

gensiefs autobiografisch fundiertem Setting ›Kunst und Krankheit‹ bzw. ›Kunst und Tod‹ kontextualisiert, als kunstgeschichtlicher Bezugsrahmen für das Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst*.

2.5 Probenprozess und Stückentwicklung

Den Probenprozess der Duisburger Inszenierung – es alternieren Bühnenproben mit den Dreharbeiten der Kurzfilme – beschreibt Schlingensief als »intensiv« und »skurril«,¹⁶³ »Über weite Strecken war es eine ganz normale Einübung einer avantgardistischen oder rituellen Theatervorstellung mit all den üblichen Schwierigkeiten und einer völligen Überforderung, weil in jeder freien Minute auch noch die Filme gedreht wurden«, fasst Carl Hegemann zusammen.¹⁶⁴ Dass Schlingensief die gemeinsame Stückentwicklung vor allem als beglückend und heilsam erlebt, ist seinem Tagebuch zu entnehmen: »Ich bin halt ein Arbeiter, der im Team etwas auf die Beine stellt; diese Idee, an irgendeinem See zu sitzen und nichts zu tun, ist keine Möglichkeit für mich. [...] Alle waren wir wieder zusammen, so viele liebe Menschen, mit denen zu arbeiten mir eine unglaubliche Freude bereitete.«¹⁶⁵

Von seinem Mitarbeiterstab fordert der Autor-Regisseur ein hohes Maß an Selbstorganisation. Einerseits erlaubt er seinen Mitarbeitern große künstlerische Freiheiten – sie dürfen und sollen sich mit eigenen Ideen einbringen, derer er sich bei Gefallen bedient –, andererseits duldet er keine Fehler. »Es musste dann trotzdem sitzen, und zwar sofort«, erinnert sich Heta Multanen, »sonst gab es Gebrülle.«¹⁶⁶ Ein Inszenierungskonzept oder »eine Absichtserklärung« darüber, »was ihm konkret vorschwebt«, habe er dem Team nicht präsentiert. Vielmehr kristallisiert sich das Theaterstück im Laufe der kollektiven Probenarbeit heraus: »Es ist viel im Moment passiert, man musste schnell reagieren können.«¹⁶⁷ Wie Schlingensiefs frühere Inszenierungsarbei-

163 SCHLINGENSIEF 2009, S. 242.

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

165 SCHLINGENSIEF 2009, S. 241f. Auch im Gespräch mit Eva Behrendt beschreibt Schlingensief seine Erfahrung in Duisburg als bestärkend: »Da durfte ich plötzlich wieder fühlen und entscheiden, handeln und analysieren«; SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 38.

166 MULTANEN 2018, Min. 13:54–14:00 (Transkription der Verfasserin). Der nach absolvierter Chemo- und Bestrahlungstherapie entkräftete Schlingensief fand sich in Überforderungssituationen wieder. In seinem Tagebuch reflektiert er selbstkritisch, dass er auf den Duisburger Proben – um seine schwache gesundheitliche Konstitution zu kompensieren – einen Mitarbeiter unangemessen niedermachte: »Am Anfang war es ein bisschen schwierig. Ich war noch sehr schlapp, und weil ich damit nicht umgehen konnte, habe ich gleich zu Beginn versucht, mit viel Brüllerei einen der Toningenieure fertigzumachen. Es ist absurd, mit welcher Ungerechtigkeit kraftlose Leute manchmal unterwegs sind. Man neigt dazu, seine eigene Unfähigkeit durch die Erniedrigung anderer zu überdecken. Das ist natürlich große Scheiße, aber immerhin habe ich ihn sofort danach um Verzeihung gebeten«; SCHLINGENSIEF 2009, S. 242.

167 MULTANEN 2018, Min. 15:19–15:28 (Transkription der Verfasserin).

ten ist *Kirche der Angst* als *work-in-progress* angelegt und beständigen Wandlungen unterworfen. Auch behält der Autor-Regisseur die Gewohnheit bei, an seiner Inszenierung kurzfristige Änderungen vorzunehmen. Multanen berichtet davon, dass Schlingensief – nur wenige Minuten vor der öffentlichen Generalprobe, der Pressevertreter beiwohnen – eine Modifikation des Stückanfangs anordnet.¹⁶⁸

Zu Recht heben Hegemann und Multanen die beachtliche Zahl der an der Produktion Mitwirkenden als besondere Herausforderung des Duisburger Projekts hervor: An *Kirche der Angst* sind über hundert Personen beteiligt.¹⁶⁹ Da sich Schauspieler, Sänger und Musiker teilweise übergangen fühlen, kommt es zu Differenzen und »personellen Schwierigkeiten«. Als Vermittler und Streitschlichter fungiert Hegemann.¹⁷⁰ »Christoph hat sich den Luxus erlaubt, ganz tolle Leute für vergleichsweise geringe Aufgaben einzusetzen«, konstatiert der Dramaturg rückblickend. »Er hätte das auch mit dem halben Personal machen können.« Und: »Jeder, der überhaupt mal vorkam, konnte froh sein. Die Behinderten sollten auch noch irgendwie versorgt werden. Eigentlich kamen alle wenig vor. Sogar Christoph kam wenig vor. Es war niemand dabei, der sich eigentlich nicht unterfordert fühlte.«¹⁷¹ Mit den größten Redeanteilen spielen Margit Carstensen und Angela Winkler, zusammen mit Mira Partecke und Stefan Kolosko, die Hauptrollen des Abends.¹⁷² Der in zwei kurzen

168 »Christoph hat gern das Unmögliche gefordert. Circa fünf Minuten vor dem Anfang der öffentlichen Generalprobe – die Presse und sonstige Gäste saßen schon drin, und wir waren auf unseren Startpositionen –, kam sein Assistent Micha Gmaj zu mir geschlichen und hat handgeschriebene Zettel mitgeführt: »Christoph wünscht sich, dass der Abend doch anders anfängt als gehabt, bitte füge doch die Texte noch schnell an den Anfang vom Stück ein. Geht das, ja?«; ebd., Min. 28:34–29:06 (Transkription der Verfasserin). Auch Hegemann stellt fest, dass Schlingensief »von sich und seinen Mitstreitern grundsätzlich mehr verlangte, als man für möglich hielt«: »Er konnte einen extremen Perfektionismus entwickeln, neigte aber auch dazu, gleichzeitig alles, was gelungen schien, sofort wieder über den Haufen zu schmeißen. Selbst als er krank war und ihm klar wurde, wie begrenzt seine Zeit ist, war das nicht wirklich anders. Weder formal noch inhaltlich«; HEGEMANN 2011, S. 204.

169 Multanen ist es »ein Rätsel, wie er [Schlingensief] das eigentlich gelenkt hat. Es war eine sehr große Produktion. Wir waren doch mindestens hundert Leute und wir haben nicht lange geprobt. Schauspieler, Opernsängerinnen, Gospelchor, Kinderchor, Livemusiker, Statisten und eine Kamerafrau auf der Bühne ... Es wurde dafür komponiert, Ton arrangiert ... Bühne, Video, Kostüm, Licht, dann Technik und Produktion«; MULTANEN 2018, Min. 16:02–16:22 (Transkription der Verfasserin).

170 »Christoph hat denen allen [den Mitwirkenden] nichts erzählt. Was Heta [Multanen] ein bisschen unterschlagen hat: Ich habe ihnen ganz viel erzählt. Vor allen Dingen musste ich immer hin, wenn es nicht stimmte, denn Christoph wollte sich da nicht in die Niederungen begeben. Er hat wirklich wenig mit ihnen geredet. Er hat sich das Gehirn zermartert, was man machen kann, wie man die Zeit vollkriegt. Und ich musste immer Texte liefern und die Leute beruhigen. Ich musste auch immer Komi [Togbonou] beruhigen und zwischen den Sängerinnen Streit schlichten«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

171 Ebd.

172 Auch die Sopranistinnen Eidinger und Harmsen sind während eines Großteils der Vorstellung auf der Bühne präsent.

Szenen auftretende Komi M. Togbonou ist auf der Bühne nur wenig zu sehen, wie auch der Komponist Michael Wertmüller, der für die musikalische Gesamtkonzeption von *Kirche der Angst* verantwortlich zeichnet, am Schlagzeug eine überschaubare Zahl von Einsätzen hat. Ähnlich ergeht es dem Kinderchor des Aalto-Theaters: »Der ganze Kinderchor geht einmal rein und einmal raus.«¹⁷³ Wenngleich es sich um jeweils kurze Auftritte handelt, fügen sie sich effektiv in die Dramaturgie des Theaterabends ein. Sie zeigen, dass Schlingensief – ohne Rücksicht auf eine »ausgewogene« Besetzungspraxis zu nehmen – die Möglichkeiten des ihm zur Verfügung stehenden Personals für den Zweck seiner Inszenierung pointiert einzusetzen weiß.

Der erste Teil von *Kirche der Angst* ist, wie bereits erläutert, ein Remake des *Zwischenstands der Dinge*. Demgemäß beginnen die Bühnenproben in Duisburg mit dem Nachspielen des Berliner Theaterstücks.¹⁷⁴ Schlingensiefs Entschluss, seiner Totenmesse die Krankengeschichte des *Zwischenstands* voranzustellen, mag diverse Gründe haben. Auf rein materialpragmatischer Ebene entspricht dieses Vorgehen der Wiederverwertungslogik des Projektkünstlers, der Material aus seinen vorherigen Arbeiten in das jeweils aktuelle Projekt einzuspeisen pflegt: »Er ist von Projekt zu Projekt gewandert, hat viel aus den bisherigen Arbeiten mitgenommen, aber gleichzeitig immer neue Formen auf der Bühne [...] gesucht.«¹⁷⁵ So kann Schlingensief das zuerst nur an einen kleinen, eingeweihten Rezipientenkreis adressierte Stück nun einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen und die Beuys'sche Losung »Zeige deine Wunde« realiter einlösen.¹⁷⁶ Mit der Verpflanzung des *Zwischenstands der Dinge* nach Duisburg geht eine Kontextverschiebung einher, die ihrerseits das in Berlin entwickelte Material transformiert und weiterentwickelt. Zwar übernimmt Schlingensief einen Großteil der *Zwischenstand*-Szenen, er passt sie jedoch dem religiös-feierlichen Rahmen des Kirchensettings an, insofern er die Regielösungen, die das Kammerspiel im Gorki-Theater auszeichnen, zugunsten einer Ritualisierung des szenischen Geschehens abbaut. Ein Beispiel hierfür ist Parteckes erster Auftritt zu Beginn von *Kirche der Angst*.¹⁷⁷ Der von ihr vom Stehpult aus rezitierte Text – es handelt sich um ein adaptiertes Zitat aus dem Roman *Farabeuf oder die Chronik*

173 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 29. Januar 2021.

174 »Am Anfang von den Proben hatten wir uns sehr an *Zwischenstand der Dinge* orientiert. [...] Orientiert ist gut – eigentlich haben wir das Ding eins zu eins nachgespielt eine Woche lang, wenn ich mich richtig erinnere«; MULTANEN 2018, Min. 13:03–13:19 (Transkription der Verfasserin).

175 Christian Reder, in: PHILIPP et al. 2011, S. 138. »Jede Arbeit wäre ohne die vorige nicht möglich gewesen«, erklärt Schlingensief in einem Interview aus dem Jahr 2006. »Mir war immer suspekt, wenn in der Kunst etwas für fertig erklärt wird, der Rahmen drum kommt und die Arbeit für beendet erklärt wird. Für mich ist nichts beendet«; SCHLINGENSIEF/KLEIN-DIENST 2006.

176 Vgl. auch N. SCHMIDT 2018, S. 122: »The healing of the Beuysian – or traumatic – wound can only truly begin once it is shared, via publication, not only with other ill people but also with a wider public.« Siehe auch unten, S. 331 u. 334f.

177 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 1.

eines Augenblicks des mexikanischen Schriftstellers Salvador Elizondo¹⁷⁸ – ist derselbe, den sie am Anfang des *Zwischenstands* an den ›Spezialisten‹ Michael Binder richtet. In *Der Zwischenstand der Dinge* ist die Szene als Dialog aufgebaut: Partecke stellt poetische Fragen zum Dasein, die Binder entweder mit »Ja« oder »Nein« beantwortet. Dieses dialogische Element entfällt in *Kirche der Angst*, die Kommunikationssituation ist eine grundsätzlich andere: Hier predigt die Schauspielerin von der Bühnenkanzel herab, ihre rhetorischen Fragen sind unmittelbar an die Publikumsgemeinde adressiert. Damit nähert sich Parteckes Monolog einer feierlichen Kanzelrede. Die sakrale Theaterkulisse trägt dazu bei, diesen Eindruck zu verstärken. Wo im Berliner Kammerspiel auf dramatischen Dialog basierende Szenen vorkommen – man denke an die Krankenhausszenen, wo als Ärzte und Krankenschwestern kostümierte *Zwischenstand*-Darsteller an das Krankenbett Carstensens treten¹⁷⁹ –, rendiert Schlingensief in *Kirche der Angst* zu gottesdienstlich inszenierten Publikumsansprachen und monologisch-statuarischen Szenen, die das äußere Kommunikationssystem gegenüber der binnenfiktionalen Kommunikationsebene favorisieren.

Die Konzeption des sich an Schlingensiefs Krankengeschichte unmittelbar anschließenden, an den katholischen Gottesdienst orientierten Messteils von *Kirche der Angst* obliegt Hegemann. Um »die Regeln für den katholischen Karfreitagsgottesdienst« zu studieren, zieht der Dramaturg den Katechismus sowie liturgische Bücher – Lektionar und Messbuch – heran.¹⁸⁰ Mit der Karfreitagsliturgie als Referenzfolie stellt das profane Messritual von *Kirche der Angst* Krankheit und Leiden Schlingensiefs in den Kontext des Passionsgedenkens. In »schillernde[r] Identifikation mit der Person Jesu« tritt der Autor-Regisseur – »knapp am Rand der Blasphemie vorbeischarmend oder sogar darüber hinausgehend« – in der Transsubstantiationsszene auf.¹⁸¹ Erklärtes Ziel der Theatermesse ist es, einen »Gottesdienst ohne Gott«, zu rein künstlerischen Zwecken, genauer: zu Ehren des Künstlers Schlingensief zu zelebrieren. »Wir hatten das Bedürfnis nach dem Rituellen«, so Hegemann. »Dass wir mal ein richtiges Ritual machen, dass wir der katholischen Kirche Konkurrenz machen.«¹⁸²

Hiermit ist der kirchen- und religionskritische Aspekt des Kunst- und Künstlerdramas angesprochen. Schlingensief, der die »Methoden« der katholischen Kirche als »eingeübt und abgebrüht« ablehnt, setzt Freiheits- und Autonomiebewusstsein gegen anonyme und erstarrte Rituale. Seine Kirche sei persönlich, erklärt er im Interview

178 ELIZONDO 1969. Den Roman las Schlingensief während seines Aufenthalts im Krankenhaus; vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 42.

179 In *Kirche der Angst* tauchen zwar Überbleibsel von Margit Carstensens Krankenbettkulisse aus *Der Zwischenstand der Dinge* auf – auch in Duisburg liegt die Schauspielerin zeitweilig in einem Klinikbett; vgl. Regiebuch, Szenen 13, 14 und 36. Ein Nachstellen der Krankenhausszenen, wie sie noch im *Zwischenstand* zu sehen sind, bleibt jedoch in *Kirche der Angst* aus.

180 Vgl. Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

181 MERTES 2011, S. 281.

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

vor der Premiere: »[S]ie will Gott in sich entdecken. Sie will die Autonomie fördern, um auch in größter Not zu sich stehen zu können und nicht immer zu müssen! Diese Durchhalteparolen in Psalmen oder Politikerreden habe ich satt.«¹⁸³ An anderer Stelle bezeichnet Schlingensief die Kirche als »ein Gefäß«¹⁸⁴ – dieses füllt er, wenngleich auf liturgische Elemente zurückgreifend, mit eigenen Inhalten. Vor diesem Hintergrund erhält der erste Teil der Theaterinszenierung – die Krankengeschichte von *Der Zwischenstand der Dinge* – den Charakter eines Präludiums, das das Publikum auf Schlingensiefs ›Trauergottesdienst‹ seiner ›extrem privaten Kirche‹¹⁸⁵ sowohl thematisch als auch affektiv-emotional einstimmt. Dabei ist zu konstatieren, dass Krankengeschichte und Messfeier stellenweise überblendet werden. Wie am obigen Beispiel des Partecke'schen Eingangsmonologs dargelegt, verbinden sich im *Zwischenstand*-Teil die Tagebuchlesungen mit pastoralen Sprechweisen, die den später folgenden Gottesdienst antizipieren. Umgekehrt setzt sich die Rezitation von Schlingensiefs diaristischem Text auch im Messteil fort. Vereinzelt tauchen hier Versatzstücke der Krankenbettkulisse, gleichsam als Flashbacks, wieder auf – so etwa in der 36. Szene, in der Margit Carstensen, in ihrer »Krankenbetthöhle« liegend, zu den durch die ›Spezialisten‹ vorgetragenen Fürbitten überleitet.¹⁸⁶

2.6 Kunstreligiöser Paratext

Der von Hegemann geprägte Begriff ›Fluxus-Oratorium‹, mit dem *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* paratextuell versehen ist, verweist auf den religiösen sowie kunstgeschichtlichen Referenzrahmen der Theaterinszenierung, zugleich markiert er ihr kunstreligiöses Programm. Gemeinhin bezeichnet ›Oratorium‹ seit dem 17. Jahrhundert eine geistliche Musikgattung ohne szenische Handlung, deren opernartige Komposition sich auf eine religiöse – zumeist biblische – Textgrundlage bezieht und nicht liturgisch gebunden ist.¹⁸⁷ Hegemann, mit dem paratextuellen Framing der Schlingensief'schen Theaterarbeit betraut, setzt die Bezeichnung Fluxus-Oratorium ein, um *Kirche der Angst* als »eine religiöse Feier der Transzendenz« – »auf der Kippe zwischen Ästhetischem und Religiösem« – auszuweisen.¹⁸⁸ Im Programmheft der Inszenierung behauptet der Dramaturg eine Familienähnlichkeit zwischen musikalischer Gattungsbezeichnung und Kunstrichtung:

183 SCHLINGENSIEF/SEIDLER 2008.

184 SCHLINGENSIEF/DAHRENDORF 2008, Min. 3:40f. (Transkription der Verfasserin).

185 SCHLINGENSIEF/SEIDLER 2008.

186 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 21.

187 HÖINK 2016, S. 288. Der Begriff leitet sich vom kirchenlateinischen *oratorium* (dt. »Betthaus«) ab. Ursprünglich war das Musikwerk ausschließlich zur Aufführung im geweihten Kirchenraum bestimmt. Im 19. Jahrhundert fand im Rahmen bürgerlicher Musikpflege und Konzertkultur ein »Prozess der Entkirchlichung« statt – zunehmend verlagerten sich Aufführungen nun von der Kirche in den Konzertsaal – und es entstanden »weltliche Oratorien« mit nicht-biblischem Sujet; vgl. ebd., S. 290.

188 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 16. Februar 2021.