgelklängen des französischen Komponisten Jean Guillou – verleiht den Bildern Unheilvolles. Das Wissen um Schlingensiefs Krebserkrankung läßt sie ambivalent auf. Demnach können sie sowohl einen natürlichen, lebenspendenden Vorgang repräsentieren als auch als Beginn einer pathologischen Zellvermehrung und damit als Hinweis auf die lebensbedrohliche Krankheit des Regisseurs gelesen werden. Hier, wie an zahlreichen weiteren Stellen des Stücks, sind Leben und Sterben untrennbar miteinander verwoben.

Schließlich läßt Schlingensief die sich teilenden Zellen mit George Brechts Fluxfilm *Entrance to Exit* (1965) überblenden: Auf der Leinwand erscheint das Wort »Exit«, in schwarzen Versalien auf weißem Grund.²⁶⁴ Die Assoziationen, die mit

260 SCHLINGENSIEF 2012, S. 46.

261 ZORN 2017, S. 105.

262 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 1.

263 Ebd., S. 16.

264 *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 8. Darüber hinaus könnte Schlingensief mit dem Signalwort »Exit« eine Anspielung auf die Karfreitagsaktion *Friedensfest* (1972) von Joseph Beuys und Jonas Hafner verbunden haben. Im Zuge dieser Performance in Mönchengladbach drückte Beuys einen mit Essig vollesogenen Schwamm auf einer Kirchentür aus und schrieb das Wort »Exit« dazu – eine kirchenkritische Botschaft, da sich »Exit« auf »das Scheitern des sozialhumanen Anspruchs der christlichen Idee durch die Institution Kirche«

dieser Überblendung einhergehen, sind vielfältig und nicht weniger ambivalent – sie reichen vom Ausgang des Geburtskanals als Eingang in die Welt bis hin zum Tod (lat. *exitus*) als Ausgang aus dem Leben. Kunst- und künstlerdramatisch relevant ist jedenfalls, dass Schlingensief diese Eröffnungsszene, die auf seine Geburt anspielt, mit Fluxus assoziiert. Die angedeutete Filiation ist dem Fluxus-Oratorium buchstäblich eingeschrieben: Sie kennzeichnet Schlingensief als ein Kind der Avantgarden.²⁶⁵

Auf Bilder der Geburt folgen in der dritten Szene – entsprechend der Chronologie der Künstlervita – Bilder aus Schlingensiefs Kindheit. Es handelt sich um grobkörnige Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus dem Urlaub, die mit der Doppel-8-Kamera des Vaters gedreht wurden. Zu sehen ist der kleine Christoph mit seiner Mutter am Strand, es gehen starke Windböen, das Kleid der Mutter flattert. Der Junge lässt Sandkörner durch seine Finger rieseln. Schilfgras biegt und schüttelt sich im stürmischen Wind. In einer Sequenz rennt Christoph eine Düne hinab und stürzt, in der nächsten zieht der Vater ihn an den Füßen durch den Sand. Anhand dieser Aufnahmen, im nostalgischen »Look des familiären Amateurfilms«²⁶⁶, erhält das Theaterpublikum Einblick in eine unbeschwert wirkende Kindheit. Dabei scheint das unwiderruflich Vergangene paradox real, angesiedelt in einer Sphäre des Dazwischen, zwischen dem Hier und Jetzt und der Vergangenheit – was Roland Barthes für die Fotografie konstatiert, trifft auch auf das Bewegtbild zu: »ce que je vois, ce n'est pas un souvenir, une imagination, une reconstitution, [...], mais le réel à l'état passé: à la fois le passé et le réel.«²⁶⁷ Umso größer ist die Betroffenheit der Zuschauer, da die in den Bildern vermittelte Realität der sorgenfreien Familie und des glücklich spielenden Kindes mit der von Krankheit und Todesnähe überschatteten Realität des erwachsenen Schlingensief kollidiert. Diesen Kontrast inszeniert der Autor-Regisseur eindrucksvoll, indem er die auf die Bühnenleinwände projizierten Kinderfilme akustisch mit einer Tonbandaufnahme aus dem Krankenhaus untermalt. Die Umschrift des O-Tons, in dem Schlingensief von seinem Gespräch mit dem ihn untersuchenden Arzt berichtet, ist im Regiebuch abgedruckt:

[D]er Tumor [könnte] zum Beispiel Absiedelungen vornehmen ... das könnte sein ... das wäre einfach möglich ... er [der Arzt] sagt deshalb so schnell wie möglich von

beziehen soll: »Denn Christus hatte am Kreuz gerufen: »Mich dürstet«, und er wurde mit einem Essigschwamm verspottet. Beuys überträgt mit seiner Aktion dieses Beispiel von Inhumanität auf die Kirche selbst, die sich als Nachfolge Christi versteht, und geißelt damit das Scheitern dieser Institution, weil sie – im Dogmatismus gefangen – keine Antwort auf die sozialen und geistigen Probleme des Individuums und der Gesellschaft bieten kann; christliche Idee und kirchliche Praxis klaffen weit auseinander«; ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994, S. 125.

265 Zu Schlingensiefs Referenzen auf Fluxus siehe ausführlich unten, S. 301–323.

266 RALFS 2011, S. 310. Damit ist der Film als klassisches Erinnerungsmedium angesprochen.

267 BARTHES 1980, S. 130. – »Was ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Einbildung, keine Wiederherstellung [...], sondern das Reale im Zustand des Vergangenen: Vergangenheit und Realität zugleich« (Übersetzung der Verfasserin).

Dr. Kaiser, Prof. Kaiser sich den Tod da rausschneiden lassen ... und was dann kommt, sagt er ... ist eben ein neues Leben ... das heißt ... Sie werden ab Samstag ein neues Leben leben ... und zwar ... das wird ganz anders als das bisherige ... und da spielen auch keine großen Pläne mit, was jetzt in 'nem Jahr ist oder sowas ... er sagt wenn Sie das im Internet googlen oder wenn Sie nachlesen ... Prognose für diese Sache ist nicht gut ... [...] Sie werden High Tech Chemo kriegen ... es wird vorgesorgt werden. Sie müssen aber wissen, dass Sie eben jeden Tag leben als wäre es eben auch Ihr letzter Tag ... so hat er gesagt ... und ich sag' was heißt das ... kann das ja eben sein mit ... da kommt hier was und da was ... sagt er Herr Schlingensiefel, das kann ja auch kein Mensch wissen, dass ... weder im positiven wie im negativen ... aber es ist natürlich so, dass man davon ausgeht, dass da etwas dann plötzlich nochmal auftaucht und ... das kann alles sein [...]²⁶⁸

Da die Umschrift auch Schlingensiefels zahlreiche Sprechpausen transkribiert, verleiht sie seiner stockenden Rede textbildlich Ausdruck. Dieserart vermittelt sich dem Leser die Fassungslosigkeit des Künstlers, der ob der niederschmetternden Diagnose gegen die eigene Sprachlosigkeit anzukämpfen sucht. Denn während er zunächst noch bemüht ist, das Arztgespräch nüchtern zu referieren, wird Schlingensiefels Stimme im Laufe der Aufnahme zunehmend brüchig, ehe er tränenerstickt ausruft: »Das ist unbegreiflich! Was das Schicksal da macht! Was das soll? Ist mir unbegreiflich ...«²⁶⁹ Schmerz und Unbegreiflichkeit übertragen sich auf das Publikum, das durch die Simultaneität von Toneinspielung und Filmbildern dazu angehalten ist, den unbeschwertem Jungen mit dem schwerkranken, verzweifelden Schlingensiefel kurzzuschließen und die unauflöbliche Spannung, die sich zwischen kindlich-naiver Lebensfreude einerseits und tödlicher Diagnose andererseits entfaltet, auszuhalten.

Doch das »lost paradise«²⁷⁰ der Kindheit erweist sich nur auf den ersten Blick als »heile Welt« und damit als utopischer Gegenentwurf zur »Unheilswelt« des Erwachsenen.²⁷¹ In dem von Schlingensiefel ausgewählten Filmmaterial fallen Bilder auf, die sich als Symbole der Vanitas und des Memento mori zu erkennen geben. Das im Wind schwankende Schilfrohr etwa fungiert im Alten Testament als »Bild für das richtende Handeln Gottes, das Menschen erschüttert«.²⁷² Der Sand, der zwischen Schlingensiefels Kinderfingern zerrinnt, evoziert die Vanitasallegorie der Sanduhr, die

268 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 2. Im publizierten Tagebuch Schlingensiefels ist diese Aufzeichnung nicht enthalten.

269 Ebd.

270 WILHELMS 2019, S. III. Am Beispiel von Vladimir Nabokovs literarischer Autobiografie *Speak, Memory* (1967) analysiert Kerstin Wilhelms, wie der Autor seine Kindheit als raumzeitliche Utopie inszeniert: »It is a utopia of immortality and a sheer endless memory«; ebd., S. 126. Anders als Nabokov unterläuft Schlingensiefel die Vorstellung der »childhood as utopia«, indem er – durch den Inszenierungszusammenhang – die Vanitas- und Memento-mori-Motivik seiner Kindheitsfilme zum Vorschein bringt. So erscheint das verlorene Glück der Kindheit durch vorausdeutende Zeichen des Todes kontaminiert.

271 Als einen solchen utopischen Gegenentwurf interpretiert Carla Dauven-van Knippenberg die in *Kirche der Angst* abgespielten Familienfilme Schlingensiefels; vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG 2013, S. 151.

272 METZNER 2008, S. 162.

die unaufhaltsam verrinnende Zeit, mithin die Endlichkeit des Lebens versinnbildlicht. Auch jene Filmsequenzen, die den mit einem Spielzeuggewehr ausgestaffierten Jungen zeigen, der den Gewehrlauf zuerst zielend auf den Betrachter richtet, um dann selbst wie tot zusammenzusacken, sind augenfällige Todesevokationen, die retrospektiv als unheilvolle Vorzeichen gedeutet werden können, die das Schicksal Schlingensiefs vorwegnehmen.²⁷³ Sie stellen sein filmisches Selbstporträt in eine Tradition des Künstlerseלבstbildnisses, das – das Motiv des Todes aufgreifend – an die Vergänglichkeit alles Irdischen gemahnt und das eitle Erfolgsstreben und die Verherrlichung des Künstlers selbstkritisch konterkariert: *vanitas vanitatum et omnia vanitas*.²⁷⁴ »Nichtigkeit, alles ist Nichtigkeit«, deklamiert auch Margit Carstensen in der später folgenden Totenmesse aus dem alttestamentarischen Buch Koheleth.²⁷⁵

Die von Schlingensief immer schon kultivierte lebensgeschichtliche Kohärenzstiftung²⁷⁶ – die Vorstellung schicksalhafter Vorbestimmung und Verknüpfungen – exerziert der Künstler entlang seiner Kindheitsfilme. In ihnen offenbart sich die von ihm sogenannte »Urszene«²⁷⁷, mit der er seine frühe Initiation in die Welt des Films begründet: »Ich war acht Jahre alt und mein Vater hantierte mit seiner neuen Doppel-8-Kamera herum, machte Aufnahmen beim Familienspaziergang, im Sommerurlaub am Strand von Norderney, bei Bauer Mewes im Sauerland, überall, wo wir unterwegs waren.«²⁷⁸ Die Filmkamera wird zur ständigen Begleiterin, mit deren Funktionsweise der Junge vertraut ist. Im Gespräch mit Biesenbach führt Schlingensief aus:

Vom Ansatz her – auch wenn ich jetzt in einem Buch gelesen habe, dass man nicht privatmythologisch werden sollte – ist es natürlich so, dass ich als Kind mit der Kamera meines Vaters aufgewachsen bin, die war einfach da, die Kamera, die hat mir gefallen. Mein Vater hat damit alles gedreht, was es irgendwie gab, und irgendwann hat er diese Kamera falsch benutzt, indem er sie doppelt belichtet hat.²⁷⁹

273 Der unbelastete Blick in die Vergangenheit ist für den Kranken nicht mehr möglich – in seinem Tagebuch bedauert Schlingensief, »sich nicht mehr unbeschwert an die eigene Vergangenheit erinnern zu können«; SOBOTTKA 2020, S. 176.

274 Vgl. CALABRESE 2006, S. 307.

275 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25f.

276 Schlingensiefs lebensgeschichtliche Kohärenzstiftung operiert nicht nur retrograd – man denke beispielsweise an die von ihm oft erzählte Anekdote von seiner ersten Beuys-Begegnung als angeblich Sechzehnjähriger, auf die er fortan die in seinen Arbeiten eingelassenen Referenzen auf das Künstlervorbild zurückbezieht –, sondern auch antizipatorisch. So verkündet Schlingensief in einem Presseinterview während seiner Bayreuther *Parsifal*-Proben, an die Künstlervita Heiner Müllers anschließend: »Ich bin der festen Überzeugung, dass ich nach ›Parsifal‹ Krebs kriege, wie Heiner Müller«; SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2004.

277 Vgl. SCHLINGENSIEF 2012, S. 42–46.

278 Ebd., S. 42.

279 SCHLINGENSIEF/BIESENBACH 2011, S. 304. Die irrtümlich entstandene Doppelbelichtung des vom Vater aufgenommenen Films beschreibt Schlingensief in seinen Memoiren als »Revolution der Irritation«, die er – im Leben wie im Arbeiten – produktiv zu machen

Die damals durch den Vater versehentlich herbeigeführte Doppelbelichtung entwickelt der Autor-Regisseur zum produktiven Inszenierungsprinzip: Mittels Collagen, Überblendungen und Mehrfachbelichtungen lässt Schlingensief Szenen medialer Übermalungen entstehen, die für sein postdramatisches Theater – und somit auch für *Kirche der Angst* – kennzeichnend sind. Die in *Kirche der Angst* gezeigten Super-8-Filme des Vaters dokumentieren Schlingensiefs frühe Verbindung zum Film als »Kunstform seiner Familie«²⁸⁰, der er gleichsam ein Denkmal setzt. Hier scheint der aus Künstlerviten bekannte Topos des ›schicksalhaften Künstlertums‹ durch. Zwar bleibt die Porträtierung des Künstlers als Wunderkind früh entwickelten künstlerischen Talents aus, gleichwohl weisen Schlingensiefs Kindheitsfilme – an die Vorstellung von Prädestination und Auserwähltsein anknüpfend – auf die zentrale Bedeutung hin, die dem Medium Film fortan in seinem Leben und Arbeiten zukommen sollte: »In erster Linie bin ich Filmemacher«.²⁸¹

3.1.1.2 Ein Orchester der Stimmen

Nachdem die visuelle Dimension dieser dritten Szene und ihre kunst- und künstlerdramatische Wirkungsweise in den Blick genommen wurde, will ich nun zu der Frage zurückkehren, wie Schlingensief über *den Text* seiner diaristischen Diktafonaufnahmen inszenatorisch verfügt. Zunächst ist hier der Stellenwert der Stimme(n) anzusprechen. »Postdramatisches Theater behandelt Stimmen nicht mehr allein als Medien dramatischer Sprache und psychologischer Figuren, sondern stellt sie als sinnlich-materielle Phänomene aus«, schreibt Jenny Schrödl.²⁸² Ebendiese Materialität spielt in *Kirche der Angst* eine wesentliche Rolle. Zuerst ist die Stimme des

suchte: »Ich glaube, von da an fing das an mit den Fragen: Was ist denn da los? Was stimmt denn da nicht? Wo ist der Fehler? Und später dann: Was ist, wenn das gar kein Fehler war? Wenn wir in Wahrheit alle doppelt, dreifach, vierfach belichtet werden? Wenn das Leben der Hauptdarsteller ist, der unsere Pläne ständig durchkreuzt, der unsere Ideen, wie unser Leben sein müsste, permanent hintertreibt? Und wir alle wahnsinnig damit beschäftigt sind, diese Mehrfachbelichtungen und Überblendungen zu ignorieren bzw. zu bekämpfen, statt sie produktiv zu nutzen?«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 44f. Mithin gebraucht Schlingensief Film als Metapher für das Leben.

280 BIESENBACH 2013, S. 29.

281 SCHLINGENSIEF/KLUGE 2013. Im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensief seine bereits in der Kindheit mit dem Medium Film gesammelten Erfahrungen als »sehr pur und rein«: »Und das ist auch das, was ich daran so schätze, dass diese Erfahrungen für mich im Großen und Ganzen – manche mögen's naiv nennen – einfach wie angewachsen sind, es hat sich einfach so ergeben, ich hab's so gelernt. Und ich kann's eben benutzen, ich weiß auch, wenn ich mit der Bolex drehe und kurbele, wie oft ich vordrehe, wie oft ich zurückdrehe, wann ich was doppelt belichte, wann nicht, welche Blende ich benutze. Das ist einfach im Blut drin und das ist also angewachsen«; SCHLINGENSIEF/OBRIST 2011, S. 304.

282 SCHRÖDL 2009, S. 169. Zur Stimme im postdramatischen Theater siehe ferner H.-T. LEHMANN 2015, S. 274–283 sowie ausführlich SCHRÖDL 2012.

Autor-Regisseurs zu nennen, die mal in stockender, mal in schneller Rede von authentischen Gefühlszuständen berichtet. Sie ertönt hauptsächlich aus dem Off, als körperlose, akusmatische Tonbandstimme.²⁸³ Hans-Thies Lehmann weist darauf hin, dass die körperlose Stimme mit dem Tod assoziiert ist: »Was bedeutet es, wenn der Körperklang der Stimme immer häufiger von jeder Körperlichkeit losgelöst erscheint? Unter anderem dies: Jede abgelöste Stimme kommt aus dem Hades, erinnert an die Todverfallenheit.«²⁸⁴ Dass die Zuschauer Schlingensiefel zunächst nur hören, nicht aber sehen können, verstärkt das sinnliche Affizierungspotenzial seiner Stimme, die in »akustische[r] Großaufnahme«²⁸⁵ erscheint und so eine besondere Präsenz erhält. Über die Stimme des Künstlers vermittelt sich seine emotionale Verfasstheit – seine Verzweiflung, seine Angst, sein Entsetzen –, sie macht das zuhörende Publikum betroffen und löst durch Nähe- und Intimitätsproduktion ein Mitleiden an Schlingensiefels Schmerz aus. Als Signum von Identität und Individualität wird die Stimme zum akustischen Schauplatz des existenziellen Bedrohtseins, insofern Schlingensiefel auch und gerade ihr Versagen vorführt: das Stocken und Stottern, schließlich das Verstummen. Elementar ist der dokumentarische Charakter der Aufzeichnung: Der Umstand, dass es sich – im Augenblick der Aufnahme – nicht um fingierte, sondern um echte Gefühle des Künstlers handelt, potenziert die Intensität des Hörerlebnisses.

Auf diese Weise treibt Schlingensiefel in *Kirche der Angst* ein paradoxes Spiel von Präsenz und Absenz. Mit dem Einspielen seiner Stimme evoziert er die Anwesenheit seiner Person im Raum: »Die Sprechende Person ist die *anwesende Person* par excellence«²⁸⁶. Begleitet wird sie von den Filmbildern seines kindlichen Selbst. Dieser

283 In der Forschung ist Katharina Matschnig die Erste, die der akusmatischen Dimension der Schlingensiefel'schen Off-Stimme Rechnung trägt; siehe MATSCHNIG 2014, S. 19f. Vgl. später auch ZORN 2017, S. 168 und RALFS 2019, S. 210. Der Filmtheoretiker Michel Chion prägte den Begriff des *acousmètre* für solche Tonphänomene, die *off screen* stattfinden, deren Quelle im Film also vorsätzlich nicht gezeigt wird. Ihnen – und im Besonderen der akusmatischen Stimme – spricht Chion ein beunruhigendes, spannungserzeugendes Potenzial zu. »Being in the screen and not, wandering the surface of the screen without entering it, the acousmètre brings disequilibrium and tension«; CHION 1999, S. 24. Da die Zuschauer von *Kirche der Angst* die Tonbandstimme dem Autor-Regisseur Christoph Schlingensiefel zuzuordnen vermögen – freilich unter der Voraussetzung, dass sie seine Stimme (er-)kennen –, handelt es sich hier, Chions Definition folgend, um »the already visualized acousmètre«, dessen Wirksamkeit (im Vergleich zu den »magischen Kräften« des »complete acousmètre«) reduziert ist; vgl. ebd., S. 21.

284 H.-T. LEHMANN 2015, S. 282. Lehmann beruft sich hier auf eine Stelle in Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, in der der Ich-Erzähler über die ihn beklemmende Telefonstimme seiner Großmutter reflektiert. Diese sei ihm zugleich nah und fern, vor allem aber scheine sie die »Vorwegnahme einer ewigen Trennung« zu sein: »als riefe diese Stimme aus Tiefen, aus denen man nicht wieder hinaufsteigt«; zit. nach ebd.

285 SCHRÖDL 2012, S. 86.

286 H.-T. LEHMANN 2015, S. 275, Hervorhebung im Original. Der Stimme als solcher ist jedoch, wie Doris Kolesch richtigerweise zu bedenken gibt, auch das Abwesendsein bereits eingeschrieben: »Jede Stimme ist ein Ereignis, ihre Präsenz, ihr Vorhandensein besteht im

medial vermittelten Präsenz stellt der Autor-Regisseur, der Bühne leibhaftig fernbleibend, »de[n] Entzug von realer Präsenz, von leiblicher Sichtbarkeit und Hörbarkeit«²⁸⁷ entgegen. Diese »abwesende Anwesenheit« Schlingensiefs produziert, wie auch Lore Knapp konstatiert, eine »kulthafte Überhöhung seiner Person«.²⁸⁸ Erst gegen Ende des Stücks, in der Transsubstantiationsszene der Eucharistiefeier, tritt der Künstler *in persona* auf und führt damit stimmliche und körperliche Präsenz zusammen.

Neben den Schlingensief'schen O-Ton treten in *Kirche der Angst* die heterogenen Stimmen der aus dem Tagebuchtext rezitierenden Schauspieler. Mit der Aufteilung seines Textes auf diverse Akteure erreicht Schlingensief die Aufspaltung seines auf der Bühne dargestellten Künstler-Ichs: An die Stelle personaler Identität tritt, im Zuge einer postdramatischen »Dissemination der Stimmen«²⁸⁹, Pluralität. Er habe es genossen, »den verschiedenen Stimmen der Schauspieler zuzuhören«, erklärt der Autor-Regisseur. »Dieses Stimmenorchester, das da aus den Texten entstand, war toll.«²⁹⁰ Entlang weiterer Szenen, die aus seinem Tagebuch schöpfen, gilt es, nachzuvollziehen, wie Schlingensief dieses »Stimmenorchester« genau arrangiert.

In der fünften Szene von *Kirche der Angst* erscheint erstmals Margit Carstensen auf der Bühne. Das Kostüm der Schauspielerin gemahnt an einen festlichen Anlass: Sie trägt ein weißes Abendkleid, ihre Arme stecken in schwarzen, samtigen Handschuhen, die ihr weit über die Ellbogen reichen. Ihre Halskette, Ringe und Armreife funkeln im Lichtkegel des auf sie gerichteten Scheinwerfers. Carstensen tritt an das Rednerpult auf der rechten Bühnenseite, setzt ihre Lesebrille auf und trägt, von Manuskriptseiten ablesend, in ruhigem, ernstem Ton aus Schlingensiefs Krankenhausprotokollen vor – Passagen dieses Textes finden sich, in modifizierter Form, im *Tagebuch einer Krebserkrankung* wieder:

Ich hab ... ich hab 47 Jahre wirklich viel gemacht, ich hab viele Leute kennen gelernt, ich hab viele Glücksgefühle gehabt, ich hab viele Dinge erlebt. Ich hatte liebe Freunde. Ich durfte denken, ich hab viele Gedanken geschenkt bekommen, viele Glücksdinge. Durfte Sachen machen, wo niemand dran gedacht hätte, dass sie funktionieren oder man hat mich gefragt bei Sachen, die eigentlich nicht gepasst haben, und trotzdem gut gelaufen sind. Und ich hab auch viel Scheiße gebaut und mich vielleicht nicht immer an der richtigen Stelle auch mal ruhig verhalten. Aber ich hab schon viele, viele schöne Sachen gemacht. Und ich bin heut Morgen so fertig, dass ich irgendwie denke, dass man daneben auch sagen muss, dass es jetzt vielleicht genug ... Ich hab ja vorher schon

beständigen Verklingen, im Verschwinden«; KOLESCH 2009, S.16. Die Reflexion über die »anwesende Abwesenheit« der Stimme(n) potenziert Schlingensief in *Kirche der Angst* dadurch, dass er das Zusammenspiel seiner aufgezeichneten Tonbandstimme mit den Live-Stimmen der Bühnendarsteller inszeniert.

287 SCHRÖDL 2012, S. 88.

288 Vgl. KNAPP 2015, S. 256.

289 H.-T. LEHMANN 2015, S. 276.

290 SCHLINGENSIEF 2009, S. 242.

das Gefühl gehabt, vor zwei Jahren noch, in der alten Wohnung, da musste ich doch mal weinen, als ich mir immer die eigene Internetseite angeguckt hab und hab geguckt, was ich alles da ... was alles passiert ist. Und da war ich komischerweise gerührt, weil ich gedacht hab, Mann oh Mann hey, was hast du denn da alles gemacht. Und eigentlich hab ich ja auch das Bedürfnis nach Ruhe gehabt. Und vielleicht ist das jetzt auch so 'n Punkt. Heute Morgen würde ich wahrscheinlich gerne einfach nur wegdämmern. Vielleicht ist das auch genug hier. Es ist trotzdem supertraurig. Es ist trotzdem so traurig.²⁹¹

Der Monolog beschreibt den Blick des Künstlers in die Vergangenheit und seine davon ausgelösten Emotionen – diese reichen von Dankbarkeit über vergangene ›Glücksgefühle‹ und ›Glücksdinge‹ sowie Selbstkritik (›ich hab auch viel Scheiße gebaut‹) über Ergriffenheit und Trauer bis hin zur resignierten Feststellung, genug getan zu haben und ›einfach nur wegdämmern‹ zu wollen.

Carstensens elegischer Vortrag, durch Pult, Lesebrille und Manuskript ostentativ als Lesung markiert, stellt den Text, obschon in der ersten Person deklamiert, als »fremde Rede«²⁹² aus. Gleichwohl vollzieht sich, wie Sarah Ralfs zu Recht bemerkt, im Akt des Vortragens »ein Prozess der Aneignung des Gesprochenen«,²⁹³ sodass das Ich aus Schlingensiefs transkribiertem Ego-Dokument eine Verbindung mit dem Ich von Carstensens Bühnenpersona eingeht. Aus dem Mund der Schauspielerin spricht, um es mit den Worten Ingeborg Bachmanns zu sagen, ein ›Ich ohne Gewähr«²⁹⁴. Dieses steht in einem Spannungsverhältnis zum vorgetragenen Text, der eine Überaffirmation des Ichs leistet.²⁹⁵ So wird die bilanzierende Rückschau auf Leben und Werk ganz vom Ego des Künstlers bestimmt: Das sich artikulierende Künstler-Ich schiebt sich *vor* das Werk – in der Ich-Besessenheit dominiert das *Wer* das *Was* der Kunst. Vor diesem Hintergrund fungiert die eigene Internetseite, durch die der Künstler scrollt, symptomatisch als Spiegel, der narzisstische Gefühle der Rührung und Bewunderung weckt: ›Mann oh Mann hey, was hast du denn da alles gemacht.‹ Selbst im Verschwinden zeigt sich das Ich beharrlich, insofern der Künstler sein herbeigesehntes Ende nicht als etwas imaginiert, das ihm widerfährt bzw. zuteilwird, sondern das er als Aufhören und ›Wegdämmern‹ aktivisch besetzt. An dieser Stelle ist das Themenfeld Suizid angeschnitten, das Schlingensief in späteren Szenen seines Kunst- und Künstlerdramas abermals aufgreifen und konkretisieren wird: Der Selbstmord wird zur Ich-Entscheidung nobilitiert, mit der sich der todkranke Künstler seinen autonomen Subjektcharakter bewahren will.

Carstensens Lesung, die durch das feierliche Kostüm der Schauspielerin, durch die allgemeine Statuarik der Szene und einmal mehr durch die Kirchenkulisse einen zeremoniellen Eindruck vermittelt, zielt auf das performative Hervorbringen kano-

291 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3. Siehe auch SCHLINGENSIEF 2009, S. 41 u. 50.

292 RALFS 2019, S. 163.

293 Ebd.

294 BACHMANN 1978, S. 218.

295 Das Wort ›ich‹ taucht in dem Monolog 20 Mal auf. Es führt damit die Worthäufigkeitsstatistik an – vor den Worten ›hab‹ (17 Mal) und ›viele‹ (sieben Mal).

nischer Textwirkung. Der Text löst sich von der ihn vortragenden Carstensen ebenso wie von Schlingensiefel als originalem Textschöpfer ab, um sich auf überindividueller Ebene an die Theaterzuschauer zu richten, die als Gemeinschaft eines parareligiösen Gottesdienstes angesprochen sind. Im Messteil des Stücks wird dieses liturgische Moment der Publikumsansprache, das hier nur angedeutet ist, zur expliziten Inszenierungsstrategie der Ego-Texte. Auf diese Weise arbeitet Schlingensiefel an einem kunstreligiös aufgeladenen Künstlerbild seiner selbst.

Wie der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* mit seiner An- und Abwesenheit spielt, so spielt er in rezeptionsästhetischer Hinsicht mit dem Oszillieren zwischen Nähe und Distanz. Während noch die originale Tonbandaufnahme in der dritten Szene, in der er von seiner Diagnose berichtet, im Verbund mit den nostalgischen Super-8-Filmen eine emotionale Affizierung des Publikums anvisiert, forciert Schlingensiefel nun die Verfremdung seiner Krankengeschichte: Er setzt sie, künstlerisch transformiert, in eine für den Zuschauer »spürbare Distanz zur Realität«²⁹⁶. Was zunächst ein Selbstgespräch im intimen diaristischen Rahmen war, wird im Zuge seines Kunst- und Künstlerdramas zur gottesdienstlich inszenierten Lesung vom Ambo aus, dem Verkündigungsort der Heiligen Schrift. Hierdurch wird dem Publikum die künstlerisch-theatrale Transformation von Schlingensiefels autobiografischem Material dezidiert ins Bewusstsein gehoben. Im Zuge der so angestoßenen Selbstreflexion der Kunstrezeption beobachten sich die Zuschauer beim Beobachten, und das identifikatorische Mitfühlen und Mitleiden mit dem Autor-Regisseur werden unterminiert.

Die zehnte Szene von *Kirche der Angst* präsentiert, wie die zu ihrem Beginn eingeblendete Texttafel erläutert, »Letzte Bilder vor der Vollnarkose«²⁹⁷. Zeitlich verortet sie sich also – der Chronologie der Schlingensiefel'schen Krankenakte folgend – unmittelbar vor der Pneumektomie des Künstlers. Auf die Videoleinwand in der Bühnenmitte wird die von Schlingensiefel gefilmte Fluxus-Prozession durch das Industriegelände projiziert. Flankiert werden diese (Alb-)Traumbilder von Karin Witts Valie-Export-Reenactment, das auf den schmaleren Leinwänden auf der linken und rechten Bühnenseite zu sehen ist. Als Filmfigur ist die kleinwüchsige Darstellerin somit zweifach präsent. In der Prozession wird sie, in ihrer Rolle als Fluxus-Bischöfin, auf einer Sänfte getragen. Dieser würdevolle Auftritt kontrastiert mit Witt als Valie Export: In Anspielung auf deren Performance *Aktionshose: Genitalpanik* posiert Witt grinsend in einer Als-ob-Replika jener Hose, bei der der herausgetrennte Schritt den Blick auf das weibliche Genital in provozierender Absicht frei lässt.

Diese bizarren Filmbilder, die in ihrer Kombination eine groteske Note erhalten, mögen die angekündigten »letzten Bilder« sein, die dem zu operierenden Künstler vor der Narkose vor dem inneren Auge aufscheinen. Aus dem Off ertönt dazu Schlingensiefels Stimme vom Band. Die Diktafonaufnahme folgt, wie dem Gesagten

296 WIHSTUTZ 2012, S. 267.

297 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 5.

zu entnehmen ist, auf ein Aufklärungsgespräch, wie es einem operativen Eingriff üblicherweise vorausgeht. Vor der Operation habe er keine Angst, erklärt Schlingensief, der sich emotionale Kälte, ein innerliches Totsein diagnostiziert: Er sei so »kühl und distanziert wie eigentlich noch nicht in der ganzen Zeit«. ²⁹⁸ Sodann führt er mit brechender Stimme fort, dass für ihn »zwei Fragen im Raum stehen« – gemeint sind zwei verschiedene Möglichkeiten, sich dem bevorstehenden Eingriff und der sich anschließenden Therapie doch noch zu entziehen:

Da[s] eine ist komplett absagen und wirklich noch irgendwie gucken, dass ich 'n Haufen Schmerzmittel irgendwo organisier und mich wirklich irgendwohin begeben, eben in mein Afrika oder sowas, um da, weiß ich nicht, abzuhängen – und Bänder vollsprechen, Bücher lesen und alles sein lassen. Und am Ende weiß man nicht, was dann ist. Schreiend zurückkommen und flehen und, was weiß ich was, und alles ist zu spät. Oder eben die andere Version, die ich ganz schwer mit mir ausmachen kann, ist einfach, der Sache kurzfristig 'n Ende zu machen, weil ich einfach auch ... ich müsste nur Wege finden, dass die Aino und meine Freunde und so, dass die jetzt nicht das falsch verstehen, sondern dass es mir einfach an totaler Kraft fehlt wahrscheinlich schon seit ein oder zwei Jahren oder schon immer. Ich kann mich eben nicht so lieb haben, wie ich mich vielleicht manchmal haben müsste. Ich kann mich nicht so, in dem, was ich mache, als guten Menschen begreifen oder als jemanden, der ... also, irgendwie bin ich mir vielleicht nie ganz wohl so in mir. Und das liegt da nicht an den Leuten. Ich hab jetzt nur das Gefühl, dass ich grade einfach so ... das ist ja auch so 'ne blöde Bestrafungsstrategie oder sowas, dass ich denke, das ist nicht umsonst, aber nicht im Sinne von umsonst, um jetzt zu beweisen, was noch in mir steckt und was ich alles leisten [kann] mit 'ner halben Stimme oder Röcheln ...
Hallo? ... Hallo? ²⁹⁹

Auf der Bühne sitzt, hinter einem Gazevorhang, die Schauspielerin Mira Partecke. Mit einer Taschenlampe beleuchtet sie das in ihrem Schoß liegende Manuskript – aus diesem liest sie den eingespielten O-Ton Schlingensiefs in Auszügen mit, vor bzw. nach. Wie schon in der Szene mit Margit Carstensen wird, wenn auch mit anderen Mitteln, der Akt des Vorlesens in Szene gesetzt. Während Carstensens Lesung von einem förmlichen Rahmen geprägt war, wirkt die szenische Konfiguration hier persönlicher: Gleich einem neugierigen Kind blättert Partecke verstohlen (hinter zugezogenem Vorhang) in den privaten Notizen Schlingensiefs. Sie liest den Text mal schneller, mal langsamer als dessen aufgezeichnete Stimme. Dabei fällt auf, dass Partecke von dem teilweise bestürzenden Inhalt der Aufzeichnungen nicht weiter tangiert scheint. Mithin reflektiert die sich unbeteiligt und unbewegt zeigende Schauspielerin jene Gefühlskälte, die sich der Künstler im O-Ton zuspricht.

Mit der stimmlichen Verdoppelung seines Textes erzeugt Schlingensief abermals ein verfremdendes Moment. Dieses wird durch den divergierenden Stimmeindruck potenziert. So tönen aus der aufgewühlten Stimme des Künstlers Verzweiflung und

298 Ebd.

299 Transkript des Schlingensief'schen O-Tons nach ebd., S. 6. In das publizierte Tagebuch wurde dieser Text nicht aufgenommen.

Schmerz. Dem entgegen steht die Unbekümmertheit der Partecke'schen Stimme, die sich – anders als die tiefe, rauchig-dunkle Stimme der älteren Carstensen – durch eine hohe Tonlage auszeichnet: Partecke spricht mit heller, argloser Mädchenstimme, die den Ernst des vorgelesenen Textes konterkariert. Weiterhin führt Schlingensief die Differenz zwischen Tonbandstimme und Live-Stimme vor. In ihrer Flüchtigkeit und Einmaligkeit kollidiert die lebendige Stimme der Schauspielerin mit der reproduzierten, zeitverschoben wiedergegebenen Stimme Schlingensiefs. Der Effekt ist ambivalent: Zwar klaffen das Jetzt des Bühnengeschehens und die vergangene Zeit der Diktafonaufnahme merklich auseinander; Parteckes Mitsprechen hat jedoch auch zur Folge, dass die konservierte Gegenwart des Krankenhausprotokolls in die unmittelbare Gegenwart der Aufführung transferiert wird, sodass die Zeiten miteinander verschmelzen und sie damit der onirischen Logik der Filmbilder entsprechen, die simultan auf der Bühne zu sehen sind: letzte Bilder vor dem schlafähnlichen Zustand der Vollnarkose. Musikalisch untermalt wird die Szene zunächst von Franz Schuberts *Nebensonnen*, die dieser 1827, ein Jahr vor seinem Tod, als Teil des Liederzyklus *Winterreise* komponierte. Der Liedtext umkreist Todesnähe und -sehnsucht des lyrischen Ichs und endet mit den Worten: »im Dunkeln wird mir wohlher sein.«³⁰⁰ Das latent Unheimliche der Szene verstärkt Schlingensief zu ihrem Ende, wenn plötzlich Musik aus dem Original-Soundtrack des David-Lynch-Films *Eraserhead* eingespielt wird.³⁰¹ Die von Lynch und Alan R. Splet komponierte Filmmusik schafft eine gespenstische Atmosphäre, die die Einsamkeit und Verlassenheit des Künstlers – ebenso wie die des durch Partecke verkörperten Mädchens – akustisch unterstreicht. Von ihrem Stuhl aufspringend, leuchtet Partecke am Szenenende verloren mit der Taschenlampe umher: »Hallo? ... Hallo?« »Wenn es dunkel wurde im Krankenhaus, kamen die Geister«,³⁰² erinnert sich Schlingensief im Interview.

Die beiden Handlungsmöglichkeiten, über die der Künstler im oben zitierten Tagebuchtext nachdenkt, probieren je für sich ein alternatives Szenario zum Gefühls- und Autonomieverlust, den er im Krankenhaus erlebt. Zum einen imaginiert Schlingensief »sein Afrika« als Sehnsuchts- und Rückzugsort: »An anderen Orten kann man besser Schmerzen haben.«³⁰³ Er wolle sich ins Ausland absetzen, dort »abhängen«, kreativ-intellektuell tätig sein und sich seinem Krankenschicksal fügen. Als zweite Option führt Schlingensief Suizid ins Feld.³⁰⁴ Seiner Überlegung, »der Sache

300 *Die Nebensonnen*, in: SCHUBERT 1895, S. 72f., hier S. 73. Schuberts Liederzyklus basiert auf die gleichnamige Gedichtsammlung des Dichters Wilhelm Müller (1794–1827).

301 LYNCH/SPLET 1982.

302 SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

303 So Carstensen in der 36. Szene; siehe Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 21.

304 In der 22. Szene wird das Thema Suizid vertieft und als »Weg in die Freiheit« vorgestellt. Margit Carstensen, auf einem Hochstuhl in der Bühnenmitte thronend, liest aus Schlingensiefs Krankenhausprotokoll vor – darin denkt der Künstler diverse Selbsttötungsmöglichkeiten durch: »Ich werd die Entscheidung treffen müssen, ob ich mir in den Kopf schieße, hab keine Pistole, ob ich in die Badewanne steige und mach mir einfach die Adern auf

kurzfristig 'n Ende zu machen«, folgt ein bekenntnishafter Einblick in die Künstlerpsyche: Er könne sich nicht ›lieb haben‹, sich, in seinem Tun, nicht ›als guten Menschen‹ begreifen. ›Irgendwie bin ich mir vielleicht nie ganz wohl so in mir.‹ Daran schließt Schlingensiefs Gedanke an, dass seine Erkrankung selbst verschuldet sein könne (das ist nicht umsonst): »Krankheit als Bestrafung«. ³⁰⁵

Lange vor seiner Krebsdiagnose zeichnet Schlingensief von sich das Bild des von auto-destruktiven Gefühlen geplagten Künstlers. »Ich sehe mich selber nicht unbedingt als jemand Liebenswertes«, erklärt er einer Journalistin im Jahr 2003. »Wer mich verreit, tut mir insofern einen Gefallen, dass ich dann nämlich wieder das Potenzial an Selbstzweifeln und auch Selbsthass in mir schren kann. Die Paranoia sitzt mir stets auf der Schulter und schreit mir ins Ohr.« ³⁰⁶ Mit dem Verweis auf seinen ausgeprägten Selbsthass referenziert Schlingensief den Typus der krankhaften Künstlerpersönlichkeit, die Vorstellung vom melancholischen Temperament des Künstlers als eines ›Kindes des Saturn‹ aktualisierend. »Die Psychoanalyse hat einen neuen Typ des Künstlers hervorgebracht mit sehr bestimmten Wesensmerkmalen seiner selbst«, bemerken Margot und Rudolf Wittkower in ihrer Studie *Born under Saturn*; ³⁰⁷ sie verweisen damit auf den modernen Künstler, der in seinem Schaffen das Emotionale und Unterbewusste betont. Schlingensief geht noch weiter, indem er im öffentlichen Reden über seine Kunst fast immer ein Psychogramm seiner Person mitliefert. Dass er dabei seine pathologischen Wesenszüge unterstreicht, mag seiner Tendenz zur narzisstischen Selbstentblung geschuldet sein, ebenso wie seiner Maxime, die eigenen Schwächen, Ängste, Unzulänglichkeiten – das »Manko der Person« ³⁰⁸ – sich und anderen einzugestehen und schonungslos offenzulegen. Mit dieser Inszenierungsstrategie schließt Schlingensief an das Genie-und-Wahnsinn-Narrativ an, das einer Verklärung psychischen Leidens zuspielt: In seinem selbstzerstörerischen Potenzial äußere sich die Genialität des Künstlers *ex negativo*. Der Autor-Regisseur greift hier also auf traditionelle Knstlerbilder zurück, die den Typus des Genies und des Melancholikers ins Pathologische wenden. ³⁰⁹ Nach Schlingensiefs Tod pflegt Carl Hegemann dessen Imago vom (auto-)destruktiven Künstler weiter. In seinem Nachruf

oder ob ich irgendwie aus'm Fenster falle, dazu ist es hier nicht hoch genug. Oder hoffentlich Tabletten kriege und irgendwas anderes, denn ... der Lebenswille, den ich geheuchelt hab die ganze Zeit, dieses Gefühl von, ja, der, der hat ja Kraft, der macht's, das ist vorbei. Ich bin müde. Ich bin fertig. Ich bin schon lange müde. Ich hab genug gestrampelt. Ich hab genug gemacht.« Zynisch imaginiert Schlingensief sodann eine »Guillotine für Zuhause«; vgl. ebd., S. 12f. Passagen des von Carstensen vorgetragenen Textes finden sich im veröffentlichten Krebstagebuch wieder; vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 68f. u. 71.

305 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/MOMMERT 2008.

306 Schlingensief im Interview mit Elke Heinemann (*Galore* 2003), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 183–192, hier S. 187.

307 WITTKOWER/WITTKOWER 1989, S. 309.

308 JAPP 2004, S. 19.

309 Zu den beiden genannten traditionellen Knstlerimagines siehe meinen Exkurs in Kapitel II, S. 45–49.

schreibt der Dramaturg über den »selbsterstörerischste[n]« Regisseur, mit dem er jemals zusammengearbeitet habe: »Er [Schlingensief] konnte es kaum aushalten, wenn er glaubte, etwas sei ihm nicht gelungen. Das konnte zu Panikreaktionen führen. Noch weniger konnte er es allerdings aushalten, wenn ihm etwas gelungen war, dann zerstörte er es postwendend und war erst zufrieden, wenn alle Spuren des Gelingens getilgt waren.«³¹⁰ Posthum wird hiermit das von Schlingensief entworfene Bild seiner selbst als intrikater und widersprüchlicher Künstlerpersönlichkeit tradiert.

Mit seinem in *Kirche der Angst* vom Band abgespielten Geständnis, sich in der eigenen Haut stets unwohl gefühlt zu haben, inszeniert Schlingensief Theater als »öffentliche[n] Beichtstuhl« und knüpft an seinen allerersten Bühnenauftritt in *100 Jahre CDU* an: »Als er 1993 an der Volksbühne anfang, war der Satz ›Theater ist für mich Beichte‹ sein Credo.«³¹¹ Wenngleich Schlingensief schon damals aus seinem »engsten biografischen Umfeld« schöpfte und hochprivate Themen auf der Bühne besprach, so tat er dies – darauf weist auch der Dramaturg Matthias Lilienthal hin – zugleich »mit gnadenloser Verstellung«.³¹² Ebendiese Verstellung geht dem dokumentarischen Tagebuchmaterial, das in der Schlingensief'schen Krankheitstrilogie zum Einsatz kommt, ab. »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«, hält der kranke Künstler in seinen diaristischen Aufzeichnungen fest. »Diesmal ist der Kontakt authentisch gewesen.«³¹³ Dadurch, dass Schlingensief sein reales Kranksein – gewissermaßen als Readymade – in den Kontext des Theaters überführt, wandelt er es in Kunst. Die mit dieser Kontextverschiebung einhergehende ästhetische Transformation des autobiografischen Materials steht im Dienst des in *Kirche der Angst* geführten Autonomiediskurses. Schlingensiefs verbalisiertes Leid, aus einer Zeit extremer Subjektgefährdung stammend, wird konstitutiver Teil eines künstlerischen Selbstermächtigungsprojekts. Somit schließt sich der Kreis zum feministischen Aktionismus der Valie Export, die im Filmreenactment aufgerufen wird. Mit ihrer Aktionshose tritt die Künstlerin gegen Fremdbestimmung ein: Die Preisgabe an den »männlichen Blick« wird, aggressiv zur Schau gestellt und solchermaßen subvertiert, für eine »Subjektwerdung der Frau« funktionalisiert.³¹⁴ Die Blöße, die sich Schlingensief in *Kirche der Angst* gibt, ist

310 HEGEMANN 2021, S. 367. Schlingensief selbst kommentiert seinen Hang zum (Selbst-)Zerstörerischen wie folgt: »Es gibt bei mir immer diese Harmoniesucht, also ich möchte gern, dass alles schön ist und so weiter. Und wenn es dann mal so ist, halte ich es nicht aus, dann muss ich weg. Also, wenn etwas funktioniert, dann muss ich sofort darüber schimpfen oder etwas daran kaputt machen«; Schlingensief im Interview mit Elke Heinemann (*Galore* 2003), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 187.

311 HEGEMANN 2021, S. 367.

312 LILIENTHAL/WILLE 2011, S. 260. Das Interview mit Matthias Lilienthal, geführt von Franz Wille, erschien erstmals unter dem Titel »80 Prozent Eigendynamik!« in *Theater heute* 51,10 (2010), S. 18–23.

313 SCHLINGENSIEF 2009, S. 160.

314 BRUCHER 2013, S. 186. Bereits die Wahl ihres Künstlernamens versteht Valie Export – eigentlich Waltraud Höllinger, geb. Lehner – programmatisch als Selbstentäußerung: »Ex-

– wenn man von dem prominent ausgestellten Röntgenbild seines Brustkorbs absieht, das Einblick in sein beschädigtes Körperinneres gewährt – eine seelische. Und wie die Arbeiten Valie Exports, so zielt auch Schlingensiefs Entblößung als radikaler Akt der Selbstentäußerung auf die Wiedererlangung von Autonomie.

Der durch öffentliche Selbstentblößung begangene Normverstoß löst gemeinhin Scham- und Peinlichkeitsgefühle aus. Gegen diese sucht sich Schlingensief abzusichern, indem er im Inszenieren seines Tagebuchtextes von medialen Effekten der Verfremdung und Distanzierung Gebrauch macht. In Duisburg, reflektiert der Autor-Regisseur im Gespräch mit Klaus Biesenbach, habe es funktioniert, dass es »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.³¹⁵

Mit der ›Vervielfachung der Medien‹ will Schlingensief eine Erweiterung des diaristischen Textes erreichen und eine rein autobiografische Lektüre seiner Theaterinszenierung als Trauer- und Betroffenheitstheater durchkreuzen.

Dennoch zielt das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* durchaus auf die Affizierung des Publikums. Mit Authentizitäts- und Näheeffekten erzeugt es aufseiten der Zuschauer Betroffenheit und Rührung, insbesondere durch den Einsatz authentischen Materials aus dem Privatarchiv des Autor-Regisseurs. Wenn Super-8-Aufnahmen des kleinen Schlingensiefs zu sehen und Einspielungen aus dem originalen Audiotagebuch des todkranken Erwachsenen zu hören sind, wird das Theaterpublikum emotional involviert. Dabei suggeriert gerade die akusmatische Stimme des Künstlers, der hörbar aufgewühlt von seinem Schrecken und seiner Verzweiflung berichtet, Nähe und Intimität.

Mit der Produktion von Nähe gehen in *Kirche der Angst* jedoch stets Momente der Verfremdung und der Distanznahme einher, die die emotionale Affizierung der Zuschauer unterlaufen, indem sie sie auf Schlingensiefs ästhetisch-theatrale Überformung seines dokumentarischen Materials und damit auf die Theatersituation als solche aufmerksam machen. Eine grundlegende Verfremdungstechnik bildet das Simultanschalten der Medien, das Schlingensief in *Kirche der Angst* – im Vergleich zu *Atta Atta* – noch steigert. Gemäß seines poetischen Prinzips der Mehrfachbelichtung schichtet Schlingensief in seinem postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama die

port, das ist immer und überall. Das bedeutet, mich zu exportieren. [...] Export ist ein Name, da exportiere ich das, was in mir drinnen ist, aus mir heraus«; Valie Export in einem 1996 geführten Interview, zit. nach ebd., S. 142.

315 SCHLINGENSIEF/BIESENBACH 2011, S. 307.

Live-Stimmen der Schauspieler, Ton- und Musikeinspielungen sowie Filmprojektionen palimpsestartig übereinander, wodurch er die Materialität der miteinander kombinierten und überlagerten Medien unterstreicht.

Im Orchester heterogener Stimmen, in ihrer Kontrastierung und Vervielfachung, spaltet *Kirche der Angst* das Künstler-Ich auf. Wenn Margit Carstensen den Tagebuchtext Schlingensiefs wie bei einer gottesdienstlichen Lesung an das Publikum verkündet, wird diese Entindividualisierung der Schlingensief'schen Krankengeschichte – bei gleichzeitiger kulthafter Überhöhung des leidenden Künstlers zum »Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts«³¹⁶ – prononciert. Mithin lädt der Autor-Regisseur das Publikum dazu ein, zugunsten eines alle betreffenden Diskurses über Krankheit, Sterben und Tod von seinem privaten Leidensweg zu abstrahieren.

Die Analyse des Stückanfangs hat gezeigt, dass Schlingensief mit Bildern der Geburt und mit filmischen Kindheitsszenarien das Darstellungsparadigma der Künstlervita alludiert. Durch die Überblendung von Zellteilungsvideo und Fluxfilm inszeniert er sich als Kind der Neoavantgarde, wobei die evozierten Bilder ambivalent bleiben – sie können als vitales ebenso wie als pathologisches Zeichen, als Bilder des Anfangs und des Endes gleichermaßen gelesen werden. Diese Ambivalenz ist ebenfalls den vom Vater aufgenommenen Urlaubsfilmern eingeschrieben. Einerseits reflektieren sie Schlingensiefs frühe, gleichsam prädestinierte Initiation in die Kunstform des Films. Andererseits erweisen sich die unbeschwerten Szenen, untermalt von Schlingensiefs Bericht seiner Krebsdiagnose, als mit Vanitas- und Memento-mori-Motiven kontaminiert, weshalb sie sich als einen gespenstischen Vorausblick in das von Todeskrankheit überschattete Schicksal des Künstlers deuten lassen.

In der zehnten Szene von *Kirche der Angst* gibt sich Schlingensief schließlich im Modus der *confessio* als autodestruktive Künstlerpersönlichkeit zu erkennen. Wie entfaltet, handelt es sich um ein Selbstporträt, das – als Psychogramm der beschädigten Künstlerpsyche – Imagines des Melancholikers und des Genies aktualisiert. Nach Schlingensiefs Tod wird das Bild des (selbst-)zerstörerischen Künstlers durch dessen Freunde und Wegbegleiter tradiert.

Die *Kirche der Angst* prägende Vervielfachung der Medien bedeutet zugleich eine Vervielfachung des Künstlers Schlingensief, da die ihn repräsentierenden medialen Apparaturen und die seinen Text vortragenden Schauspieler zu seinen Stellvertretern werden. Im Folgenden werde ich diese Multiplikation des Selbst genauer untersuchen. Es gilt, herauszuarbeiten, welche autoreferenziellen Rollenbilder, Persönlichkeitsfacetten und Gefühlszustände, vor der Folie postmoderner Ich-Fragmentierung, der Autor-Regisseur in seinem Kunst- und Künstlerdrama auf die Bühne bringt.

316 ADORNO 1997, S. 126.

3.1.2 Vervielfachung des Selbst

3.1.2.1 Arbeit am Nicht-Perfekten

Als eines mehrerer Alter Egos Schlingensiefs tritt in *Kirche der Angst* der Schauspieler Stefan Kolosko in Erscheinung.³¹⁷ Seinen ersten Auftritt hat er in der sechsten Szene, die – wie der eingblendete Szenentitel deutlich macht – den Oberhausener Kurzfilmtagen gewidmet ist.³¹⁸ Zuerst kommen, von Mira Partecke angeführt, die kognitiv beeinträchtigten Darsteller Norbert Müller und Achim von Paczensky sowie die psychisch kranke Kerstin Grassmann auf die Bühne. »Oberhausener Kurzfilmtage sind die besten Kurzfilmtage!« und »Avantgarde-Marmelade!«,³¹⁹ skandieren sie, die geballten Fäuste in die Luft gereckt. Die Referenz auf das Filmfestival – hiermit verbunden ist ebenfalls ein Zitat auf *Atta Atta* und die dort auftretende ›Kurzfilmgruppe Oberhausen‹ – erinnert an Schlingensiefs Herkunft und frühe Auseinandersetzung mit dem Medium Film.³²⁰ Mit der ironischen Parole »Avantgarde-Marmelade!« reflektiert Schlingensief, der in den 1980er-Jahren Assistent des Experimentalfilmers Werner Nekes war, sein ambivalentes Verhältnis zum Avantgardefilm: »Erst hat man nur ein bisschen gewitzelt über das ganze Nekes-System, wollte sich ein wenig abgrenzen, ohne wirklich zu wissen, wie«, hält er in seinen Memoiren fest, »aber dann wurde der Widerstand gegen diesen Avantgardewahn doch immer stärker: Avantgarde, Marmelade – wer will das sehen?«³²¹

Zu den agitierenden ›Spezialisten‹, die einen orientierungslosen und unkoordinierten Eindruck machen, stößt schließlich Kolosko. Er gibt ihnen eine neue Lösung vor – einen Zungenbrecher, den auszusprechen sich Müller und von Paczensky schwertun: »Expropriert die Expropriateure!« Das marxistische Motto weckt Assoziationen zu Schlingensiefs gesellschaftskritischen Kunstprojekten, insbesondere zu seiner Wahlkampfaktion *Chance 2000*.³²² Der Schlingensief verkörpernde Kolosko, zwischen Motivator und »Pfadfinder-Fähnleinführer«³²³, instruiert die ›Spezialisten‹ einzeln, korrigiert sie, lobt und spornt an. Da Achim von Paczensky, ungeduldig werdend, sich immer unverständlicher artikuliert und wiederholt verbessert werden muss, erscheint Kolosko zunehmend in der Rolle des überlegenen Regisseurs, der seine

317 Kolosko ist der Einzige unter den Schlingensief'schen ›Doppelgängern‹, den mit dem Autor-Regisseur auch eine optische Ähnlichkeit verbindet. Konnte Schlingensief selbst nicht in seiner Inszenierung auftreten, übernahm der Schauspieler zuweilen als ›Schlingensief-Reserve‹ dessen Part; vgl. Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

318 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3.

319 Ebd., S. 4.

320 Bereits als Zwölfjähriger besuchte Schlingensief die Kurzfilmtage in Oberhausen; vgl. SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005, S. 10 und SCHLINGENSIEF/BIESENBACH 2011, S. 150.

321 SCHLINGENSIEF 2012, S. 221. Zur Verbindung Schlingensiefs zu Nekes siehe auch Kapitel III, S. 121.

322 Laut Spielvorlage exklamiert Achim von Paczensky ferner: »Das ist Klassenkampf!«; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 4. In der Aufführung vom 28. September 2008 fehlt dieser Ausruf.

323 Franz Wille, in: LILIENTHAL/WILLE 2011, S. 262.

behinderten Schauspieler der Lächerlichkeit preisgibt.³²⁴ In der Tat legt es Schlingensiefel in dieser Szene auf die Erzeugung von Peinlichkeit an, indem er die ›Spezialisten‹, die an der Kunst prosodisch differenzierter Rezitation zwangsläufig scheitern, mit Absicht überfordert. »Peinliche Pause, Theaterstück vorbei, keiner merkt's!«,³²⁵ lautet die das Ende des Auftritts einläutende Regieanweisung.

Mit diesem metatheatralen Spiel im Spiel stellt Schlingensiefel seine Poetik als eine »Arbeit am Nicht-Perfekten« aus: »Das Nicht-Perfekte spielt mit dem Risiko des Scheiterns, der Gefahr der Peinlichkeit und des Bloßstellens.«³²⁶ Der Einsatz psychisch behinderter Laiendarsteller prägt Schlingensiefels Theater seit seinen Anfängen. Ebenso lange begleitet den Autor-Regisseur der Vorwurf, seine behinderten Performer zu instrumentalisieren und auszunutzen³²⁷ – den Verdacht der Ausbeutung thematisiert er in der hier beschriebenen Szene selbstironisch mit. Die Unfähigkeit der ›Spezialisten‹, sich zu verstellen, stellt Schlingensiefel der professionellen, auf Perfektion und Beherrschung ausgerichteten Schauspielkunst entgegen. Die nicht perfekten Darsteller erscheinen, wie Jens Roselt konstatiert, als »Fremdkörper, die durch ihre Anwesenheit die gesamte Szene und deren Rezeption durch das Publikum verfremden können und, dergestalt vorgeführt, an angstbesetzte Tabus rühren.«³²⁸ Im Kontext des Theaterstücks *Kirche der Angst*, das das Kranke als das Fremde im Eigenen präsentiert, macht Schlingensiefel den behinderten Menschen als gesellschaftlichen ›Fremdkörper‹ und stigmatisierten Außenseiter sichtbar, der – wie der Schwer- und Todkranke auch – durch sein bloßes Dasein soziale Konventionen verletzt und deshalb von der ›gesunden‹ Gesellschaft in das »Jenseits des sozialen Körpers«³²⁹ verbannt wird. »Das Stigma erinnert an den Tod: ein inkarniertes memento mori«, schreibt Thomas Macho in seiner Untersuchung *Todesmetaphern*.³³⁰ Die Konfrontation mit dem stigmatisierten Fremden gehe für gewöhnlich mit einer Stimmung einher, die – so Macho – »entfernt an die Atmosphäre einer Bestattung erinnert: Ruhe, feierlicher Ernst, Schweigen, pietätvolle Betretenheit, gesenkte Köpfe und abgewendete Blicke.«³³¹ Schlingensiefel verhindert das pietätvolle Wegsehen, indem er

324 Vgl. DEGELING 2021, S. 67.

325 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 4.

326 ROSELT 2005, S. 378f.

327 Siehe hierzu auch Kapitel III, S. 94f.

328 ROSELT 2005, S. 379f.

329 MACHO 1987, S. 338. Über geistig und körperlich Behinderte schreibt Thomas Macho: »Sie leben im Exil, oft eingeschlossen in Anstalten, jedem Blick der Öffentlichkeit entzogen. Sie befinden sich permanent in ›einem Zustand der Anomie (Regellosigkeit)‹. Denn sie verletzen schon durch bloße, unverhüllte Anwesenheit die sozialen Konventionen.«

330 Ebd., S. 339.

331 Ebd. Ferner konstatiert Macho: »Während also die meisten Invaliden ihre Exterritorialität durch liebenswürdige Beachtung der Konventionen zu überspielen trachten, stürzen uns die debilen, die geistig behinderten Menschen in den Schrecken, der jede unverhofft-plötzliche Konfrontation mit dem Fremden begleitet. Sie sind oft nicht imstande, mit *unserer* Behinderung zu rechnen, mit *unserer* Abwehr und *unserem* Ekel. Darum müssen sie noch viel gründlicher ausgeschlossen werden als die Krüppel. Der gutmütige ›Dorfdepp‹, den alle

Grassmann, Müller und von Paczensky ostentativ auf die Bühne bringt und, im Spiel mit ihnen, Momente der (peinlichen) Komik evoziert, derer sich die Theaterzuschauer schwer entziehen können. Gleichwohl die Auftritte der ›Spezialisten‹ in *Kirche der Angst* bisweilen in Slapsticks münden – man mag hier insbesondere an die »Dick und Doof Szene«³³² denken –, bleiben das ihnen inhärente Stigma und Memento mori stets präsent. Konsequenterweise sind es daher die ›Spezialisten‹, die in einer späteren Szene Schlingensiefs Operation symbolisch reinszenieren: Ihr Zerschneiden eines weißen Lakens in mehrere Streifen spielt auf das Öffnen von Schlingensiefs Brustkorb und das Herausschneiden seines krebsbefallenen Lungenflügels an.

3.1.2.2 Figurationen des Versehrtseins

»Ich bin der Welt abhanden gekommen«

Während Kolosko in der Rolle Schlingensiefs, wie beschrieben, als energischer, autoritärer Regisseur auftritt, dominieren im weiteren Verlauf von *Kirche der Angst* Figurationen des kranken und verletzten Künstlers. In der zwölften Szene präsentiert sich der schwarze Schauspieler und Countertenor Komi M. Togbonou auf einer Lagerstatt gebettet – eine per Video eingeblendete Texttafel kennzeichnet den Eintritt in die »Aufwachphase«³³³, die sich dem unter Vollnarkose erfolgten operativen Eingriff anschließt. Gemeinsam mit der zu seiner Rechten stehenden Sopranistin Friederike Harmsen singt Togbonou, in einem fort liegend, die ersten beiden Strophen von Gustav Mahlers 1901 komponiertem Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, eine Vertonung des gleichnamigen Gedichts Friedrich Rückerts, der dieses im Zuge seines 1821 entstandenen Zyklus *Liebesfrühling* verfasste:

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben.
Sie hat so lange von mir nichts vernommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält.
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Einwohner gern haben und gemeinsam durchfüttern, ist praktisch vom Marktplatz – und aus dem Bewußtsein – verschwunden. Quasimodo verkümmert in einer Klinik, klebt Tüten für große Konzerne ...«; ebd., S. 339f., Hervorhebung im Original.

332 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 10. In dieser 18. Szene reihen sich Stefan Kolosko, die ›Spezialisten‹ und die Sopranistinnen hintereinander auf, tanzen Polonaise und skandieren dabei: »Und eins und zwei und vor, zurück und eins, zwei, drei ...«

333 Ebd., S. 7.

Ich bin gestorben dem Weltgewimmel,
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' in mir und meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.³³⁴

Die Weltentrückung des lyrischen Ichs, von der das Gedicht bekenntnishaft Zeugnis ablegt, gibt sich in der dritten Strophe als positiv konnotierter »Rückzug in Verinnerlichung«³³⁵ zu erkennen: Dem Durcheinander der äußerlichen Welt entzogen, findet es in sich Ruhe, Geborgenheit und Glück. Bezeichnenderweise unterschlägt Schlingensief ebendiese letzte Strophe, er beraubt also das Ich seines selbstgenügsamen Friedens und legt den Fokus auf den passiven Zustand des ›Gestorbenseins‹, der sich nun nicht mehr in kontemplative Innerlichkeit und Lebenszugewandtheit auflöst. Statt von himmlischer Ruhe und romantischer Weltflucht singt Togbonou von Beklemmung und Resignation: »Ich kann auch gar nichts sagen dagegen, / Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.«³³⁶

Den Bekenntnischarakter des Gedichts macht sich Gustav Mahler, der sich mit den Rückert'schen Versen emotional identifiziert, zu eigen. »Das ist Empfindung bis in die Lippen hinauf, die sie aber nicht übertritt! Und: das bin ich selbst!«, soll er über seine Vertonung gesagt haben.³³⁷ In *Kirche der Angst* gebraucht Schlingensief das Lied Mahlers als musikalisches Versatzstück seiner autobiotheatralen Inszenierung: Der singende Togbonou wird zur Personifikation des kranken, todgeweihten Künstlers.³³⁸ Nicht allein die in dem Lied verhandelte Todesthematik, auch das darin enthaltene Mahler'sche Kernmotiv macht es für eine Kontextualisierung in Schlingensiefs autobiotheatraler Krankengeschichte geeignet. Mathias Hansen beschreibt dieses Kern- bzw. Urmotiv Mahlers am Beispiel von *Ich bin der Welt abhanden gekommen* wie folgt: »Anstieg, Verweilen, Abstieg, oder: Einatmen, Anhalten, Ausatmen«: »Mahler gliedert das zwölfzeilige Gedicht in drei mal vier Verszeilen, die jeweils eine Variante des Motivs und seine Projizierung umfassen und am Schluss den Eindruck hinterlassen, die Form des Liedes bestehe aus einem einzigen, an- und abschwellenden Atemzug.«³³⁹ Indem Schlingensief das Mahler-Lied um die dritte

334 RÜCKERT 1979, Teil 2: *Liebesfrühling*, S.194f. Rückerts Gedicht ist im Programmheft von *Kirche der Angst* unter der Überschrift »Lied«, als Bestandteil der ›Liturgie-Fragmente‹, abgedruckt. Hierbei weist die dritte Strophe subtile Textmodifikationen auf, die Corinna Herr aufgezeigt hat; vgl. HERR 2016, S.254. Bereits Gustav Mahler hatte in die Rückert'sche Textvorlage leicht eingegriffen.

335 REVERS 2000, S.106.

336 Regiebuch *Kirche der Angst*, S.7.

337 So erinnert sich Mahlers langjährige Vertraute Natalie Bauer-Lechner; KILIAN 1984, S.194.

338 Vgl. HERR 2016, S.255.

339 M. HANSEN 2010, S.208f. Über Mahlers Motiv führt Hansen aus: »Dem Eingangsintervall der großen Sekunde schließt sich, wiederholend und erweiternd, eine kleine Terz, dann eine große Terz an, von der eine gleichsam kreisend-zusammenfassende Achtelbewegung ausgeht, welche zum Spitzentop der Melodiekurve führt – von dem aus eine abwärts gerichtete, rundend-schließende Tonfolge eingeschlagen wird. Dass heißt, das Ausgangsmotiv erfährt

Strophe kürzt, bricht er dessen Geschlossenheit auf und den metaphorischen Atemzug ab. So findet er auf musikalischer Ebene ein Äquivalent für seine leere linke Seite, den fehlenden Lungenflügel: »Wenn ich aufwache, werde ich anders atmen«, vermerkt Schlingensief vor seiner Operation.³⁴⁰

Des Weiteren unterläuft der Autor-Regisseur den Eindruck harmonischer Geschlossenheit durch ostentativ inszenierte Dissonanz. Vor Beginn der zweiten Liedstrophe betritt, durch den Mittelgang schreitend, ein 14-köpfiger Kinderchor die Theaterkirche, um sich auf der Bühne aufzustellen. An der Spitze der in Pfadfinderkluft gekleideten Kinder geht Karin Witt, die – als Bischöfin mit prächtiger, goldfarbener Kasel und Mitra kostümiert – die eigentümliche Prozession anführt. Unter Witts Dirigat stimmt der Chor einen distonalen »La-la-la«-Singsang an, der die Stimmen von Togbonou und Harmsen überlagert. Todesgedicht und Klagegesang gehen in kindlich dadaistischem Protest unter. Diese surreale Intervention stört die Gravität der Szene und lässt sie ins (Alb-)Traumhafte kippen. Zur unheimlichen Stimmung trägt vornehmlich die kleinwüchsige Bischöfin bei, die einer abgründigen Märchengestalt gleicht. Mit ihrer markant hohen Stimme – selbst eine Kinderstimme – scheucht Witt den Chor nach seinem kurzen Auftritt schnell wieder von der Bühne: »Hopp, hopp, ins Bett!«, lautet die an die Kinder gerichtete Anweisung.³⁴¹ Es scheint, als wolle Witt ihre Schützlinge eine weitergehende Konfrontation mit Krankheit, Schmerz und Tod ersparen. Hastig gehen die Kinder ab. »Das ist ein bössartiger, märchenhafter Todesengel, der, indem er die Kinder wegtreibt, um sie vor dem Grauen zu bewahren, sie schon mal richtig mit dem Grauen konfrontiert«,³⁴² äußert sich Hegemann über die von Witt verkörperte Figur. Es sind solche Sequenzen, in denen Schlingensief den durch seine Erkrankung erlittenen Verlust »kindliche[r] Unschuld«³⁴³ thematisiert.

Ein 2006 von Elfriede Jelinek für Schlingensief verfasster Theatertext verbindet das Rückert'sche Gedicht mit dem weltfremden Toren Parsifal, der im Laufe seines

sofort seine Projizierung durch Dehnung und Fortspinnung seiner elementaren Teile – und dieses Verfahren erstreckt sich dann auf das gesamte Stück«; ebd., S. 209.

340 SCHLINGENSIEF 2009, S. 36. Im Interview äußert sich der Autor-Regisseur: »Meine linke Seite ist leer. Es geht auch so. Als ich aus der Narkose aufwachte, staunte ich, dass ich atmen und reden konnte«; SCHLINGENSIEF/SEIDLER 2008. Doch erwies sich das Atmen, wie erwartet, als verändert: »Das Atmen fühlt sich manchmal etwas komisch an, so als sei da eine Ecke, wo sich die Luft dran schabt oder irgendwie dran hängen bleibt«; SCHLINGENSIEF 2009, S. 115.

341 Vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

342 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

343 Vgl. SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 37. Auch zum Ende der 40. Szene kommt es, in albraumhafter Atmosphäre, zur symbolischen Zerstörung kindlicher Unschuld. Hier ist es nun die Schauspielerin Angela Winkler, die den Todesengel mimt: Mit einer Taschenlampe »erschießt« sie auf die Bühne rennende Ministranten. Nachdem alle Kinder, eines nach dem anderen, zu Boden gegangen sind, bricht Winkler in irres Gelächter aus.

Gralsabenteuers ebenfalls seine kindliche Unschuld und Naivität einbüßt.³⁴⁴ In *Parsifal*: (*Laß o Welt o Schreck laß nach!*) entsendet Jelinek ihren Titelhelden – eine »mythische[] Vermischungsfigur, in der die Erlösergötter Dionysos und Prometheus mit Wagners Parsifal, aber auch mit Jesus verschmelzen«³⁴⁵ – nach Afrika. Diesen Text, mit dem die Autorin auf Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung in Bayreuth reagiert, steuert sie zu seinem Langzeitprojekt des Animatografen bei, einer mobilen Film- und Drehbühneninstallation, die – nach Stationen auf Island, in Deutschland und Namibia – unter dem Titel *Area 7 – Matthäusexpedition* im Januar 2006 am Burgtheater Wien eröffnet wird.³⁴⁶ In der animatografischen Installation lässt Schlingensief ein Video einspielen, das Jelinek bei der Lesung ihres *Parsifal*-Textes zeigt. Dieser entstand in direktem Austausch mit Schlingensief. Sie beide hätten sich »ab und zu E-Mails geschickt und den Text erweitert«, berichtet der Regisseur, »oder sie [Jelinek] hat ein Musikstück von mir genommen und davon weiter assoziiert, z. B. von Mahler ›Ich bin der Welt abhanden gekommen.«³⁴⁷ Diese Aussage verdeutlicht, dass Mahlers Lied Schlingensief bereits vor seiner Krebsdiagnose präsent war. Tatsächlich webt Jelinek Zitate aus Rückerts Gedicht in ihren Theatertext ein: *Ich bin der Welt abhanden gekommen* durchzieht, zusammen mit Eduard Mörikes *Verborgenheit* (»Laß, o Welt, o laß mich sein«), den Text leitmotivartig.³⁴⁸

»Au, meine Wunde!«

In *Kirche der Angst* steht die 24. Szene, die den Beginn der Totenmesse vorbereitet, ganz im Zeichen von Wagners *Parsifal*: Zu Szenenbeginn wird vom Band das Finale des Bühnenweihfestspiels eingespielt. Auf den Videoleinwänden sind Filmaufnahmen von Schlingensiefs Bayreuther Operninszenierung aus dem Jahr 2004 zu sehen. Stefan Kolosko liegt auf dem Bühnenboden. In der Rolle Parsifals tritt Achim von Paczensky auf, ein Holzschild in der erhobenen Rechten. In Anspielung auf den dritten Aufzug, in welchem Parsifal in die Gralsburg zieht, um Amfortas zu erlösen, verkündet von Paczensky: »Nur eine Waffe taugt! Wer hat mir die Wunde geklaut! Öffnet den Schrein!«³⁴⁹ Es handelt sich um ein Zitat aus dem Wagner'schen Libretto³⁵⁰ – wobei das Bild der »geklauten Wunde« eine Zutat Schlingensiefs darstellt, die wiederum auf Jelineks *Parsifal*-Text verweist.³⁵¹ Nun erscheint auch »Spezialist«

344 JELINEK 2006.

345 LÜCKE 2013, S. 196.

346 Zu Schlingensiefs animatografischen Projekten siehe ausführlich BERKA 2011. Speziell zum Wiener Animatografen siehe ebd., S. 233–269.

347 »Schlingensief: ›Bin nicht der große Gralssucher« 2006.

348 Vgl. LÜCKE 2008, S. 328. Des Weiteren zieht Jelinek Zitate aus Euripides' *Bakchen* heran, aus Friedrich Nietzsches *Geburt der Tragödie* sowie aus David Signers *Ökonomie der Hexerei*, einem Sachbuch, das sich mit Hexerei in Westafrika befasst.

349 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 14.

350 »Nur eine Waffe taugt: / die Wunde schließt / der Speer nur, der sie schlug. / [...] Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllt den Gral – öffnet den Schrein!«; R. WAGNER 2013, S. 82f.

351 In Jelineks Text sind die Figuren Parsifal und Amfortas eins. Parsifal führt seine Wunde

Norbert Müller auf der Bühne, sackt auf die Knie, sich die Seite haltend, krümmt sich und schreit mehrfach: »Au, meine Wunde!«³⁵² – er stellt die Klage des Amfortas in der Gralszene des ersten Aufzuges nach.³⁵³ Mit dem Schwert, stellvertretend für Parsifals heiligen Speer, berührt Achim von Paczensky erst Kolosko, dann Müller; beide schreien schmerz erfüllt auf. »Jetzt ist sie schlimmer geworden!«, jammert Müller. »Ahh, meine Wunde!« Anders also als in der *Parsifal*-Oper erleben Stefan Kolosko und Norbert Müller, als Verkörperungen des Gralskönigs, keine Erlösung von ihren Qualen. Während Amfortas bei Wagner, durch Gurnemanz gestützt, in »heiliger Entzückung« und »großer Ergriffenheit« gezeigt wird,³⁵⁴ werden Müller und Kolosko – nach wie vor liegend – zusammen mit von Paczensky ohne viel Federlesen von der Bühne gedreht. An ihrer statt haben der Kinderchor und die kleinwüchsige Bischöfin aus der zwölften Szene einen erneuten Auftritt. Wieder stimmt der Chor seinen »La-la-la«-Gesang an und konterkariert damit das aus dem Off ertönende, weihevoll finale »Höchsten Heiles Wunder: / Erlösung dem Erlöser!«, das von den Sopranistinnen Eidinger und Harmsen mitgesungen wird. Auf dem heruntergelassenen Gazevorhang erscheint dazu der Film *Hasenverwesung*, den Schlingensief in seiner Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung, während des Karfreitagszaubers, vorgeführt hatte.³⁵⁵ Abschließend wird bühnentechnisch ein Sonnenaufgang in Szene gesetzt – und das dem Künstler gewidmete Requiem beginnt.

Seit seinem Engagement in Bayreuth finden sich in Schlingensiefs Arbeiten vermehrt Motive, Zitate und Schlüsselszenen aus Wagners Weltabschiedswerk. Hatte sich Schlingensief vor seiner Krebsdiagnose noch »selber als Parsifal gesehen, als Tor und als Erlöser seiner selbst«,³⁵⁶ beginnt der todkranke Autor-Regisseur, sich mit der Figur des Gralskönigs zu identifizieren. In der Parsifal-Szene von *Kirche der Angst* treten die Darsteller Stefan Kolosko und Norbert Müller somit als Personifizierungen Amfortas' ebenso wie als Schlingensief-Doubles auf.

Mit der Bezugnahme auf Wagners *Parsifal* erzeugt Schlingensief multiple Selbstporträts. Zum einen ruft er – durch Videoeinspielungen und durch das Recyclen des Films vom verwesenden Hasen – die eigene Operninszenierung auf. Sie, die als

in einem Rucksack mit sich, der ihm entwendet wird: »Außerdem schießt einer und klaut auch noch den Rucksack mit allem, auch der nagel-neuen Wunde. Wie unvorsichtig, sie dort hineinzulegen! Aber er hat sie immer bei sich, da kann man nichts machen, da ist mit Parsifal nicht zu reden, leider, die gerechte Aufteilung der Gralswunde an alle im Kral [= kreisförmig angelegtes Dorf bei afrikanischen Stämmen] wäre so aufwendig, würde soviel mathematisches Wissen erfordern, daß Parsifal sie im Rucksack behält, im Ganzen«; JELINEK 2006.

352 Transkript *Kirche der Angst*.

353 Von seinem Ruhebett aus beklagt der Gralskönig »im Ausbruche qualvoller Verzweiflung«: »Wehe! Wehe mir der Qual! [...] Was ist die Wunde, ihrer Schmerzen Wut, / gegen die Not, die Höllenpein, / zu diesem Amt – verdammt zu sein!«; R. WAGNER 2013, S. 31f.

354 Ebd., S. 82.

355 Der von Alexander Kluge verantwortete Schwarz-Weiß-Film zeigt den Verwesungsprozess eines Hasen im Zeitraffer. Weiterführend zum Film siehe unten, S. 344–346.

356 Jörg van der Horst, in: BEYER et al. 2011, S. 166.

Höhepunkt seines künstlerischen Œuvres gilt, markiert für Schlingensief zugleich den Ursprung seiner Krankheit.³⁵⁷ Während der Proben von *Kirche der Angst* malt der Regisseur auf das vergrößerte Röntgenbild seines Brustkorbs ein Diagramm seines Lebens – als Vorbild dürften ihm hierbei die Diagramme von Joseph Beuys gedient haben. Im Kirchenraum wird diese Diagrammtafel später Teil des Bühnensettings. Die Dokumentarfilmerin Sibylle Dahrendorf hält Schlingensiefs Bemalen und Beschreiben des Röntgenbilds mit der Kamera fest: Der Autor-Regisseur zeichnet seine Station auf dem Grünen Hügel in Bayreuth als »Chaossituation« ein, die er für die Entartung seiner Zellen verantwortlich macht.³⁵⁸ Wenn Schlingensief in *Kirche der Angst* Wagners *Parsifal* referenziert, meint er damit auch sein mit den Bayreuther Festspielen verknüpftes Krankheitsnarrativ und zieht die Geschichte um Parsifal und Amfortas als Projektionsfläche für seine Autopathografie heran.

Der im Bühnenweihfestspiel behandelte Themenkomplex der Wunde und des (Mit-) Leidens wird von Schlingensief autoreferenziell aufgeladen und nach eigenem Gutdünken modifiziert. Der zeremonielle und rituelle Charakter der Vorlage wird durch die dadaistische Einlage des Kinderchors und durch den Auftritt der ›Spezialisten‹ (»Au, meine Wunde!«) *ad absurdum* geführt. Während Wagner seinen Titelhelden als Erlöserfigur zelebriert, vermag Parsifal in *Kirche der Angst* die Wunde des ewig leidenden Amfortas nicht zu schließen – so reiht sich der Gralskönig ein in Schlingensiefs theatrale Autofigurationen der Versehrung, die keine Erlösung durch den anderen kennt.

In der Krankenbetthöhle

In der 13. Szene ist die Bühne erstmals in ein Krankenhaussetting verwandelt: In einem auf der Bühnenmitte platzierten Klinikbett liegt Margit Carstensen. Weiße Vorhänge umgrenzen ihr Krankenzimmer. Eine am Bett befestigte Lampe wirft gelbes Licht auf die Schauspielerin, die noch immer ihr Abendkleid trägt. Neben

357 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 171. Obschon Schlingensief die »Todesmusik« Wagners für seinen Krebs mitverantwortlich macht, setzt er die Auseinandersetzung mit ihr auf der Theater- und Opernbühne fort: »Like Amfortas, who may only be healed by the touch of the weapon that inflicted the wound, Schlingensief seeks the touch of the music he partially blames for his illness«; MALZACHER 2010, S. 195.

358 Vgl. »Toleranzgürtel« 2008, Min. 1:10–1:42 (Transkription der Verfasserin). Im anschließenden Interview mit Dahrendorf führt Schlingensief aus: »Dieser Kampf [= der Konflikt mit der Familie Wagner], der hat mich, glaube ich, sehr in Anspruch genommen. Und ich habe dann im Privaten die Trennung von der Freundin und auch mit anderen Dingen Kontakt aufgenommen, wo ich eigentlich nichts drüber sagen will, aber wo ich sage: Das entspricht nicht meinem Naturell. Da habe ich mich verrannt, und da habe ich mich auch im Tod schon gesehen, und da habe ich natürlich mit diesem Wahn gearbeitet, der da auch drinsteckt in der Musik. Und ich glaube, dass ich da eben diesen Toleranzgürtel oben immer befeuert habe mit dem Gedanken ›Was wäre, wenn ich danach sterbe?‹ Peng! Bei Heiner Müller ist es wohl auch ein bisschen ähnlich gelaufen, der hat danach seinen Krebs bekommen«; SCHLINGENSIEF/DAHRENDORF 2008, Min. 14:38–15:20 (Transkription der Verfasserin).

dem Bett befindet sich eine Kommode, auf der ein altmodischer Telefonapparat mit Wählscheibe steht. Auf der gegenüberliegenden Seite, zu Carstensens Linken, ist ein Spiegel angebracht. Auf und über die Darstellerin werden Schwarz-Weiß-Bilder von Zellstrukturen projiziert, die die gesamte Szene gespenstisch überlagern und das Assoziationsfeld des Pathologischen präsent halten.

Vollmond scheint auf den Videoleinwänden über dem Klinikbett. Das Bildmotiv des Mondes weist auf die vierte Szene von *Kirche der Angst* zurück, in der der Beginn von Arnold Schönbergs expressionistischem Monodram *Erwartung* eingespielt wurde. Der im Spätsommer 1909 komponierte Einakter handelt von einer Frau, die in mondheller Nacht – auf der Suche nach ihrem Geliebten – ängstlich durch den Wald irrt, den Vermissten schließlich erschlagen auffindet. Für das Libretto zeichnet die Dichterin und angehende Ärztin Marie Pappenheim verantwortlich.³⁵⁹ In seinem Theaterstück legt Schlingensiefel den Gesang der Frau in den Mund der beiden Sängerinnen Eidinger und Harmsen, die – wie in der gesamten Aufführung – in schwarzer, barocker Trauerkleidung auftreten. In Play-back-Manier bewegen sie ihre Lippen synchron mit der Sopranstimme vom Band:

Hier hinein? ... Man sieht den Weg nicht. Wie silbern die Stämme schimmern ... wie Birken. Oh! Unser Garten ... Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt ... Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich ... Was für schwere Luft herausschlägt ... wie ein Sturm, der steht ... So grauenvoll ruhig und leer. Aber hier ist es wenigstens [hell ...] Der Mond war früher so hell.³⁶⁰

Die eingespielte Passage ist der Anfang der ersten Szene von *Erwartung*. Im assoziativen Bewusstseinsstrom der Figur, die der Autor-Regisseur mit Eidinger und Harmsen zwillingshaft verdoppelt, drücken sich Orientierungslosigkeit und Angst aus. Die von der Frau beschriebenen Naturwahrnehmungen vermitteln eine bedrohliche, unheilschwangere Atmosphäre, die das furchtbare Ende antizipiert. In ihrer freien Atonalität und schnell wechselnden Motivik vollzieht Schönbergs Musik die seelisch-geistige Verfassung der Figur nach, ein musikalisches Psychogramm entwerfend. Die via Musik und Text evozierten Bilder der Furcht, des Bedrohtseins und der Todesnähe zieht Schlingensiefel, in einem stark ästhetisierten Szenenkontext, zur Aufladung seiner Krankengeschichte heran: Schönbergs *Erwartung* lässt er unmittelbar auf die Szene mit den Kindheitsfilmen folgen, die mit seiner von der Diagnose berichtenden Diktafonaufnahme unterlegt sind. Die lebensbedrohliche Diagnose des Künstlers und die beklemmende Stimmung des Monodrams überblenden einander. Zugleich wird durch das Play-back-Singen der Sopranistinnen die Szene in einem Akt der Verfremdung ironisch gebrochen, Schönbergs Musik als ästhetisches Material und theatrales Element von Schlingensiefels Selbstdarstellung ausgewiesen.

359 PAPPENHEIM 2022.

360 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 3. Vgl. PAPPENHEIM 2022, o. S.

Der Mond, der in *Erwartung* geisterhaftes Licht spendet, leuchtet auch für die bettlägerige Carstensen in der 13. Szene. Mit der Frau in Schönbergs Monodram hat Carstensen gemein, dass sie im Angesicht des Todes und damit in einer Extremsituation dargestellt ist. Während jedoch die Figur in *Erwartung* zunächst rastlos durch den Wald irrt, verharrt Schlingensiefs Schauspielerin im Krankenbett, ein sprechendes Bild für die »Statik«, die – so Schlingensief – »einem die Krankheit aufzuzwingen versucht«³⁶¹. Nicht mit dem gewaltsamen Tod des Geliebten sieht sich die Bühnenfigur Carstensen konfrontiert, sondern mit der durch Krankheit bedingten eigenen Todesnähe. Wieder trägt die Schauspielerin in ruhigem, ernstem Tonfall aus Schlingensiefs Tagebuchmanuskript vor, das als Krankenlektüre auf ihrem Schoß liegt. Anders also als in der fünften Szene, in der sie, einer Laudatorin gleich, zum Vorlesen an das Rednerpult getreten ist, erscheint Carstensen hier ostentativ als Figuration des todgeweihten Künstlers. Bei dem von ihr vorgetragenen Text handelt es sich um die wortgetreue Wiederholung eines Auszugs jenes O-Tons, den die Theaterzuschauer bereits aus der dritten Szene des Stücks kennen: Es ist Schlingensiefs stockender Bericht über den ihm durch den Arzt mitgeteilten Befund. Im Regiebuch ist das Transkript als Figurenrede Carstensen abgedruckt:

Ich war jetzt gerade beim Kardiologen ... der diese Punktion gemacht hatte ... der wollte mich noch mal sprechen und hat mich ganz lange reingebeten ... fast ne dreiviertel Stunde und hat mit mir wirklich total lieb geredet und hat eben auch sehr ... also ich weiß nicht, was er so genau gemacht hat mit mir ... aber auf der einen Seite war ich panisch plötzlich wieder mal ... und auf der anderen Seite war er plötzlich der der das in ein sicher auch von mir befürchteten ... aber jetzt nicht ausgesprochenen ... oder so was Rahmen gebracht hat ... und dadurch auch in ne Ruhe ... indem er dann gesagt hat eben er würde mir abraten jetzt noch woanders hin zu fahren ... er hätte im Bauch diese Drüse ... das wär' eben schon etwas wo es wohl mit metastasiert, was aber eben noch nicht ... diese anderen Sachen befallen sind ... Schilddrüse ist wohl auch in Ordnung ... und dann würde er einfach sagen ... jede Woche ... in der einen Woche, wenn ich wegfahren würde, könnte es auch ... ja nach Wien in dieses Blut ...³⁶²

Auf textformaler Ebene fällt die Häufung von Ellipsen als Parallele zum lyrischen Monolog des Pappenheim'schen Librettos auf. Wie die Auslassungspunkte im Libretto von *Erwartung* die Assoziationen der Frau als flottierend und fragmentiert kennzeichnen, ihrem aufgewühlten Seelenzustand entsprechend, markieren sie in der Umschrift von Schlingensiefs Audiotagebuch dessen Stocken, Innehalten und Verstummen, sind mithin textuelle Marker für Gefühle der Angst, Verzweiflung und Sprachlosigkeit. Zugleich zeugen sie von Schlingensiefs Bemühen, die eigene Befindlichkeit in der emotionalen Extremsituation in Worte zu fassen und zu reflektieren.³⁶³ Carstensen trägt den Ellipsen durch Sprechpausen Rechnung.

361 SCHLINGENSIEF 2009, S. 88.

362 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 8.

363 In dem in Buchform veröffentlichten Tagebuch ist das Gros der Ellipsen, wohl nicht zuletzt aus Gründen der besseren Lesbarkeit, aus dem Text getilgt. Damit ist eine augenfällige Spur

Durch das Moment der Wiederholung hebt Schlingensief den Status seines Tagebuchtextes als künstlerisch vermitteltes und ästhetisch überformtes Material deutlich ins Bewusstsein des Publikums. In der Szene mit den vom Vater aufgenommenen Filmen aus Schlingensiefs Kindheit erlebt der als Soundtrack aus dem Off eingespielte Ego-Text seine erste Transformation: Die private Diktafonaufnahme wird zum theatralen Zeichen. In der hier besprochenen 13. Szene findet ein weiterer, in seinem Medienwechsel komplexerer Umwandlungsprozess statt, nämlich die Transposition vom mündlichen Text zum schriftlich fixierten Theaterstück, dem durch Margit Carstensen auf der Bühne abermals eine Stimme gegeben wird. Das Spektrum der multimedialen Vervielfachung des Schlingensief'schen Selbst erstreckt sich von den Filmaufnahmen, die mit seiner Tonbandstimme unterlegt sind, bis zur Schauspielerin, die – in Stellvertreterrolle als todkranke Frau im Krankenhausbett – die Worte des Künstlers wiederholt.

Carstensen's Monolog wird durch schrilles Telefonklingeln unterbrochen. Als die Darstellerin den Hörer des Telefonapparats abnimmt, ertönt aus dem Off die Stimme des Anrufbeantworters, die eine neue Nachricht – »empfangen gestern um 18:13 Uhr« – ankündigt.³⁶⁴ Es folgt eine Sprachnachricht von Anna Maria Schlingensief, der Mutter des Regisseurs. Der Text ihrer kurzen Mitteilung wird für die Zuschauer zum Mitlesen auf die Videoleinwand projiziert: »Hallo Christoph, du tust mich aber auf die Folter spannen. Du hattest mir doch fest versprochen, mich anzurufen. Tschüss, Kind.«³⁶⁵ Damit endet die Szene. Das authentische Tondokument überführt der Autor-Regisseur – analog zu seinen Diktafonaufnahmen – aus dem Kontext intim-privater Kommunikation in den Rahmen der Kunst, wodurch er ihm Readymade-Charakter verleiht. Als »Einbruch des Realen« in den ästhetischen Schein der Theateraufführung erinnern die Worte der besorgten Mutter an das Schicksal der realen Person Schlingensief.³⁶⁶ Darüber hinaus ist mit Anna Marias Sprachnachricht der Mutter-Sohn-Konflikt angedeutet, der im weiteren Verlauf des Stücks zum Tragen kommt.

des mündlichen Entstehungskontexts der Aufzeichnungen, zugunsten ihrer literarischen Überformung, ausstrahlt. Indessen bleiben – dies hebt Amelie Meister hervor – der »hochgradig umgangssprachliche« Rededuktus Schlingensiefs und das »freie Hin- und Herspringen« seiner Gedanken auch im publizierten Tagebuch enthalten. Auf den Eindruck von Authentizität und Momentaneität werde somit, so Meister, nicht verzichtet; vgl. A. MEISTER 2022, S. 372.

364 Transkript *Kirche der Angst*.

365 Ebd. Im Regiebuch wird das eingespielte Tondokument als »Mutter AB Christoph« angeführt; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 8.

366 Es ist davon auszugehen, dass diese Sprachnachricht aus der Zeit von Schlingensiefs Krankenhausaufenthalt stammt, Anna Maria Schlingensief den Sohn folglich um Rückmeldung über den Ausgang seiner Operation oder einer seiner Untersuchungen bittet. Der leise Vorwurf (»Du hattest mir doch fest versprochen, mich anzurufen«) lässt sich bereits als Indiz für eine gestörte Kommunikation deuten. In späteren Szenen erweist sich das Mutter-Sohn-Verhältnis in der Tat als belastet und konfliktuös.

Die Szenen 14, 15 und 16 schreiben das Motiv des todgeweihten Kranken fort. Begleitet werden die ersten beiden von einem filmischen Reenactment der Aktion *Zerreißprobe* des Wiener Aktionisten Günter Brus, verkörpert durch Stefan Kolosko.³⁶⁷ Der tonlose Schwarz-Weiß-Film läuft auf der mittleren Videoleinwand und zugleich projiziert auf das Szenenbild, wodurch Schlingensief einen wechselseitigen Bezug zwischen der eigenen Leidensgeschichte und der Brus'schen Arbeit herstellt. Mit Brus als Referenzknstler rekurriert Schlingensief auf dessen Bilder der Autoaggression: Mit Selbstverletzungen seines Körpers agiert Brus verdrängte Traumata privater wie gesamtgesellschaftlicher Natur aus.³⁶⁸ Im Hinblick auf die Krankengeschichte des Autor-Regisseurs liegt es nahe, Schlingensiefs *Zerreißprobe* einmal mehr auf das ›Trauma Bayreuth‹ zu beziehen, auf das er die Entstehung seines Lungentumors zurckfhrt.

Neben Kolosko als Brus sind in dem von Schlingensief mit seiner Bolex-Kamera gedrehten Film ebenso die Figuren John Lennon und Joseph Beuys anwesend, die die von Kolosko dargebotene Aktion teilnahmslos beobachten. Die drei Knstlerfiguren bilden eine eigentümliche Trias, in der die für *Kirche der Angst* zentralen künstlerischen Bezugspunkte versinnbildlicht sind: die exemplarisch durch den mit Yoko Ono verheirateten Lennon repräsentierte Fluxus-Bewegung, der künstlerische Kosmos Beuys' sowie, vertreten durch Günter Brus, die um Darstellungen von Verwundung, Folter und Selbstopfer kreisenden Krperperformances des Wiener Aktionismus.

Erstmals in Schlingensiefs Theaterinszenierung erscheint in dieser 14. Szene die Schauspielerin Angela Winkler. Während das Krankenzimmer langsam von der Bühne gedreht wird, verkündet sie Carstensen in ernstem, beinahe feierlichem Ton, »schlechte Nachrichten« berbringen zu müssen.

WINKLER: Margit? Margit, ich habe ganz schlechte Nachrichten. Aber ich will noch nicht zu viel verraten.

CARSTENSEN: Wie lange hab ich noch?

WINKLER: Das weiß ich nicht. Ich hab ganz schlechte Nachrichten. Aber ich will noch nicht zu viel verraten.

CARSTENSEN: Das ist ja wunderbar!³⁶⁹

Der anti-illusionistische Impetus dieser kurzen Dialogszene wird bereits dadurch angezeigt, dass Winkler die Schauspielkollegin mit Vornamen anspricht, womit der Akt der Repräsentation gezielt irritiert wird. Gleichermaßen befremdlich ist Winklers Geheimniskrämerei (›Aber ich will noch nicht zu viel verraten‹), die bei einer

367 *Günter Brus Aktion* 2008.

368 Siehe hierzu auch Kapitel III, S. 189.

369 Transkript *Kirche der Angst*.

freudigen Überraschung angemessen wäre, nicht aber zu den annoncierten ›schlechten Nachrichten‹ passen möchte. Eine verständnisvolle Kommunikation wird auf diese Weise *ad absurdum* geführt. Carstensen, die nach der ihr noch verbleibenden Lebenszeit fragt, ohne darauf von Winkler eine Antwort zu erhalten, entspricht zunächst der ihr zugewiesenen Rolle der Schwerkranken, um dann ihrerseits den Ernst der Situation mit dem Ausruf ›Das ist ja wunderbar!‹ ironisch zu unterlaufen. Die der Szene inhärente Absurdität korrespondiert mit der Präsenz der von Achim von Paczensky verkörperten John-Lennon-Figur im zeitgleich dargebotenen *Zerreißprobe*-Aktionsfilm: Bilder der Verzweiflung, des Leidens und des Todes werden durch ein skurriles, komisches Moment aufgebrochen, wodurch die Zuschauer in ihrer *compassio*, dem Mitfühlen mit der leidenden Künstlerfigur, irritiert werden.

Die 15. Szene spielt in einer provisorisch anmutenden Raumzelle, an deren hinterer Planenwand Röntgenbilder einer Hand befestigt sind. Auf der linken Seite steht der in weißem Hemd und weißer Hose gekleidete von Paczensky, ausgestattet mit einer schwarzen Langhaarperücke und der für Lennon charakteristischen Sonnenbrille. Rechts befindet sich ein schmaler Holztisch mitsamt Stuhl – im Regiebuch als »Beuys-Aktionstischchen«³⁷⁰ ausgewiesen. Auf dem Tisch klingelt ein Telefonapparat. Folglich sind Lennon und Beuys, die im Film als »stumme[] Zeugen«³⁷¹ des Brus'schen Aktionsgeschehens auftreten, nun auch *in persona* auf der Bühne, wobei Beuys symbolisch, durch das *bio-object* des Tisches, repräsentiert wird.

Das Motiv medialer Dopplung setzt sich in Angela Winklers Monolog fort, insofern es sich hier erneut um eine Wiederholung des bekannten O-Tons Schlingensiefs handelt. Aus Carstensen's Krankenzimmer kommend, setzt sich Winkler an das Aktionstischchen, nimmt den Hörer ab und spricht ins Telefon: »In der Woche könnte der Tumor zum Beispiel Absiedelungen vornehmen, das wäre möglich, das könnte sein. Das heißt, so schnell wie möglich von Dr. Kaiser, Prof. Kaiser, sich den Tod da rausschneiden lassen, und was dann kommt, sagt er, ist eben ein neues Leben. [...] Die Prognose für diese Sache ist nicht gut.«³⁷² Winkler nimmt, im Unterschied zu Carstensen, keine Rücksicht auf die von Schlingensief in seiner Diktafonaufnahme gemachten Sprechpausen. Ferner legt sie keinen Wert auf eine streng wortgetreue Wiedergabe des Originaltextes. Während Carstensen aus Schlingensiefs Krankenhausprotokollen »im Gestus des Vorlesens«³⁷³ zitiert, geht Winkler mit der Textvorlage frei um.

Die Schauspielerinnen, die beide aus demselben autobiografischen Text zitieren, verkörpern in den beschriebenen Szenen die Aufspaltung der Schlingensief'schen Person(a). Carstensen übernimmt die Rolle der ans Bett gefesselten Sterbenskranken. Demgegenüber erscheint Winkler als unbeteiligte Außenstehende – und so als

370 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 9.

371 DEGELING 2019, S. 183.

372 Transkript *Kirche der Angst*.

373 ANNUSS 2011, S. 296.

dissoziierter Persönlichkeitsanteil, der das kranke Ich über seine schlechte Prognose ins Bild setzt. Dass die Kommunikation zwischen den aneinander vorbeiredenden Schauspielerinnen absurde Züge annimmt, die den Ernst des verhandelten Themas unterlaufen, lässt Schlingensiefs selbstironischen Zugang zu seiner Krankengeschichte erkennen. Im Gespräch mit Eva Behrendt erläutert er, dass er im Inszenieren seiner diaristischen Texte »auf keinen Fall nur auf die Tränenrüse drücken«, sondern ebenso zeigen wolle, »dass das alles auch sehr absurd ist«. ³⁷⁴

»Keine Gnade, Frau Bauer!«

In der 16. Szene stürmt schließlich Stefan Kolosko auf die Bühne, hinein ins Krankenzimmer. Da sich dieses hinter einem Gazevorhang befindet, ist der Schauspieler für die Zuschauer lediglich schemenhaft zu erkennen. Wie in der Regieanweisung vermerkt, stellt sich Kolosko vor den in Carstensens Zimmer angebrachten Wandspiegel, entledigt sich seines Oberteils und »findet sich schön«. ³⁷⁵ Nervöse Orgelklänge – Dominik Blum spielt live auf der E-Organ – untermalen den von Kolosko in heller Aufregung deklamierten Monolog:

Keine Gnade! Keine Gnade, Frau Bauer! Sie surfen nicht mehr, Sie werden jetzt gesurft. Eins kann ich Ihnen sagen: Sie werden es hassen! Sie werden es hassen! Keine Gnade! Gnade! Sie werden gelb werden. Sie werden stinken. Ihre Freunde werden sich von Ihnen abwenden. Sie werden allein sein. Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert. ³⁷⁶

Dem publizierten Tagebuch Schlingensiefs ist zu entnehmen, dass ihn – in Vorgesprächen über seine chemotherapeutische Behandlung – Onkologen einer Klinik mit ebendiesen Äußerungen konfrontiert haben sollen. ³⁷⁷ Ihre zum Teil drastischen, hämisch klingenden Worte verletzen den Künstler, der sich als Schwerkranker ohnmächtig fühlt. Im Tagebuch empört er sich über solche Umgangsformen und fordert von Ärzten mehr Empathie und Rücksicht: »Knallharte Aufklärung zwecks Abhärtung oder was? Ich finde das völlig falsch. Ich finde, sie sollen die Chemo nicht verniedlichen, aber sie sollen sagen: Okay, wir machen das, Sie schaffen das schon und los geht's.« ³⁷⁸ Stattdessen entwerfen ihre düsteren Prophezeiungen, von Kolosko in *Kirche der Angst* sardonisch wiederholt, die Chemotherapie als »Horrorgemälde« ³⁷⁹, vor das sich Schlingensief zunehmend ängstigt. Letztlich trifft er den Entschluss, eine andere Klinik aufzusuchen. In *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*

374 SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 37. Damit ist nicht zuletzt eine Strategie der Distanzierung verbunden: Die Ironisierung der eigenen Geschichte ermöglicht es Schlingensief, von ihr Abstand zu nehmen. Auch die Zuschauer erhalten dadurch Gelegenheit, sich emotional von der dargestellten Krankengeschichte zu distanzieren.

375 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 9.

376 Ebd.

377 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 183f.

378 Ebd., S. 184.

379 Ebd., S. 187.

ist nachzulesen: »Ich habe gestern und heute viel rumtelefoniert, um eine Alternative zu finden, weil ich die Chemo auf gar keinen Fall in Zehlendorf machen will. Das ist jetzt klar. Da fühle ich mich einfach erniedrigt: ›Keine Gnade‹ ... ›volle Kanne‹ ... ›Sie werden jetzt gesurft‹ ...«³⁸⁰

Vor diesem Hintergrund steht die 16. Szene im Zeichen der Erniedrigung der von Margit Carstensen verkörperten Kranken, die hier von Kolosko als ›Frau Bauer‹ apostrophiert wird. Erniedrigend ist das Schreckensszenario des sozialen Todes, das ihr Kolosko vorhersagt: Durch Stigmatisierung und gesellschaftliche Ausgrenzung werde Frau Bauer aus dem sozialen Leben ausgeschlossen – ›Ihre Freunde werden sich von Ihnen abwenden. Sie werden allein sein.‹ Entwürdigend sind ebenso die von Kolosko gebrauchten Worte, die Frau Bauer, weil sie sie gänzlich auf die Rolle der versehrten, der Therapie ausgelieferten Patientin reduzieren, selbst bereits stigmatisieren. Während er ihr eine abstoßende Degeneration ihrer Physis prognostiziert – sie werde aufgrund der Chemotherapie gelb anlaufen und stinken –, kann Kolosko den eigenen Körper im Spiegel bewundern und sich ›schön finden‹. Der Akt der Bespiegelung lässt sich vielfältig deuten. Einerseits ist darin zweifellos ein Moment der Vanitas enthalten. Das eitle Selbstgefallen Koloskos fungiert, seinerseits auf Vergänglichkeit verweisend, als warnende Erinnerung an den Tod als unvermeidliches Ende irdischen Seins. Andererseits kann der Schauspieler, wie schon Angela Winkler in der vorangegangenen Szene, als Schlingensief'scher Persönlichkeitsanteil interpretiert werden: Die Worte des Arztes wiederholend, setzt sich Kolosko gegen die darin ausgedrückte Verachtung zur Wehr, indem er sich im Gestus der Reaffirmation seiner selbst wertschätzend vergewissert. Denkbar ist, dass Schlingensief damit auf einen Traum Bezug nimmt, von dem er in seinem Tagebuch berichtet: Er träumte davon, bis auf die Unterhose entkleidet vor einem Spiegel zu stehen und seinen vernarbten Oberkörper zu betrachten.³⁸¹ »Ich weiß noch, dass ich fast stolz war, als ich aufwachte. Ich dachte: Ja, das ist meine Narbe, das ist meine Geschichte.«³⁸² Gegen »das (Selbst-)Anerkennungsdefizit Kranker«³⁸³ stellt Schlingensief den selbstbewussten Umgang mit der eigenen Versehrung und konzipiert mit Koloskos Auftritt das Beuys'sche ›Zeigen der Wunde‹ als selbstbezügliche Handlung im Dienst einer Selbstvergewisserung des Ichs.

Besonders schwer wiegt für Schlingensief die Unterstellung, ihn hätte die Krebserkrankung aufgrund seines Künstlerdaseins zwangsläufig ereilt. »Ein Arzt sagte mir: Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert. Und dann noch der andere Satz: Immer diese Künstler mit ihrer Todesverbundenheit!«³⁸⁴ Der eine solche Korrelation behauptende Arzt ruft die topische Vorstellung vom melancholischen

380 Ebd.

381 Vgl. ebd., S. 198f.

382 Ebd., S. 199.

383 MOOS 2018, S. 344.

384 SCHLINGENSIEF/SCHAPER 2008.

Künstler auf, der nicht in neues Leben investieren wolle (»Wenn Sie Kinder hätten ...«), sondern schicksalhaft – *born under Saturn* – von destruktiver Todes- und Leidenssehnsucht erfüllt sei.³⁸⁵ Zwar weist Schlingensief diese ihm unterstellte »Todesverbundenheit« – etwa im Gespräch mit Alexandra Kluge, der Schwester des Filmemachers – entschieden von sich,³⁸⁶ er gibt jedoch auch zu, dass in seinem künstlerischen Schaffen die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod immer schon eine Rolle gespielt habe.³⁸⁷ Nicht zuletzt rekurriert er in seiner um Bayreuth kreisenden Krankheitserzählung ganz wesentlich auf das Motiv der durch die Kunst und den Künstler verschuldeten Erkrankung. In seinem Tagebuch formuliert Schlingensief die »feste[] Überzeugung, dass ich genau in der Bayreuth-Zeit eine Grenze in meinem Leben überschritten habe. Ich habe in meiner Fantasie ja schon immer ein bisschen mit der Todessehnsucht gespielt. Das ist auch okay, wenn man das spielerisch transformiert. Aber beim »Parsifal« war es eben kein Spiel mehr.«³⁸⁸ Weil ihm ein sublimierender Umgang mit Wagners »Todesmusik« nicht möglich gewesen sei, sieht sich der Künstler mitschuldig am Ausbrechen seiner Krankheit.³⁸⁹ Im *Tagebuch einer Krebserkrankung* reflektiert er selbstkritisch:

[I]ch bin es selbst gewesen, der diesen dunklen Kanal geöffnet hat. Ich habe ein Tor geöffnet, das ich niemals hätte öffnen dürfen [...] Dieses Aalen in der Verzweigung habe ich ja mit Lust getan, das fand ich teilweise supergeil. Unter dem Motto: Ich bin einer, der jetzt aus der Verzweigung heraus etwas Großes bewältigen muss, vielleicht auch scheitern wird, aber auf jeden Fall mutig ist und das Tor zum Tod aufreißt. Jetzt ist Schluss damit. Es ist ganz einfach: Ich bin erregbar durch Musik, durch diese Musik von Wagner besonders, das zerreißt mich, das macht mich fertig. Und deswegen muss ich aufpassen.³⁹⁰

Schlingensief distanziert sich vom Selbstbild des leidenden Kulturheros und den damit verbundenen Motiven des heroischen Größenwahns, des Opfers und der Strafe. Von »diesen Pseudogequälten, die dafür geliebt werden, dass sie so unheimlich an der Welt leiden und so exzentrisch und so bescheuert sind«, sucht er sich abzugrenzen. Vielmehr ermahnt er sich, zukünftig »aufzupassen« und im Kunstmachen »nicht zu tief rein«, sondern »auf Distanz zu gehen«.³⁹¹

385 Vgl. hierzu ebenfalls Schlingensiefs Erläuterung im Gespräch mit Alexandra Kluge: »Das hat mir auch ein Arzt gesagt: »Wenn Sie Kinder hätten, wäre Ihnen das nicht passiert.« Der meinte damit, dass sich der Künstler ja dem Tod so sehr verbunden fühlt. Wenn er aber ein Kind hätte, dann würde er natürlich sehen, dass es sich lohnt, zu investieren in was Sinnvolles und in ein Kind, das da wächst. Das hat mir wehgetan. Und auf der anderen Seite habe ich mich dadurch, Gott sei Dank, von dem Arzt trennen können«; SCHLINGENSIEF/ALEXANDRA KLUGE 2008, Min. 19:32–19:52 (Transkription der Verfasserin).

386 Vgl. ebd., Min. 19:52f.

387 Vgl. SCHLINGENSIEF/SCHAPER 2008.

388 SCHLINGENSIEF 2009, S. 171.

389 Vgl. auch ALTENHOF 2017, S. 266.

390 SCHLINGENSIEF 2009, S. 173f.

391 Ebd., S. 174f.

3.1.2.3 Der ewige Sohn

Schlingensiefs theatrale Selbstdarstellung schließt seit jeher das Thematisieren der Familie mit ein, insbesondere die Darstellung einer diffizilen Eltern-Sohn-Beziehung. In *Atta Atta* inszeniert er das Rebellieren der autofiktionalen Künstlerfigur Christoph gegen ein spießbürgerliches, kunstfeindliches Elternhaus: Die Eltern betrachten das Schaffen ihres Sohnes mit Argwohn, strafen seine künstlerischen Gehversuche mit Desinteresse und Ablehnung – ehe es Christoph gelingt, die Mutter aus dem Wirkungskreis des Vaters zu befreien und zur Kunst zu verführen. Das Selbstermächtigungsprogramm endet in einer ödipalen Katastrophe. Indem der Sohn die Mutter vergewaltigt, kehrt er die Gewalt, die im Terrorzusammenhang der Kleinfamilie unter bürgerlicher Fassade schwelt, in schockierender Deutlichkeit nach außen.

Auch *Kirche der Angst* behandelt – auf der Folie von Schlingensiefs Krankheitsgeschichte – das problematische Verhältnis des Sohnes zu den Eltern, wobei diesmal der Fokus fast gänzlich auf der Figur der Mutter liegt. Während in den eingespielten Kindheitsfilmen zu Beginn der Aufführung noch beide Elternteile gleichermaßen präsent sind, verzichtet Schlingensief darauf, den Vater im Fortgang des Stücks als Bühnenfigur auftreten zu lassen.³⁹² Die Mutter hingegen, erst durch Margit Carstensen, anschließend durch Angela Winkler personifiziert, tritt in insgesamt zwei Szenen in Erscheinung, nachdem bereits in der 13. Szene ihre akusmatische Stimme vom Band des Anrufbeantworters zu hören war. Im Vordergrund des sich entfaltenden Mutter-Sohn-Konflikts stehen Enttäuschung und Groll des Sohnes, der sich durch die Mutter verletzt fühlt: Er bezichtigt sie der mangelnden Anteilnahme an seinem Krankenschicksal – sie sei ihn während seiner Zeit im Krankenhaus nicht besuchen gekommen. Die 19. Szene setzt eine entsprechende Anklage Mira Parteckes gegen die von Carstensen verkörperte Mutter in Szene. Die Schauspielerinnen befinden sich hinter einer Schattenwand, auf der sich ihre Silhouetten vergrößert abzeichnen. Bei jeder vorwurfsvollen Frage – per Texteinblendung als »Schuldzuweisung« gekennzeichnet – richtet Partecke den Lichtkegel einer Taschenlampe in das Gesicht der sitzenden Mutter, damit das Szenario eines Polizeiverhörs evozierend.³⁹³ Auch folgt auf jeden Partecke'schen Vorwurf ein explosiver Schlagzeugeinsatz aus dem Off, der ihre Worte emphatisch bekräftigt. Dass das Schlagzeug wie Gewehrsalven donnert, illustriert akustisch, dass die Mutter »unter Beschuss genommen wird« (am Schlagzeug improvisiert Michael Wertmüller). Carstensen lässt die Prozedur stumm über

392 Dies ändert sich in der Folgeinszenierung *Mea Culpa* (2009): Im dritten Akt – betitelt mit »Ein Blick ins Jenseits« – lässt Schlingensief seinen verstorbenen Vater als Totengeist auftreten. Dieser »will Christoph in die andere Welt mitnehmen«; HEGEMANN 2021, S. 289. Während auf der Bühne von *Kirche der Angst* der Vater nicht explizit angesprochen wird, findet sich im Programmheft – unter dem Stichwort »Predigt« – durchaus eine Bezugnahme. In drastischen Worten erklärt dort Schlingensief: »Vater, Vater, Vater, mein Problem ist der Vater. Ich will meine Eltern nicht wiedertreffen. Ein Leben mit Vater reicht«; Programmheft *Kirche der Angst*.

393 »Verhör« lautet der Titel dieser 19. Szene; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 10.

sich ergehen, zuletzt mit schuldbewusst hängendem Kopf. Die gegen sie vorgebrachte Anklage, von Partecke in scharfem Ton und mit kühler Bitterkeit vorgetragen, lautet:

Warum hast du denn deinen Sohn nie besucht? Du wusstest doch, dass es ihm nicht gut geht. Warum bist du denn nicht mal gekommen? Warum hast du ihn nicht besucht? Du wusstest doch, dass er krank ist? Warum hast du ihn denn nicht besucht? Bist lieber zuhause geblieben und hast Schokolade gefressen. Den ganzen Tag zuhause gesessen und Schokolade gefressen. Warum bist du denn nicht mal gekommen? Warum hast du ihn denn nicht besucht?³⁹⁴

Die insistierende Wiederholung der Warum-Fragen erzeugt eine rhetorische Intensivierung der an die Mutter gerichteten Schuldzuweisungen. Ihr wird vorgeworfen, die an sie gestellten Erwartungen mütterlicher Fürsorge nicht nachgekommen zu sein, ihre Mutterrolle also nicht zur Genüge erfüllt zu haben. Deutet man die Figur Carstensens zugleich als Darstellung der Gottesmutter Maria – für Schlingensief eigentlich »die Personifikation von Geborgenheit und Liebe und Schutz«³⁹⁵ –, kommt im Bild der schlechten Mutter – eben als Negation von »Güte« und »Mütterlichkeit«, »Wärme und Liebe«³⁹⁶ – Schlingensiefs Gefühl transzendentalen Verlassenseins zum Ausdruck. Wie im Tagebuch nachzulesen, oszilliert der Künstler in der Zeit seiner Hospitalisierung zwischen Gottvertrauen und der mit Aggression und Wut begleiteten Empfindung, »den Draht zu Jesus und zu Gott verloren«³⁹⁷ zu haben und im Stich gelassen worden zu sein: »Ich dachte, dass ich im Kern geschützt sei«, »[v]on Gottes Gnaden behütet« – »[u]nd das, lieber Gott, ist die größte Enttäuschung«.³⁹⁸ Jesus sei nicht da, hält der im Krankenhaus liegende Schlingensief in einem Moment der Glaubenskrise fest: »Und Gott ist auch nicht da. Und Mutter Maria ist auch nicht da. Es ist alles ganz kalt.«³⁹⁹ Diese schmerzhafteste Erfahrung elementarer Gottverlassenheit scheint Schlingensief, seine Enttäuschung auf die Figur seiner Mutter Anna Maria (!) projizierend, in der beschriebenen Szene künstlerisch zu verarbeiten.

Ferner wird eine Parallele zu *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* augenfällig. In *Atta Atta* musste Christoph, um die Anerkennung seiner Mutter ringend, gegen ihr Desinteresse an seinem künstlerischen Tun ankämpfen. Auch der Mutter in *Kirche der Angst* wird Indifferenz zum Vorwurf gemacht: Von der Krankheit ihres Sohnes scheinbar unberührt, sei sie »lieber zuhause geblieben« und habe »Schokolade gefressen«. Nimmt man Schlingensiefs paratextuelle Aussage, Krankheit sei »die ultimative perverse Kunstform«⁴⁰⁰ beim Wort – er wolle aus seiner Krebserkrankung eine »sozi-

394 Ebd., S. II. In der Aufführung vom 28. September 2008 ist Parteckes Monolog fast drei Mal so lang – auch hier besteht er aus der redundanten Wiederholung derselben Fragen und Anklagen; vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

395 SCHLINGENSIEF 2009, S. 127.

396 Ebd., S. 177.

397 Ebd., S. 50.

398 Ebd., S. 51.

399 Ebd., S. 71.

400 Schlingensief, zit. nach Programmheft *Mea Culpa*, S. 10.

ale Skulptur« gießen –, läuft der Umstand, dass die Mutter das Kranksein ihres Sohnes in *Kirche der Angst* ignoriert, abermals auf ein Verkennen seiner Kunst hinaus.

Schrilles Telefonklingeln beendet das Verhör und leitet zur nächsten Szene über: Angela Winkler tritt auf und setzt sich an den auf der Bühnenmitte stehenden Tisch. In der Rolle der Mutter vertröstet sie den Sohn am Telefon:

Ich kann heute nicht kommen, mir geht's heute nicht gut, Papa geht's auch nicht gut. Ich äh ... ja, ich hab schon 'nen Schokoladenkuchen für dich gebacken, der ist ein bisschen glitschig geworden, aber morgen mache ich noch einen, und dann geht's dir besser, und dann wird er auch trockener, und dann komm ich auch. Aber ich möchte nicht, dass immer so viele Freunde bei dir rumsitzen. Ich ... ich möchte allein kommen. Ich möcht ... Wenn wir alle um dein Bett rumsitzen, dann möchte ich dich allein haben.⁴⁰¹

Der Verweis auf die eigene schlechte Gesundheit lässt das aus *Atta Atta* bekannte Motiv des Familienterrors durchscheinen: Wieder werden die elterlichen Gebrechen gegen den Sohn ins Feld geführt. Auch formuliert die Mutter einen Exklusivitätsanspruch auf Christoph – sie wolle ihn »allein haben«. Als dieser, dargestellt durch Stefan Kolosko, plötzlich auf der Bühne steht, um sie aufgebracht zur Rede zu stellen, fühlt die Mutter sich »ertappt«⁴⁰² und unternimmt schwache Versuche, den Sohn zu beschwichtigen. Ungehalten brüllt Kolosko Winkler an – sein Auftritt ist mit »Finale Schuldzuweisung«⁴⁰³ übertitelt:

Du hast mich nicht ein Mal besucht, du hast mich echt nicht ein Mal besucht. Ich versteh's nicht. Ich würd's gern verstehen. Aber du könntest dich ja entschuldigen dafür, aber stattdessen hast du nur Ausreden, immer nur dieselbe Leier. Ich verstehe es nicht! Entschuldige dich doch mal! Ich hasse dich!⁴⁰⁴

Von der Mutter wird ein antagonistisches Bild gezeichnet: Sie, die ihre Schuld nicht eingestehen wolle, gehe einer offenen Aussprache durch Ausreden aus dem Weg. »Wo warst du all die Jahre? Warum bist du nicht gekommen?«, echauffiert sich der Sohn.⁴⁰⁵ Damit weitet sich der gegen die Mutter vorgebrachte Vorwurf der Abwesenheit über die Zeit des Krankenhausaufenthaltes aus und wird zur Generalabrechnung.

Mit dieser Szene zielt Schlingensiefel auf die Dekonstruktion der Mutterfigur und positioniert sie diametral zu ihrer Stilisierung, wie sie im Vergleich dazu der Maler und Aktionskünstler Jonathan Meese (Jg.1970) betreibt. An ihn erinnert in *Kirche der Angst* der »Spezialist« Klaus Beyer, der sowohl auf der Bühne als auch in

401 Transkript *Kirche der Angst*.

402 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11.

403 Vgl. ebd.

404 Transkript *Kirche der Angst*.

405 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11.

den von Schlingensief gedrehten Bolex-Filmen als eine Meese optisch ähnliche Figur auftritt. Jonathan Meese, der auf Empfehlung Schlingensiefs zum Theater kam – zunächst als Bühnenbildner, ab 2007 als Autor-Regisseur –, erklärt die mit ihm zusammenlebende Mutter Brigitte zum Fixstern seines Kunstuniversums und glorifiziert sie – auch in seinen Theaterinszenierungen, denen eine Verwandtschaft mit den »Versuchsanordnungen Christoph Schlingensiefs«⁴⁰⁶ attestiert wird – als Übermutter.⁴⁰⁷ »Ich war und bin immer gerne Muttersöhnchen, das steht für mich für Kunst, also für einen Künstlertypus«, erklärt Meese.⁴⁰⁸ Gegen dieses Bild des fortwährend spielenden Künstlersohns, der das mütterliche Einschreiten in seine Aktionen als Intervention »versachlichter Führung«⁴⁰⁹ zelebriert, setzt Schlingensief sein toxisches Mutter-Sohn-Verhältnis. Anders als Meese idealisiert er die Figur der Mutter nicht, sondern inszeniert sie als repressive Instanz, gegen die aufbegehrt werden muss. Hier wiederholt sich das bereits aus *Atta Atta* bekannte Emanzipationsmotiv. Statt einer produktiven Symbiose zwischen Mutter und Sohn, wie Meese sie propagiert (»Meine Mutter ist der Klebstoff der Firma Meese und macht überall mit, sie ist auch oft in Videos und Fotos dabei«⁴¹⁰), wird im Theater Schlingensiefs – als einem anderen »Theater des ewigen Sohnes«⁴¹¹ – die Familie als topischer Ort des Leidens dargestellt, der einer freien Entfaltung des Künstlersubjekts entgegensteht.

In *Atta Atta* rebelliert der Sohn gegen die kleinbürgerliche Wertewelt der Familie, um den Ausbruch in die Kunst zu wagen. In *Kirche der Angst* ist die Befreiung von den Eltern, »die ihn, tot oder lebendig, noch immer umklammert halten«⁴¹², auf eine existenzielle Ebene gehoben. In der 23. Szene deklamiert Kolosko:

Ich will meine Eltern nicht. Ich will nicht! / Papa ist schon weg, Mama soll auch noch weg. / Die kann ihre Schokodickmänner mitnehmen. Da kann sie den ganzen Tag Scho-

406 BRIEGLER 2007, S. 17.

407 In seiner Inszenierung *Lolita (R)evolution (Rufschädigendst) – Ihr Alle seid die Lolita Eurer Selbst*, uraufgeführt im Februar 2020 am Theater Dortmund, ruft Meese seine Mutter so lange an (»Sie ist der hellste Stern von allen!«), bis Brigitte Meese tatsächlich die Bühne betritt und den Theaterabend, ihren Sohn »zur Vernunft bringend«, beendet; vgl. hierzu MENDEN 2020.

408 MEESE/FELDKAMP 2020.

409 Im *Rondo Magazin*, dem wöchentlich erscheinenden Supplement der Zeitung *Der Standard*, hält Meese eine Hymne auf die Mutter: »Meine Mutter Brigitte ist für mich Chef! Meine Mutter ist unwählbarste Macht, also die Autorität, die mir von der Natur, also der Evolution, vorgesetzt wurde! Meine Mutter ist eine preußischste Figur, die Schritt für Schritt, ohne Nostalgie, nach vorn strebt! Ich schätze an ihr vor allem unendliche Loyalität, Einsatz für die Familie, Liebe, Treue, Neugierde, notwendigen Drill, Respekt, Klarheit, Evolutionszugehörigkeit und Geduld. [...] Meine Mutter ist tatsächlich die »Rechte Hand der Kunst« und erledigt das, was einfach gemacht werden muss und was in ihrer Macht steht. Meine Mutter ist der Fels in der Brandung« usf.; ebd.

410 Ebd.

411 BEHRENDT 2009, S. 42.

412 Ebd.

kolade fressen. Die kann auch ihr Haus mitnehmen und ihre ganze Kirchenscheiße. Was ist denn das für ne Familie? Was ist denn da los? Was soll denn das? / [...] Ich will einmal ganz alleine sein. Ich will alleine dastehen und alleine sagen, so, das ist mein Leben. Dann bin ich wenigstens einmal ganz alleine. Ich hab das Recht dazu! Das Recht hab ich! Alleine sein ...⁴¹³

Koloskos Tirade ist im Wortlaut dem später publizierten Tagebuch Schlingensiefs entnommen.⁴¹⁴ Der kranke und gekränkte Künstler, der sich einen »unverständlichen Unmut auf den Vater und auch auf die Mutter«⁴¹⁵ eingesteht, will die Eltern überleben, um sich ihrer – und der elterlichen Autorität, ihres Einflusses auf ihn, ihrer Erwartungen – so ein für alle Mal zu entziehen: »Ich will meine Eltern nicht.« Der lapidar formulierte Wunsch, die Mutter möge dem Vater in den Tod nachfolgen, dabei auch »ihr Haus mitnehmen und ihre ganze Kirchenscheiße«, ist zugleich Schlingensiefs Abrechnung mit seiner bürgerlich-katholischen Sozialisation, die er hinter sich zu lassen sucht. »Ich hab's so satt! Ich habe diese kleinbürgerliche Mischpoche so satt!«⁴¹⁶

Während der Sohn zuvor seiner Mutter noch den Vorwurf machte, ihn im Krankenhaus alleingelassen zu haben, wird ihr nun herbeigesehntes Ableben zur Selbstermächtigungsphantasie, die – im »ganz Alleinsein« – den Gewinn von *agency* verspricht. In *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* konstatiert Schlingensief: »Obwohl ich meinen Vater und auch meine Mutter sehr liebe: Wenn meine Mutter mal tot ist, dann bin ich zum ersten Mal alleine auf der Welt. Dann bin ich in Eigenverantwortung.«⁴¹⁷ Das Alleinsein wird positiv imaginiert als autonomer Zustand des von elterlichen Ketten befreiten Subjekts. Mit dem Tod der Eltern soll des Künstlers Buhlen um ihre Liebe und Anerkennung, wie zu Beginn von *Atta Atta* dargestellt, ein Ende finden – eine Vorstellung, auf die Schlingensief auch deshalb zurückgreift, weil es ihm realiter schwerfällt, seine alten Verhaltensmuster aufzubrechen. Im Gespräch mit Eva Behrendt räumt der Autor-Regisseur ein: »All dieses Streben nach Erfolg von früher, weil Mutter und Vater dann auch begeistert sind und die Verwandtschaft sich allmählich beruhigt ... Es ist ja absurd, mit 47 solche Überlegungen! Aber ich kann die auch jetzt noch nicht abstoßen, obwohl es schon wesentlich besser ist.«⁴¹⁸

413 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 13f.

414 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 69f. u. 16.

415 Ebd., S. 69.

416 Ebd., S. 70.

417 Ebd., S. 16. Vgl. auch SCHLINGENSIEF 2012, S. 128: »Es wäre vielleicht ganz gut, wenn man mal das Gefühl hätte, frei zu sein. Ohne diese ständigen Zurechtweisungen, ohne all meine Rechtfertigungsversuche.«

418 SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 39. Auch der Dramaturg Matthias Lilienthal stellt nach Schlingensiefs Tod fest: »Da gab es [in Schlingensief] ein tiefes Bedürfnis, geliebt zu werden. [...] Das hat sicher viel mit seiner Beziehung zu den Eltern zu tun, diese Suche nach Anerkennung. Das hat eine extrem große Rolle gespielt«; LILIENTHAL/WILLE 2011, S. 263.

Resümierend lässt sich festhalten, dass der für *Atta Atta* grundlegende Topos ›Künstler versus Familie‹ in *Kirche der Angst* durchscheint, gleichwohl der Eltern-Sohn- bzw. Mutter-Sohn-Konflikt hier nicht mehr im Zentrum der Inszenierung steht. Vielmehr bildet er den Nebenschauplatz eines Diskurses, der um den Autonomiegewinn des todkranken Künstlers kreist. Indem Schlingensief – im Brennglas seiner autobiografischen Krankengeschichte – die Entzauberung und Dekonstruktion der Mutter inszeniert, problematisiert er das Abhängigsein von ihr, das ihn auch als Todkranken umtreibt. Die Emanzipation von den Eltern – im Wunschtraum vom ›ganz Alleinsein auf der Welt‹ – bleibt, auch auf der Bühne, das Gedankenexperiment des ewigen Sohnes.

Die in der 20. Szene dargebotene Auseinandersetzung zwischen Kolosko und Winkler kulminiert darin, dass der Sohn seiner Mutter an den Kopf wirft, sie zu hassen. Daraufhin klemmt Kolosko sich ein im Regiebuch als »Fischjungen«⁴¹⁹ bezeichnetes Requisit – eine ihm bis an die Brust reichende Gliederpuppe – unter den Arm und stürmt damit, die Szene beendend, von der Bühne. Bei diesem rätselhaften Objekt handelt es sich um die Figur eines Kindes, das mit stilisierten Fischen umschnürt ist – ein Zitat auf die Arbeit *Fishman* des US-amerikanischen Künstlers Paul Thek (1933–1988).⁴²⁰ Seine Objekte, Installationen und Environments stellt Thek in den Dienst einer *Individuellen Mythologie*. Dieser von Harald Szeemann geprägte Begriff bezeichnet »subjektive Mitteilungen obsessiver künstlerischer EinzelgängerInnen über ihre existenziellen Selbsterfahrungen«.⁴²¹ Ihre Arbeiten bilden mentale Räume ab, die – ob ihrer verrästelten und mysteriösen Dimension – Rezipienten nur partiell zu entschlüsseln vermögen.⁴²²

Theks aus Latex bestehender *Fishman*, eine lebensgroße Ganzfigur mit über den Kopf ausgestreckten Armen, an deren nacktem Körper Fische, ebenfalls aus Latex, appliziert sind, wurde erstmals 1969 an Seilen von einem Baum hängend im Hof der Stable Gallery in New York ausgestellt. Der Arbeit eignet ein dezidiert autoreferenzielles Moment, da sie auf Gipsabformungen von Theks Körper beruht – demgemäß

419 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 11. Die Puppe wurde zuvor, am Ende der 18. Szene, durch Karin Witt auf der Bühne platziert: »Karin als letzte, trägt Fischjungen zum Tisch, streichelt ihm über Kopf, rechts ab«; ebd., S. 10.

420 Vgl. BERKA 2011, S. 361. In einem Zeitungsartikel nennt Schlingensief Thek in einem Atemzug mit den ihm wichtigen Referenzkünstlern Beuys, Nitsch und Brus; vgl. SCHLINGENSIEF 2006.

421 KIMPEL 2014, S. 131.

422 »Der kunsthistorische Terminus nimmt also diejenigen Künstler ernst, die sich – stets in der Gefahr, als ›Spinner‹ (Harald Szeemann) abgetan zu werden – mit ihren Bildwelten aus den Konventionen des kollektiven Wirklichkeitsverständnisses ausklinken und Entwürfe eines Kosmos liefern, der nur den eigenen kontrollierten Gesetzmäßigkeiten gehorcht.« Neben Paul Thek gelten auch Joseph Beuys und die Wiener Aktionisten, ebenso Paul McCarthy und Matthew Barney als ›Individuelle Mythologen‹; vgl. ebd., S. 132f. Freilich lässt sich Christoph Schlingensief ebenfalls in diese Reihe einordnen.

lässt sich *Fishman* als ein Alter Ego des Künstlers interpretieren.⁴²³ Thek, katholisch geprägt, greift in seinen Arbeiten immer wieder auf ein religiöses, insbesondere christliches Bildrepertoire zurück. Die Figur *Fishman*, die Thek mit Geburt und Tod assoziiert,⁴²⁴ hat er mit Fischen ›eingekleidet‹. Somit spielt der Künstler – bekanntlich ist der Fisch ein Symbol für Christus – auf die christliche Auferstehungshoffnung an: »Denn ihr alle, die ihr auf Christus getauft seid, habt Christus angezogen« (Gal 3,27).

Mit dem Objekt des ›Fischjungen‹ appropriiert Schlingensief Theks Selbstporträt mitsamt der ihm inhärenten christologischen Implikation. Dass sich der *Fishman* dabei in einen *Fishboy* verwandelt, Schlingensief sich also – im Unterschied zu Thek – als Kind porträtiert, entspricht der szenischen Mutter-Sohn-Konstellation. Im Zuge der Multiplikation seiner selbst bringt der Autor-Regisseur sich hier zweifach auf die Bühne: Stefan Kolosko verkörpert den kranken, erwachsenen Christoph, der sich wütend und enttäuscht von seiner Mutter abwendet. Das Bild von sich als ewiges Kind fasst Schlingensief in die erstarrte Gliederpuppe, die Kolosko schließlich von der Bühne trägt und so der Gegenwart der Mutter entzieht. Ganz im Sinne der individuellen Mythologie bleibt die beschriebene Szene ambivalent. Mag der *Fishboy*, im Rekurs auf das Thek'sche Vorbild, Christophs kindlich-naive Hoffnung auf Erlösung und Auferstehung zum Ausdruck bringen, lässt sich Koloskos Abgang deuten als eine Abkehr von der (Gottes-)Mutter, von der sich der Sohn im Stich gelassen und verraten fühlt. In jedem Fall erweist sich die Gliederpuppe als ein intermediales Künstler-selbstbildnis, das Schlingensief in den Kontext des in *Kirche der Angst* dargestellten Mutter-Sohn-Konflikts einpasst.

3.1.2.4 »Antrag auf Heiligsprechung«

Als ein Selbst- bzw. Innenporträt des Künstlers fungiert gleichfalls das in der Theaterproduktion allgegenwärtige Röntgenbild von Schlingensiefs Lunge. Dass eine radiografische Aufnahme zum Künstlerselbstporträt wird, ist nicht neu – verwiesen sei beispielsweise auf Meret Oppenheims Schwarz-Weiß-Fotografie *X-ray of My Skull* (1964) oder auf Robert Rauschenbergs Offset-Lithografie *Autobiography* (1968), die im Modus des *pars pro toto* als indexikalische Zeichen auf Körper und Person ihrer Urheber verweisen. Das Röntgenbild, das das Innerste des Künstlerkörpers zum Vorschein bringt,⁴²⁵ begegnet dem Publikum von *Kirche der Angst* als Reliquie in der an der linken Bühnenwand in einer rot beleuchteten Nische zur Schau gestellten Monstranz sowie als animiertes, auf Videoleinwand projiziertes Bild⁴²⁶. Die Röntgenbild-Mons-

423 Vgl. TACKE 2019, S. 106.

424 In Luzern, ebenfalls im Jahr 1969, präsentierte Thek seine Ganzfigur versehen mit dem Untertitel *Birth-Death-Fishman*; vgl. ebd., S. 161.

425 Vgl. MATSCHNIG 2014, S. 12.

426 Vgl. Beginn von Szene 25; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 15.

tranz fungiert als zentrales Symbol, das auf dem Cover des Programmhefts ebenso wie auf der Startseite von *www.kirche-der-angst.de* reproduziert ist. In der Theaterinszenierung tritt sie, wie die Schlingensief verkörpernden Schauspieler, als Stellvertreterin des Künstlers in Erscheinung – sie hat den Status einer Akteurin inne, sie ist »a ›bio-object‹ on the same level as the human figures in the performance.«⁴²⁷ Die in *Kirche der Angst* eingesetzte Monstranz zeichnet sich durch semiotische Polyvalenz aus. So provoziert Schlingensief mit der in ihr zur Schau gestellten Radiografie einen medizinisch-diagnostischen Blick, der auf das Pathologische fokussiert und den Künstler als versehrt ausweist. Nicht zuletzt eignet dem Röntgenbild eine furchteinflößende, unheimliche Qualität – das bildgebende Verfahren mittels Röntgendurchstrahlung wird in seinen Anfängen mit der jenseitigen Geister- und Schattenwelt assoziiert, da es das für das menschliche Auge Unsichtbare, nämlich innere Organe und Strukturen, gespenstisch sichtbar macht.⁴²⁸ Ebenso setzt Schlingensief mit seiner postoperativen Röntgenaufnahme die Absenz seines linken Lungenflügels in Szene. Der Luftgehalt einer gesunden Lunge bedingt eine hohe Strahlendurchlässigkeit, weshalb sie sich im Röntgenbild als dunkle Struktur manifestiert. »Meine linke Brust ist vollgelaufen mit Körpersekret«, hält der Autor-Regisseur nach seiner Pneumektomie fest. »Das Ganze schwabbelt und gluckst.«⁴²⁹ Weil der Pleuraerguss die Röntgenstrahlen absorbiert, erscheint die linke Seite auf der Aufnahme verschattet, d. h. als heller Bereich, der das Fehlen des Lungenflügels deutlich anzeigt. Das Bild legt somit Zeugnis ab von Schlingensiefs Krankheit und Leiden, es markiert seine Abweichung vom Normalen, sein Stigma – und entfaltet Memento-mori-Wirkung: In der Röntgenaufnahme sind der Lebende und der Tote gleichermaßen präsent.⁴³⁰

427 SCHORLEMMER 2015, S. 313. Uta Schorlemmer bezieht sich hierbei auf eine in die Jahre gekommene, abgenutzte Tischbank, die in der Theaterinszenierung *Today Is My Birthday* des Autor-Regisseurs Tadeusz Kantor zum Einsatz kam. »Kantor passed away on 8 December 1990, after the first full run-through rehearsal of the production. Following his death, the desk stood empty in Kantor's place in the performances, becoming a powerful sign of the director's absence [...]. Viewing on film the development of the role of the desk during rehearsals, we can perceive how the desk itself became an ›actor‹.«

428 Vgl. MARSCHALL 2016, S. 246. Martin Schulz weist darauf hin, dass im Medium der Fotografie, mit dem die Röntgenfotografie unmittelbar verwandt ist, das »Sinnbild des Toten als Schatten, der ein schemenhaftes und unberührbares Dasein im jenseitigen Totenreich fristet«, zum Tragen kommt; SCHULZ 2002, S. 22f. Schulz schreibt, »daß das alchemistische Wunder der Photographie, von dessen Anfängen man sich kaum mehr einen Begriff macht, sich auch mit der Welt des Spiritismus verband. Es lag nahe zu glauben, daß in der sich selbst einschreibenden Zeichnung des Lichts sich auch das Reich der Schemen und Schatten zu Wort melden würde«; ebd., S. 23. In Thomas Manns *Zauberberg* etwa überlässt Clawdia Chauchat dem Protagonisten Hans Castorp die Röntgenaufnahme ihres Brustkorbs als »Erinnerungsgabe« und »Pfand«. Der Erzähler beschreibt das Röntgenblättchen der von Castorp verehrten Chauchat als »Innenporträt, das ohne Antlitz war, aber das zarte Gebein ihres Oberkörpers, von den weichen Formen des Fleisches licht und geisterhaft umgeben, nebst den Organen der Brusthöhle erkennen ließ«; vgl. MANN 2002, S. 527.

429 SCHLINGENSIEF 2009, S. 88.

430 Schlingensief, so Brigitte Marschall mit Blick auf *Kirche der Angst* und *Mea Culpa*, »celebra-

Die aus der medizinischen Praxis stammende Radiografie stellt Schlingensief in einen religiös semantisierten Kontext. Durch die Präsentation im Schaugefäß schreibt er seinem Röntgenbild liturgischen Kultstatus zu, es als Gegenstand religiöser Verehrung codierend. Wie im Mittelalter Kirchen zur Bergung von Heiligenreliquien gebaut wurden, baut Schlingensief *Kirche der Angst* um das Bild seiner Versehrung. Interpretiert man das Schaugefäß als Reliquiar, bedeutet die solchermaßen auratisierte Zurschaustellung und performative Inszenierung der Röntgenaufnahme eine Selbsthieratisierung des Künstlers zum Märtyrer und Heiligen. Heiligen- und Reliquienkult bezeichnet Hartmut Böhme in seiner Studie *Fetischismus und Kultur* als »Wundermedizin auf magisch-fetischistischer Grundlage«. ⁴³¹ Nach Böhme stellen Märtyrerreliquien »gottgefällige Zaubermittel« dar, deren Heil- und Wirkkraft auf Opferlogik beruhe: »Sie besagt, dass der gewaltsame Tod der Heiligen dem Bösen, das den Lebenden nachstellt, immer schon zuvorgekommen ist. Die Nach-Lebenden zehren von den Toten«, indem sie sich durch Verehrung ihrer Reliquien Schadensabwehr sowie Vorteils- und Glücksgewinnung versprechen, mithin Diesseits- und Jenseitsvorsorge betreiben. ⁴³² Das von Böhme angesprochene magische Moment der Heiligenverehrung reflektiert Schlingensiefs Film der durch den Duisburger Industriepark führenden Fluxus-Prozession ⁴³³, die ein synkretistisches Ineinander von alt-ägyptischem Anubiskult, totemistischem Ritual sowie katholischer und orthodoxer Symbolik inszeniert. Das feierlich mitgeführte Schaugefäß, in das Schlingensiefs Röntgenbild eingelassen ist, gemahnt einerseits an eine kirchliche Prozession – Karin Witts Bischofskostüm unterstreicht diese Assoziation. Andererseits tragen einige der Teilnehmer, darunter auch der Träger des Reliquiars, Tiermasken, die ein Totemritual nahelegen: »Die Masken fungieren als Verbindung zu den Toten, zu den Ahnen und Verwandten des Individuums und der sozialen Gruppe, der Gesellschaft. Sie sind Zeichen zauberischer Kräfte«. ⁴³⁴ Besonders die mit hundeartigen Masken ausgestatteten Prozessionsteilnehmer lassen an den ägyptischen Totengott Anubis denken. Ebenso verweisen sie auf eine Bildtradition der östlichen Orthodoxie, die den Heiligen Christophorus, Schlingensiefs Namenspatron, auf Ikonen und Fresken

ted a symbolic death that confronted life in the here and now with future experience. The x-ray image becomes the mediator between, and the double of, [...] the living Schlingensief and the dead Schlingensief«; MARSCHALL 2016, S. 262f.

431 H. BÖHME 2012, S. 172.

432 Ebd., S. 174. »Die frommen Gebräuche dienten der Abzapfung magischer Energie«, schreibt Böhme. Diese sollte den Gläubigen bei weltlichen Problemen aushelfen: »stechende Schmerzen im Unterleib, Herzrasen, Unwetter, Missernte, geschäftliches Unglück, Fehlgeburt, Tod des Viehs, Willkür der Nachbarn, Unfruchtbarkeit – der ganze Fächer der Alltagsmiseren. Das ist Afrika in uns, lange bevor es entdeckt wird«; ebd., S. 172. Damit schließt sich der Kreis zu Jelineks in Afrika spielendem *Parsifal*-Text und der 35. Szene von *Kirche der Angst*, in der Komi M. Togbonou als hybride Figur auftritt, die an den Gralskönig Amfortas ebenso wie an einen Voodoo-Priester erinnert.

433 Zu den Filmaufnahmen siehe auch oben, S. 231.

434 M. MEISTER 2011, S. 104.

als Kynokephalen, d. h. als Hundsköpfigen, darstellt.⁴³⁵ Auf diese Weise wird Schlingensiefz zur Schau gestelltes Röntgenbild mit einer zeremoniellen Energie aufgeladen, die aufgrund ihres Synkretismus ambivalent bleibt.

Der Autor-Regisseur, so ist festzuhalten, spielt mit einer Sakralisierung seiner selbst. Indem er das Martyrium seiner Krankheit ausstellt, bietet er sich, mit dem »Heiligenschein des drohenden Todes«⁴³⁶ nimbiert, dem Publikum als Heiligenfigur an, um die Opfer- und Stellvertreterlogik des Heiligenkults und die Vorstellung von der leidenden Nachfolge Christi sodann kritisch zu reflektieren. In der Theatermesse lässt Schlingensiefz sein Double Kolosko folgende Zeilen als Tagesgebet sprechen:

Ich will das nicht.
Ich will nicht!
Ich hab keine Lust mehr.
Ich will kein Stellvertreter sein.
Ich wollte das früher nicht.
Und ich will das jetzt nicht.
Ihr könnt euch euren ganzen Kirchentand einsargen! [...] ⁴³⁷

Zwar möchte Schlingensiefz zwischen Gesunden und Kranken vermitteln und gegen die Diskriminierung und Marginalisierung Letzterer vorgehen, dabei negiert er jedoch, wie das Zitat deutlich macht, die Opfer- und Stellvertreterrolle des »Leidensbeauftragten«⁴³⁸. Seine Kritik der Stellvertretung richtet sich gegen die Opfersemantik der katholischen Kirche und deren Credo, wonach Christus am Kreuz die Sünden aller Menschen auf sich lud, um sein Leben stellvertretend als Sühneopfer darzubringen. Schlingensiefz hadert hier mit seiner katholischen Sozialisation, die sich, wie nachzulesen in *Ich weiß, ich war's*, in »Kämpfe gegen die katholische Bildersöße in mir«⁴³⁹ niederschlägt. Gleichwohl in Koloskos »Gebete« eine Absage an den »Kirchentand«, an religiöses »Tamtam und Brimborium«⁴⁴⁰ formuliert wird, schöpft *Kirche der Angst* maßgeblich aus dem Inventar katholischer Liturgie und Bildwelt.⁴⁴¹ Diese sucht Schlingensiefz zugleich aufzubrechen, indem er sie mit Material aus seinem Privatarchiv, mit autothematish aufgeladenen Bezügen aus der bildenden Kunst, mit literarischen und musikalischen Referenzen ebenso wie mit Bildern aus dem Diskursfeld der Medizin überlagert, erweitert und unterwandert. Dieserart entwickelt Schlingensiefz eine kunstreligiöse Ästhetik, deren Zentrum er bildet.

435 Zum hl. Christophorus siehe STOCK 2013, S. 336–341; zur Heiligenlegende um den Kynokephalen siehe ebd., S. 336.

436 Joachim LUX, zit. nach »In memoriam Christoph Schlingensiefz« 2010.

437 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 17.

438 SCHLINGENSIEF 2009, S. 243.

439 SCHLINGENSIEF 2012, S. 39.

440 Schlingensiefz, in: SCHLINGENSIEF/MÜLLER 2008.

441 Seiner ambivalenten Haltung gegenüber der katholischen Kirche verleiht Schlingensiefz auch im publizierten *Tagebuch einer Krebserkrankung* Ausdruck; siehe hierzu A. MEISTER 2022, S. 379ff.

In der Pop- und Celebritykultur können Künstler- und Starkult ein geradezu rituelles Ausmaß annehmen, was sich nicht zuletzt in der »Verehrung« säkularer Reliquien von Prominenten« niederschlägt.⁴⁴² Schon vor seiner Erkrankung hat Schlingensiefel, aufgrund seines publikumswirksamen Auftretens, Prominentenstatus. Mit Beginn der öffentlichen Thematisierung seiner Todeskrankheit erfährt die ihm zuteilwerdende Aufmerksamkeit eine Steigerung – der Dramaturg Joachim Lux, der mit ihm am Wiener Burgtheater zusammenarbeitete, spricht gar von einer »Anbetung« Schlingensiefels: Selbst jene, die ihm und seinem künstlerischen Schaffen zuvor ablehnend gegenüberstanden, würden den kranken Künstler nun begeistert »adorier[en]«.⁴⁴³

Nach seinem Tod intensiviert sich die Schlingensiefel entgegengebrachte Verehrung. Es ist vor allem Hegemann, der einer kunstreligiösen Hagiografie des Verstorbenen zuarbeitet: Auf dem 2011 an der Universität Wien veranstalteten Symposium *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel* titulierte er den Regisseur im Rahmen einer Gesprächs- und Diskussionsrunde erstmals als wundertätigen Heiligen.⁴⁴⁴ So berichtet Hegemann, dass die fast vollständig gelähmte, an ALS erkrankte Angela Jansen, die 2004 an einer Theaterproduktion Schlingensiefels mitwirkte, im Laufe der gemeinsamen Arbeit plötzlich wieder zu lächeln vermochte.⁴⁴⁵ »Angela konnte auf einmal die Lachmuskeln, deren Nerven bereits abgestorben waren, wieder bewegen und lächeln. Die Ärzte haben sich gefreut, waren aber ratlos. Sie konnten diese Verbesserung ihres Zustands medizinisch nicht erklären.«⁴⁴⁶ Dass Jansen »mittlerweile wieder in einem normalen Krankenrollstuhl sitzen sowie Augenlider und Mundwinkel bewegen kann«,⁴⁴⁷ ist für Hegemann ein Wunder, das er Schlingensiefel zuschreibt. Als miraculös will der Dramaturg auch Schlingensiefels produktive Zu-

442 TACKE 2016, S. 239.

443 Vgl. »In memoriam Christoph Schlingensiefel« 2010.

444 Vgl. Hegemann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 274. Auch Boris Groys, Johannes Hoff, Elfriede Jelinek und Helge Schneider mystifizieren den zu Lebzeiten mit ihnen befreundeten Künstler. Schneider beispielsweise sang eine Kontrafaktur des Weihnachtsliedes *Oh du fröhliche* mit dem Text »Welt ging verloren, Christoph ist geboren«; vgl. KNAPP 2015, S. 163, Anm. 29.

445 HEGEMANN et al. 2011, S. 274. Bei der Amyotrophen Lateralsklerose (ALS) handelt es sich um eine unheilbare Erkrankung des zentralen und peripheren Nervensystems. Durch das Degenerieren von Nervenzellen kommt es bei Betroffenen zu einer fortschreitenden muskulären Lähmung. Über Schlingensiefels Zusammenarbeit mit Angela Jansen berichtet Hegemann: »Als Heiligen würde ich ihn [Schlingensiefel] deshalb bezeichnen, weil er tatsächlich ein Wunder bewirkt hat. Unsere Produktion *Kunst & Gemüse* wurde von einer Frau aus Berlin geleitet, die seit 10 Jahren an der Krankheit A.L.S. erkrankt war. Sie wurde zu den Aufführungen mit ihrem Krankenbett und in Begleitung ihres Arztes in den Zuschauer-raum gebracht. Von dort aus konnte sie mit einem digitalen technischen System durch Wimpernschlag auf einen Computer schreiben und somit das Stück kommentieren. Diese Frau konnte, während sie arbeitete, plötzlich wieder lächeln, obwohl das vom medizinischen Standpunkt her völlig unmöglich gewesen ist. Sie hat durch ihre Mitarbeit so viel an Lebenslust und Lebenskraft gewonnen.«

446 HEGEMANN 2021, S. 389.

447 HEGEMANN et al. 2011, S. 274.

sammenarbeit mit den zum festen Ensemble seiner ›Theaterfamilie‹ gehörenden ›Spezialisten‹ verstehen: »Für die Behinderten war die Arbeit mit Schlingensief wie ein Wunder. Sie, die man mit ihren großen Fähigkeiten und Besonderheiten nie ernst genommen hatte, die man gequält und ausgebeutet hatte, die nur lästig waren, standen plötzlich im Mittelpunkt. Auf jeden Fall hat ihr Engagement bei Schlingensief ihr Leben verändert und zwar zum Guten.«⁴⁴⁸ Mit einem Augenzwinkern verfasst Hegemann daher einen *Antrag auf Heiligsprechung des katholischen Künstlers C. S.* und schlägt den »Menschenfreund und Wundertäter« als »Heilige[n] der Demokratie, der Gleichheit und Einzigartigkeit« vor: »[D]ass Christoph am katholischen Glauben bis zum Schluss und trotz aller Zweifel festgehalten hat, muss doch einen Sinn gehabt haben.«⁴⁴⁹ Im Spannungsverhältnis von Ernst und ironischem Spiel trägt Hegemann zur kunstreligiösen Apotheose des Verstorbenen bei. Schlingensief hat mit diesem kunstreligiös überhöhten Bild seiner selbst schon zu Lebzeiten kokettiert – so etwa mit seinem messianischen Auftritt als Künstlerpriester in der Transsubstantiationszene der in *Kirche der Angst* zelebrierten Eucharistiefeier.⁴⁵⁰

In seinem Duisburger Kunst- und Künstlerdrama bringt Schlingensief diverse, auf mehrere Akteure verteilte Darstellungen seiner Künstlerperson(a) auf die Bühne. Kolosko obliegt es, Schlingensief sowohl in der Rolle des energischen Regisseurs als auch in der Rolle des ›ewigen Sohnes‹ zu verkörpern. So sehen die Zuschauer Kolosko dabei zu, wie er das behinderte Theaterensemble anleitet – es handelt sich um eine metatheatrale Einlage, mit der Schlingensief sein poetologisches Programm der Arbeit am Nicht-Perfekten reflektiert. Wurden die ›Spezialisten‹ bereits in *Atta Atta* als Außenseiter in Szene gesetzt, die außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehen, macht der in *Kirche der Angst* aufgerufene Kontext der Krankheit die Stigmatisierung der Behinderten als soziale Fremdkörper noch deutlicher sichtbar. Sie, die ihrer Behinderung wegen entmündigt und an den Rand bzw. in das Außen der Gesellschaft gedrängt werden, treten hier in die Öffentlichkeit und konfrontieren das Publikum mit der Memento-mori-Wirkung ihres Stigmas. Der krebserkrankte Schlingensief, der mit den ›Spezialisten‹ das Stigma des Behindertseins teilt, stellt sein Kunst- und Künstlerdrama in den Dienst einer Entstigmatisierung und Autonomiebehauptung der Kranken.

Auch der in *Kirche der Angst* dargebotene Mutter-Sohn-Konflikt entfaltet sich vor der Folie ›Krankheit und Tod‹. Anders als in *Atta Atta* steht die Familie nicht mehr im Zentrum des Theaterstücks, sondern ist nur mehr ein Nebenschauplatz des um Kunst und Krankheit kreisenden Autonomiediskurses Schlingensiefs. Das aus *Atta Atta* bekannte Rebellionsmotiv nimmt der Autor-Regisseur auf, um es existenziell zuzuspitzen: Der Sohn hat den Wunsch, die Mutter zu überleben, um sich damit

448 HEGEMANN 2021, S. 388.

449 Ebd., S. 386 u. 389. Hegemanns *Antrag auf Heiligsprechung* Schlingensiefs erschien zuerst 2014 in englischer Sprache unter dem Titel *Miracles*; siehe HEGEMANN 2014.

450 Zu Schlingensiefs Auftritt als Künstlerpriester siehe unten, S. 353–361.

endgültig von den ihn fesselnden Familienbanden zu befreien. Der Vergleich mit Jonathan Meese, der sich als Künstlertyp ›Muttersöhnchen‹ einer überschwänglichen Stilisierung der Mutter verschreibt, hat gezeigt, dass Schlingensief – ganz im Gegenteil – die Dekonstruktion der Mutterfigur anvisiert. Die von Carstensen und Winkler verkörperte Mutter fungiert als Projektionsfläche, an der der Sohn seine Enttäuschung, Kränkung und Wut abzureagieren sucht. Ebenso spiegelt sich in ihr, als ein Negativbild der Gottesmutter, die Gottverlassenheit des Künstlers, der sich im Zustand der Krankheit von ›Gott, Jesus und Maria‹ im Stich gelassen fühlt. Christologische Auferstehungshoffnung, auf die die Figur des ›Fischjungen‹ anspielt, stellt Schlingensief zur Disposition: Im Streit mit der Mutter nimmt Kolosko die auf Paul Theks *Fishman* rekurrierende Gliederpuppe an sich und verschwindet mit ihr von der Bühne. Die Szene bleibt ambivalent.

Es sind Figurationen des Versehrtseins und der Todesnähe, die in *Kirche der Angst* dominieren. Ostentativ treten der aufgebahrte Togbonou und die im Klinikbett liegende Carstensen als Personifikationen des kranken Künstlers in Erscheinung. Derweil figurieren Winkler und Kolosko als vom leidenden Ich abgespaltene Persönlichkeitsanteile. Einzelne Sequenzen thematisieren die Erniedrigung des Kranken, der auf die Rolle des ohnmächtigen Patienten reduziert wird. Mithilfe absurder und ironischer Elemente unterläuft Schlingensief den Ernst der Szenen. Postdramatische Marker irritieren den Akt der Repräsentation und machen den Zuschauern, die in ihrer *compassio* gestört werden, die Theatersituation bewusst. Dass sich der Autor-Regisseur in wechselnden Konstellationen von Darstellern verkörpern lässt, die sich in Alter, Geschlecht und Hautfarbe von ihm unterscheiden, verdeutlicht den überindividuellen Charakter, den er seiner Krankengeschichte zuspricht. Inszeniert wird so eine Multiplikation des Selbst. Was im Allgemeinen Ausdruck postmoderner Ich-Diffundierung und Polyfonie ist, bringt hier zugleich die Dissoziation des verwundeten Subjekts⁴⁵¹ ebenso wie Schlingensiefs titelgebende Denkfigur des ›Fremden im Eigenen‹ zur Anschauung. Die Schauspieler werden, aus seinen diaristischen Aufzeichnungen rezitierend, zu Stellvertretern des Künstlers, den sie im selben Augenblick verfremden.

Ferner konnte entlang der analysierten Szenen nachvollzogen werden, wie Schlingensief musikalische Werke appropriiert, um die von ihnen aufgerufenen Stimmungsbilder, selbstreferenziell aufgeladen, für seine autobiotheatrale Krankengeschichte zu funktionalisieren. Auf diese Weise werden Auszüge aus dem von Mahler vertonten Rückert-Gedicht *Ich bin der Welt abhanden gekommen* oder aus Schönbergs Monodram *Erwartung* eingespielt und adaptiert – Musik wird Teil der theatralen Selbstdarstellung Schlingensiefs. Eine besondere Rolle kommt Wagners Oper

451 Das dissoziative Erleben Krebskranker beschreibt Schlingensief wie folgt: »Mal abgesehen von hirnaussetzern, bedingt durch die chemo, erscheint ihnen ihre eigene person so fremd, dass sie manchmal nicht genau wissen, ob sie da nun selber am leben teilnehmen oder so eine art schizophrener«; Eintrag im *Schlingenblog* vom 16. März 2009, zit. nach FASSIO 2021, S. 384.

Parsifal zu, deren Finale das Ende des ersten Teils von *Kirche der Angst* markiert und zur Messfeier überleitet. Mit der Referenz auf *Parsifal* ist der Kern von Schlingensiefs kunstdramatischem Krankheitsnarrativ aufgerufen, das die Wagner'sche Musik für die Entstehung seiner Krebserkrankung mitverantwortlich macht. Entsprechend bleibt dem von Kolosko und Müller verkörperten Gralskönig, der als ein Double des kranken, leidenden Künstlers gelesen werden kann, die ersehnte Erlösung verwehrt.

In *Kirche der Angst* spaltet sich Schlingensief in multiple Medien auf: Die ihn darstellenden Schauspieler treten neben Video- und Tonbandaufnahmen. Schlingensiefs Bericht von der Diagnose, der zu Beginn der Aufführung als O-Ton zu hören ist, erfährt im Verlauf des Theaterstücks mehrere Reprisen: Der Text wird von Carstensen und Winkler wiederholt und damit, gleichsam veräußerlicht, postdramatisch als (Text-)Material ausgestellt.

Ausgestellt wird ebenso das Thorax-Röntgenbild des Autor-Regisseurs. In ein Schaugefäß eingelassen, macht es das beschädigte Innere von Schlingensiefs Körper sichtbar und seine Versehrung als Stigma anschaulich. Als *bio-object* fügt sich die in *Kirche der Angst* prominent in Szene gesetzte Röntgenbild-Monstranz in die Reihe der Schlingensiefschen Bühnenstellvertreter ein. Ihre hieratische Aufladung macht sie zu einem Sinnbild für die Sakralisierung des Künstlers, der sich als Märtyrer und Heiliger präsentiert. Mit dem Bekanntwerden von Schlingensiefs Erkrankung, seinen öffentlichkeitswirksamen Auftritten und autothanatografischen Arbeiten setzt in der Rezeption eine kunstreligiöse Überhöhung des Künstlers ein, die nach dessen Tod fortgeschrieben wird – beispielsweise durch Hegemann, der Schlingensief als Wundertätigen und ›Heiligen der Demokratie‹ promotet.

3.2 »Requiem für einen Untoten«⁴⁵²

Im zweiten Teil von *Kirche der Angst* tritt der kunst- und künstlerdramatische Gehalt der Schlingensiefschen Theaterinszenierung in aller Deutlichkeit zutage. Die hier dargebotene Messfeier zelebriert, angelehnt an das römisch-katholische »Trauerhochamt«⁴⁵³, die Auferstehung des Künstlers durch die Kunst. Mit ihr inszeniert Schlingensief die kunstreligiöse Apotheose seiner selbst durch die aus Schauspielern und Theaterzuschauern gleichermaßen bestehenden ›Kirchengemeinde‹. Dabei stellt der Autor-Regisseur verschiedene Künstlerbilder und Kunstdiskurse zur Disposition, die sich auf den autobiografisch aufgeladenen Konnex von Kunst, Leiden und Tod beziehen. Wieder tauchen Bilder des kranken Künstlers auf, die den Messteil mit der zuvor episodisch erzählten Krankengeschichte kurzschließen. Im Bühnenauftritt Schlingensiefs begegnet uns der Künstler schließlich, ›auferstanden‹, in der Rolle des Propheten und Priesters.

452 HÖBEL 2008.

453 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.