

risches Selbstverständnis heraus, das sich maßgeblich auf den Komplex ›Kunst und Krankheit‹ bezieht. Mit Blick auf *Kirche der Angst* haben die Interviews epitextuellen Status, zumal sie in der Zeit des Probenprozesses stattfinden und daher Kommentare Schlingensiefs zu der im Entstehen begriffenen Theaterarbeit enthalten. Im Zuge der Pre-Performance steuert Schlingensiefs kunst- und künstlerdramatischer Paratext die Erwartungshaltung künftiger Zuschauer und gibt ein Set an Lesarten und Interpretationshinweisen vor, auf die im Folgenden noch zurückzukommen ist.

### 2.3 Eine Fluxus-Kirche in Duisburg

Carl Hegemann, der die Stückentwicklung von *Kirche der Angst* dramaturgisch begleitet hat, beschreibt die Duisburger Probenzeit als kurz und intensiv. Ihr geht die Prämisse voraus, das Theaterprojekt im Setting einer Kirche anzusiedeln. Die Idee, innerhalb eines (quasi-)sakralen Raumes zu inszenieren, beschäftigt Hegemann seit der Arbeit in Bayreuth – der dritte Aufzug des mit christlicher Symbolik aufgeladenen Bühnenweihfestspiels *Parsifal* spielt am Karfreitag.<sup>116</sup> »Natürlich hätte ich auch schon gern den Parsifal als Gottesdienst gemacht, als Weihepiel, als Weihefest«, erklärt Hegemann. »Man muss dieses Theater in das, was es in diesem Stück ist, verwandeln: in ein Kirchenschiff.«<sup>117</sup> Doch entscheidet sich Schlingensief in Bayreuth für eine andere Bühnenbildlösung: Bestehend aus einer Konstruktion aus provisorisch anmutenden Hütten, Türmen und Zäunen spielt die Szenografie auf den von ihm auf Wagners Oper projizierten Afrika-Bezug an.<sup>118</sup> Auch die szenische Uraufführung der Oper *Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* von Walter Braunfels, die Hegemann 2008 in der Zeit von Schlingensiefs Krankenhausaufenthalt an der Deutschen Oper Berlin auf der Grundlage Schlingensief'scher Notizen inszeniert, bleibt hinter der Idee, ein Theateritual im Sakralraum durchzuführen, zurück: »Der Bühnenbildner hat eine Bühne gebaut, die Anklänge an eine Kirche aufwies, aber keine Kirche war.«<sup>119</sup>

Erst in Duisburg, in der Gebläsehalle auf dem Gelände des ehemaligen Stahlwerks Meiderich, finden Schlingensief und Hegemann eine Spielstätte, die – als einstmalige

116 Lore Knapp schreibt, dass »Wagnerianer und unter ihnen zahlreiche Theologen den *Parsifal* als Gottesdienst missverstanden, indem sie die Eucharistie als eine christliche Handlung gesehen haben, die von der szenischen und musikalischen Darstellung profitiere. Sie sahen das Bühnenweihfestspiel als ein sakrales Ereignis, das ›die religiösen Inhalte des Christentums auf eine neue, eigene Weise zu vermitteln suchte‹; KNAPP 2015, S. 35.

117 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Februar 2021. »Wenn ich das hätte entscheiden müssen oder dürfen, hätte ich versucht, *Parsifal* in einer Dorfkirche aufzuführen, so, wie ich das kenne aus der Kirche – wenn sich am Karfreitag der Priester lang auf den Boden legt«; ebd., 23. Februar 2021.

118 »Er [Schlingensief] wollte, dass *Parsifal* in Afrika spielt. [...] Christoph hatte immer Spaß daran, dass Parsifal eigentlich aus Afrika kommt«; ebd., 16. Februar 2021.

119 Ebd., 23. Februar 2021.

Industriekathedrale – »lang, schmal, neogotisch, nicht viel anders [ist] als die sakralen Gebäude, die im 19. Jahrhundert errichtet wurden«<sup>120</sup>, und deshalb dafür prädestiniert ist, als Kirchenkulisse zu dienen. Indem Schlingensief die Industriehalle nach dem Vorbild seiner Heimatkirche ausstatten lässt, in der er als Kind und Jugendlicher zwölf Jahre lang Ministrant war, lädt er den Raum autoreferenziell auf: Der Bühnenaltar ist ein Nachbau des Altars der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche.<sup>121</sup> Echte Kirchenbänke, in zwei parallele Reihen aufgestellt, dienen dem Theaterpublikum als Sitzplatz; flackernde Kerzen, »Weihrauchgeruch«<sup>122</sup> und buntes, auf die hohen Rundbogenfenster appliziertes Opakpapier, das an Glasmalereien gemahnt, tragen zur sakralen Atmosphäre des Theaterraums bei.

In den der Inszenierung vorhergehenden Interviews weist Schlingensief die Kirche seiner Heimatstadt als privatmythologischen Angst-Raum aus: Sein »erste[r] Auftritt« als Ministrant sei mit »Höllenangst« verbunden gewesen, da er damals »alles falsch gemacht habe.«<sup>123</sup> Mit seinem Duisburger Theaterprojekt kehre er, so Schlingensief, an den Altar zurück, an dem er als sechsjähriger Messdiener gescheitert sei: »Es ist also die Rekonstruktion der ersten Angst, wenn man so will.«<sup>124</sup> Diese durch das Raumzitat evozierte »erste Angst« verschränkt sich mit der Todesangst des krebserkrankten 47-Jährigen, dessen Krankengeschichte vornehmlich im ersten Teil des Stücks erzählt wird.

Mit seiner Krebsdiagnose beginnt Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Glauben, Gott und Schöpfung – eine Auseinandersetzung, die sich in *Kirche der Angst* einprägt und für die der Autor-Regisseur den »rituellen Rahmen einer aufgeladenen Kirchenstruktur«<sup>125</sup> besonders geeignet findet. Dementsprechend hat die Dramaturgie der Totenmesse, die den zweiten Teil der Theaterinszenierung bildet, eine liturgische Struktur. Zugleich wird diese systematisch mittels profaner Elemente unterwandert und dekonstruiert. Die von Schlingensief zelebrierte Theatermesse greift Elemente des katholischen Gottesdienstes auf, um diese – sie profanisierend – in ein autobiotheatrales Kunstritual zu überführen, das der Selbstbestimmung und Autonomie verpflichtet ist.

120 HEINE 2008. Siehe auch SCHAPER 2008: »Die Industrieanlagen, die jetzt der Kultur dienen und die ein Schicksal hatten, das auch den Kirchen bevorstehen kann: museale Leere. Schlinge[nsief] bringt alles zusammen.« Degeling sieht Schlingensiefs Kirchen-Bühnenbild deshalb auch im Kontext einer »Verklärung des Strukturwandels der Region (»Mythos Ruhr«); DEGELING 2018, S. 189.

121 Vgl. MULTANEN 2018, Min. 34:11–34:16 (Transkription der Verfasserin).

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

123 SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

124 SCHLINGENSIEF/MOMMERT 2008.

125 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/DAHRENDORF 2008, Min. 3:10–3:13 (Transkription der Verfasserin). »[I]ch glaube, dass hier [in *Kirche der Angst*] meine Basis eben der Glaube ist und auch der Zweifel am Glauben, die Frage nach Gott, die Frage nach der Schöpfung – und das ist in der Kirche erst mal offiziell anerkannt, da kann man das machen. Wenn man das draußen macht, landet man gleich im Philosophischen Quartett oder irgendwo sonst in der Diskussion«; ebd., Min. 2:49–3:08.

Eine wichtige Referenz für die Schlingensief'sche Kirche ist die Kunstrichtung Fluxus. An die Wände des Kirchenschiffs werden von dem Autor-Regisseur gedrehte Kurzfilme projiziert, die auf Fluxus-Aktionen rekurrieren und Darstellungen christlichen Inhalts ersetzen sollen. Im Laufe des Stücks erscheinen diese Aufnahmen ebenfalls auf dem Videotriptychon über dem Bühnenaltar. Sie bilden – in der Funktion von *ars sacra* – den »Kanon, das Gebot, die Heiligenbilder«, »die es in dieser Kirche zu betrachten gibt«.<sup>126</sup> Dieser kunstreligiöse Bezugsrahmen wird emphatisch unterstrichen, wenn in der Transsubstantiationsszene die liturgische Akklamationsformel des als Priester auftretenden Schlingensiefs und seiner Gemeinde nicht »Amen«, sondern »Fluxus« lautet.<sup>127</sup>

Begründer der internationalen Kunstbewegung Fluxus, die sich um 1960 in den Vereinigten Staaten, Europa und Japan formiert, ist der Künstler und Designer George Maciunas, der ihren Namen vom lateinischen Verb *fluere* (dt. »fließen«) ableitet.<sup>128</sup> Die vielgestaltige künstlerische Praxis der sich auf die historischen Avantgarden, vornehmlich auf Futurismus und Dadaismus berufenden Bewegung will die Grenze zwischen Kunst und Leben aufheben. Mit Konzerten und Festivals, Happenings, Objekt-, Film- und Installationsarbeiten, Publikationen und Multiples bewegen sich die miteinander vernetzten Akteure im Grenzbereich der Gattungen Musik, bildende Kunst, Literatur, Tanz und Theater. Auf diesen intermedialen Grenzgängen entstehen, unter Einbeziehung des Alltäglichen, Zufälligen und Ludischen, »skurrile Performances, humorvolle Objekte und spielerische Events«<sup>129</sup>, die konventionelle Denk- und Wahrnehmungsmuster hinterfragen und die »latente Poesie alltäglicher Ereignisse und Gegenstände«<sup>130</sup> freilegen. Wesentlich beeinflusst ist das Fluxus-Netzwerk von der Theorie und Praxis der experimentellen Musik John Cages. Auf den in den 1960er-Jahren von Maciunas koordinierten Fluxus-Konzerten und Fluxus-Festivals in Europa und New York treten Künstler wie George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Yoko Ono, Wolf Vostell und Emmett Williams auf. Auch Joseph Beuys ist in der Frühphase der Bewegung an Fluxus-Events beteiligt. So organisiert er, in Absprache mit Maciunas, das zweitägige *Festum Fluxorum Fluxus – Musik und Antimusik*, das im

126 MULTANEN 2018, Min. 6:46–6:55 (Transkription der Verfasserin).

127 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25. Siehe auch weiterführend unten, S. 359f.

128 Werner Esser umreißt die Begriffsbedeutungen des von Maciunas auserkorenen Namens wie folgt: »Der Latinismus war vielbedeutend, er verwies auf Flüssiges, fester Formgebung sich Entziehendes, Nicht-zu-Haltendes. Im Amerikanischen bezeichnet er u. a. auch eine Schmelzhilfe bei der Fusion von Metallen oder Mineralien sowie, für die Metaphorik der Fluxus-Künstler von besonderem Interesse, die beschleunigte Entleerung des Darms: Reinigung, Entschlackung. Letzteres markiert einen wichtigen Aspekt in Maciunas' Konzept einer neuen Kunst, die als Nicht-Kunst oder Anti-Kunst den abendländischen Kulturkörper von seinen Verstopfungen durch Tradition befreien sollte. Fluxus – ein Purgativum«; ESSER 2012, S. 17.

129 BöSL 2019, S. 13.

130 Knapstein 2014, S. 93.

Februar 1963 in der Aula der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf stattfindet.<sup>131</sup> Das Medium Film spielt in der Fluxus-Bewegung sowohl als Ausdrucksform als auch als Dokumentationsmedium eine wichtige Rolle.<sup>132</sup> Über 40 Kurzfilme mehrerer Künstler, entstanden zwischen 1962 und 1970, stellt Maciunas zu einer *Fluxfilm Anthology* zusammen.<sup>133</sup> Im Verlauf von *Kirche der Angst* sind ausgewählte Fluxus-Filme in Einspielungen zu sehen, darunter Dick Higgins' *Invocation of Canyons and Boulders*, George Brechts *Entrance to Exit*, Albert Fines' *Dance* sowie der *Flux Film No. 36* von Peter Kennedy und Mike Parr.<sup>134</sup>

## 2.4 »In jeder freien Minute wurden Filme gedreht«

Schlingensief selbst produziert ebenfalls Filmmaterial für *Kirche der Angst*. Seine Dreharbeiten, die auf dem Duisburger Fabrikgelände stattfinden, machen einen bedeutenden Teil des Probenprozesses aus. Heta Multanen, die zu Schlingensiefs Film- und Videoteam gehört, beschreibt die Aufnahmen rückblickend als »sehr entspannt und lustig«: »Christoph hatte Lust zu drehen, auch wenn er gerade kräftemäßig nicht so gut unterwegs war.«<sup>135</sup> Mit »seiner geliebten Bolex-16-mm-Kamera«<sup>136</sup> dreht der Autor-Regisseur stumme Schwarz-Weiß-Filme, die freie Reenactments neoavantgardistischer Kunstaktionen zeigen. Dass Schlingensief mit dem mechanischen Schmalfilmapparat der Schweizer Firma Paillard-Bolex aufnimmt, ist hierbei kein Zufall – wie keine andere Kamera gilt sie als Wahrzeichen des Avantgardefilms der 1960er-Jahre.<sup>137</sup> Leicht und handlich, von robuster Bauweise und für einen relativ erschwinglichen Preis zu erwerben, ist die damals als Amateurkamera bekannte Bolex besonders für Künstler und Experimentalfilmer interessant, die ihr künstlerisches Selbstverständnis an ein dezidiert anti-professionelles Programm knüpfen und beim Filmdreh Wert auf Spontaneität und Improvisation legen: »the Bolex artist was seen as a freer, more authentic individual«.<sup>138</sup> Darüber hinaus bedient die technische Ausstattung der 16-mm-Kamera, wie Barbara Turquier in ihrem Aufsatz »*Bolex Artists*« skizziert, eine Ästhetik der Diskontinuität: Ein kontinuierliches Filmen ist mit der

131 Vertiefend zum *Festum Fluxorum Fluxus* siehe RENNERT 2012.

132 Vgl. Bösl 2019, S. 19f.

133 Siehe *Fluxfilm Anthology* 1962–1970. Die auf 16 mm, vorwiegend in Schwarz-Weiß und ohne Ton gedrehten Filme wurden auf Fluxus-Festivals vorgeführt. Die Länge der erhaltenen Fluxfilme reicht von fünf Sekunden bis zu 11:15 Minuten. Im Filmarchiv des UbuWeb sind 37 Fluxus-Filme digitalisiert einsehbar: <https://ubu.com/film/fluxfilm.html> (Zugriff: 1.8.2023). Weiterführende Informationen zur *Fluxfilm Anthology* liefert AUBERT 1998.

134 *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 2, 10, 30 u. 36.

135 MULTANEN 2018, Min. 11:30–11:41 (Transkription der Verfasserin).

136 Ebd., Min. 8:47–8:50 (Transkription der Verfasserin). Dort, wo Schlingensief selbst im Film mitspielt, übernimmt der eigentlich für das Lichtdesign zuständige Voxi Bärenklau die Kameraführung.

137 Vgl. DIXON/FOSTER 2002, S. 3.

138 TURQUIER 2016, S. 158.