

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.

Während die katholische Liturgie dem Bühnengeschehen als formales Gerüst dient⁴⁵⁴ – was Schlingensief zugleich Gelegenheit bietet, sich an seiner katholischen Sozialisation abzuarbeiten –, ist der die Theatermesse inhaltlich bestimmende Diskurs grundlegend von Joseph Beuys und seinem künstlerischen Kosmos geprägt. Insbesondere Beuys' Reflexion über Sinn und Wert des Leidens findet Eingang in das Fluxus-Oratorium. Das zweite grundlegende Bezugsfeld bildet in *Kirche der Angst* der Rekurs auf die Kunstbewegung Fluxus. Hierbei fungieren, wie zu zeigen sein wird, die autoreferenziellen, um Versehrung kreisenden Arbeiten von George Maciunas ebenso wie seine religiös-rituell geprägten Performances als implizite Vorbilder.

Im Folgenden will ich Schlingensiefs intermedialen Bezügen auf Beuys und Fluxus nachgehen und darlegen, welche Rolle sie als Referenzfolie des um Krankheit, Sterben und Tod kreisenden Kunst- und Künstlerdramas spielen. Anschließend gilt es, den leibhaftigen Bühnenauftritt des Autor-Regisseurs in der Transsubstantiationsszene, also auf dem Höhepunkt der Theatermesse, in den Blick zu nehmen: Welche Bedeutung hat Schlingensiefs Selbstinszenierung als Künstlerpriester für den Kunstdiskurs in *Kirche der Angst*?

3.2.1 »Der größte Fluxus überhaupt« – Bezüge auf Fluxus

Indem Schlingensief *Kirche der Angst* als Fluxus-Oratorium bezeichnet, stellt er sein Theaterstück explizit in die Tradition der Fluxus-Bewegung. Zwei von der Forschung bislang übersehene Bezugsfelder, an die der Autor-Regisseur mit *Kirche der Angst* anknüpft, sollen im vorliegenden Kapitel in den Fokus rücken: der Konnex von Fluxus und Krankheit einerseits, die als *Flux Rites* bezeichneten rituell aufgeladenen Performances der Fluxus-Bewegung andererseits. Zuerst werde ich an exemplarischen Arbeiten von George Maciunas darlegen, welcher Stellenwert den Themen Krankheit und Versehrung im Leben und Werk des Fluxus-Initiators zukommt. Dabei soll ersichtlich werden, dass Maciunas im Ausstellen und künstlerischen Aufbereiten seiner Leidenserfahrungen als Vorläufer und Vorbild Schlingensiefs fungiert.

Mit der Aufführung seiner *Flux Mass* in der Voorhees Chapel der Rutgers State University of New Jersey im Jahr 1970 läutet Maciunas eine Serie von Performances ein, die eine ausgeprägte rituelle Dimension auszeichnet. Ebenjene Fluxus-Messe und die kurz vor Maciunas' Tod im Jahr 1978 zelebrierte *Flux Wedding* werde ich genauer in den Blick nehmen, um sie *Kirche der Angst* vergleichend gegenüberzustellen. Abschließend ist zu diskutieren, ob sich Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama tatsächlich – wie dies etwa Carl Hegemann behauptet – als genuines Fluxus-Ereignis begreifen lässt.

454 Mit Schlingensiefs Adaption des Liturgieablaufs setzt sich ausführlich Johanna Zorn auseinander; siehe ZORN 2017, S. 155–166.

3.2.1.1 »I've always been sick« – Krankheit im Werk von George Maciunas

Den Arbeiten von Fluxus eignet ein oftmals auf Spiel und Witz abzielender Charakter – ein, um Maciunas zu zitieren, »humour value«⁴⁵⁵. Der Gründer des Fluxus-Kollektivs erklärt Humor zum Hauptanliegen der von ihm koordinierten Kunstbewegung: »I think it's good, inventive gags. That's what we're doing.«⁴⁵⁶ Dass Fluxus jedoch nicht nur aus skurrilen Konzerten und Performances, »Editionen amüsanter Schachteln und Objekte in ausgefallenem Design«⁴⁵⁷ besteht, lässt sich just an Maciunas' Beispiel eindrücklich belegen. Autobiografisch geprägte Arbeiten, die sich mit Krankheit und Schmerz auseinandersetzen, zeugen von seinem Anliegen, persönliches Leiden künstlerisch zu verarbeiten.⁴⁵⁸ Gemäß dem Anspruch, Leben in Kunst zu überführen, transformiert Maciunas auch seine Erfahrungen des Krank- und Versehrtseins in Kunst.

Gesundheitliche Beschwerden spielen im Leben des 1931 in Litauen geborenen Künstlers, der mit den Eltern 1944 erst nach Deutschland und 1948 in die USA emigriert, eine signifikante Rolle. Als Kind verbringt er mehrere Jahre in Sanatorien: Im Kleinkindalter erkrankt er an Tuberkulose. Maciunas ist neun Jahre alt, als ihm ohne Betäubung der Blinddarm entfernt wird – ein traumatisches Erlebnis.⁴⁵⁹ Als Erwachsener leidet er an Asthma, ferner setzen ihm wiederkehrende Magengeschwüre zu. »[H]e seemed to survive on pills, inhalators, and self-administered injections of cortisone«, berichtet die mit ihm befreundete Kunsthistorikerin Barbara Moore.⁴⁶⁰ 1978 wird dem Künstler Leber- und Bauchspeicheldrüsenkrebs diagnostiziert. Die Erkrankung ist so weit fortgeschritten, dass der 46-Jährige ihr noch im selben Jahr, binnen weniger Monate, erliegt. »There will be a lot of pictures of me sick«, erklärt Maciunas dem Freund und Filmemacher Jonas Mekas kurz vor seinem Tod. »I have always been sick.«⁴⁶¹

Mit *Zefiro Torna or Scenes from the Life of George Maciunas* (1992) setzt Mekas dem Künstler ein filmisches Denkmal.⁴⁶² Bezeichnenderweise kreisen Mekas' Tage-

455 George Maciunas, in: G. MACIUNAS/MILLER 1990, S. 231.

456 Ebd., S. 232.

457 A. HANSEN 1991, S. 121.

458 Mit der Bedeutung von Disability innerhalb der Fluxus-Bewegung, besonders mit Blick auf George Maciunas, beginnen sich jüngste Forschungsbeiträge zu befassen; siehe TROJAŃSKA 2019 und CHAMBERLAIN 2021.

459 »I still remember: I was screaming consistently during the whole operation. It was during the war, and the appendix was about to break, so they said it was no time to go to [the] hospital, and they just cut it. And they had no penicillin. They were afraid it would burst any minute. You know, for a little kid, cutting your stomach ... They tied me to the table with belts, and they cut it out. And I never passed out. That was the worst of it«; Maciunas, zit. nach Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 13:38–14:08 (Transkription der Verfasserin).

460 MOORE 1982.

461 Zit. nach Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 28:06–28:11 (Transkription der Verfasserin).

462 *Zefiro Torna* 1992.

buchnotizen, die die Filmbilder per Voiceover begleiten, vornehmlich um Maciunas' Krankengeschichte. Der Dokumentarfilm endet mit verwackelten Aufnahmen aus dem University Hospital Boston: Im Krankenhausbett liegend, lächelt der sterbens- kranke Künstler müde in die Kamera – »he was an image of sickness and weak- ness.«⁴⁶³ Auch in der von Emmett Williams und Ann Noël herausgegebenen Publi- kation *Mr. Fluxus* (1997), in der sich Familie, Freunde und Wegbegleiter an Maciunas erinnern, wird wiederholt das Bild des kranken Künstlers gezeichnet, der trotz – oder wegen – seiner Leiden schöpferisch tätig ist.⁴⁶⁴ »A court jester cast in a tragic role, he laughed at himself, and provoked others to laughter, poking fun at the incurable illnesses and painful realities that afflicted him throughout most of his relatively short life«, ist über Maciunas in der von Williams verfassten Einleitung zu lesen.⁴⁶⁵ Williams porträtiert den Künstler als tragikomische Figur, in der die Rolle des Spaß- makers und diejenige des *exemplary sufferer* miteinander verschmelzen. Hier wie in anderen Charakterisierungen von Maciunas kommen Motive der schicksalhaft bedrohten Künstlerexistenz zum Tragen, es werden Konfigurationen des Melancho- likers und Künstlermartyrers aufgerufen, der in einer ebenso heroischen wie tragi- schen Geste aus persönlichem Leid ästhetischen Mehrwert zu generieren vermag, ehe er seinen Qualen – der unheilbaren Krankheit – erliegt. Die Rezeption koppelt Maciunas' künstlerische Identität grundlegend an seinen Krankheitsstatus.⁴⁶⁶ Dies trifft auch auf Schlingensief zu: Nach dem Öffentlichmachen seiner Krebserkran- kung läuft der Autor-Regisseur unter dem Label des »kranken Künstlers«, der seine Leidenserfahrungen zur Grundlage künstlerischen Schaffens macht.

Das 1962 verfasste *Solo for Sick Man* liefert ein sprechendes Beispiel dafür, wie persönliche Krankheitserfahrungen Eingang in Maciunas' Kunst finden. Die Par- titur, die sich an George Brechts *event scores* anlehnt, besteht aus einer Liste von Handlungsanweisungen, die zum einen auf Erkältungssymptome hinweisen (etwa »cough«, »spit«, »sniff deeply & swallow«), zum anderen therapeutische Gegenmaß- nahmen umfassen (»swallow pill«, »use nebulizer-vaporiser«, »put drops into nose«). Mithin erklärt Maciunas das Husten und Naseputzen ebenso wie das Einnehmen von Tabletten und das Gurgeln mit Hustensaft zu musikalischen und gestischen Elementen einer Choreografie, in deren Zentrum der kranke Körper steht. Damit

463 Ebd., Min. 27:44–27:47 (Transkription der Verfasserin). Vgl. auch SEHL 2019, S. 59.

464 WILLIAMS/NOËL 1997.

465 WILLIAMS 1997, S. 8.

466 Dorothee Richter sieht die Konstitution künstlerischer Identität via Krankheit und Tod vornehmlich Künstlerinnen vorbehalten: »[K]unsthistorische Erzählungen überhaupt brin- gen als paradigmatische Matrix Krankheit und Tod mit der Position der Künstlerin in Zu- sammenhang. Die Kunstgeschichtsschreibung scheint als Subtext zu suggerieren, dass nur eine tote oder todkranke Künstlerin eine »wirkliche« Künstlerin sei«; RICHTER 2012, S. 377. Es mag daher kein Zufall sein, dass nach Maciunas' Tod seine Praxis des Crossdressing, die er in den letzten Lebensjahren offen auslebte, herausgestrichen wird. Dieserart nähert sich Maciunas' Künstlervita, in der Engführung von Frau- und Kranksein, der von Richter gemachten Beobachtung an.

entspricht *Solo for Sick Man* dem Konzept der »everyday actions«⁴⁶⁷, demzufolge jede noch so alltägliche Handlung, in diesem Falle diejenige eines Kranken, Kunst sein könne. Wer mit Maciunas' Biografie vertraut ist, mag die Partitur zugleich als eine Alltagsbeschreibung des chronisch Kranken und dementsprechend als Künstler-selbstbildnis lesen.

Auch die Arbeit *One Year* fungiert als Selbstporträt. Sie setzt sich aus dem Verpackungsmaterial der von Maciunas im Laufe eines Jahres konsumierten Produkte zusammen, thematisch sortiert und zu hohen Stapeln aufgetürmt. In der Installation von 1973/74 stapeln sich neben Konserven, Getränkedosen und -kartons, Plastikbechern, Eiweiß- und Milchpulververpackungen allerlei Arzneimittelschachteln und -fläschchen. *One Year* gibt nicht allein Aufschluss über Maciunas' einseitige Ernährung – ein ausgeprägtes Faible für preiswertes Convenience-Food ist festzustellen.⁴⁶⁸ Sie bildet ebenso seinen Medikationsplan ab. Der chronisch kranke Künstler ist demnach auf eine beträchtliche Menge an Injektionsampullen von Adrenocorticotropin und Isoprenalin, auf Dosieraerosole und Aerosolbehälter, schleimhautabschwellende Nasentropfen und auf diverse Schmerz- und Fiebermittel angewiesen; außerdem nimmt er Präparate gegen Bluthochdruck und Magenprobleme ein und behandelt mit Shampoos und Cremes seine Psoriasis. »[H]e was taking a complete pharmacy per day to fight his asthma«, schreibt der niederländische Fluxus-Mitbegründer Willem de Ridder. »I had never seen one man taking so many medicines in my life.«⁴⁶⁹ Maciunas macht kein Geheimnis daraus, von Medikamenten abhängig zu sein. Im Gegenteil, er versteckt sein Kranksein und seine Pharmako-Dependenz nicht, sondern stellt sie in seiner Installation ostentativ zur Schau.⁴⁷⁰

In ihrem dokumentarischen Charakter sind sich *One Year* und das Tagebuch Schlingensiefs ähnlich. In beiden Fällen gewähren die Künstler einen intimen Einblick in ihr Leben und Krankenschicksal. Auch Schlingensiefel thematisiert, wenn er seine Arztgespräche resümiert oder über Operationen und Befunde berichtet, das Motiv der Medikalisierung. Während Maciunas' Arbeit jedoch als visuelles Tagebuch fungiert, in dem das Moment der Introspektion ausgeblendet ist, zieht Schlingensiefel

467 Vgl. G. MACIUNAS/MILLER 1990, S. 231.

468 Jonas Mekas erinnert sich: »All that canned junk he [Maciunas] was eating and drinking on 80 Wooster Street! And our arguments about microwave cooking which he thought was so great. He has no interest in gradations, subtleties of real cooked food. He would eat and drink milk made out of milk powder, anything made out of any powder, or distilled, or whatever – but not real milk or real eggs or real fresh squeezed juice etc.«; Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 25:01–25:54 (Transkription der Verfasserin). Maciunas' Obsession für Instantprodukte war nicht zuletzt seiner prekären finanziellen Situation geschuldet – so hatte er es sich zum Ziel gesetzt, täglich nicht mehr als zwei Dollar für Nahrungsmittel auszugeben; vgl. Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 158.

469 De Ridder, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 75. Ähnlich berichtet Daniel Spoerri über Maciunas: »he was eating pills all the time, he had a huge case of different pills, he always thought he was sick«; zit. nach ebd., S. 246.

470 »*One Year* portrays a subject struggling to remain productive on the margins of capitalism, to digest enough calories and gasp enough oxygen, to stay together despite the constant risk of coming apart«; CHAMBERLAIN 2021, S. 45.

seine diaristischen Krankenhausprotokolle dafür heran, die ihn umtreibenden Gedanken und Gefühle festzuhalten und zu reflektieren. So kommt dem Tagebuch Schlingensiefs eine signifikante therapeutische Funktion zu, die selbst dann virulent bleibt, wenn die Ego-Texte in *Kirche der Angst* zu theatralem Material verarbeitet und ästhetisiert werden.

Kunst als Therapeutikum spielt auch in der Fluxus-Bewegung eine Rolle. So gibt Maciunas im Jahr 1966 das Multiple *Flux Medicine* der japanischen Künstlerin Shigeko Kubota heraus. Dass Kubotas Objektarbeit in das im selben Jahr von ihm produzierte und vertriebene *Fluxkit* Aufnahme findet, unterstreicht die Bedeutung, die der Fluxus-Künstler Kubotas *Flux Medicine* beimisst.⁴⁷¹ Es handelt sich um eine in Kompartimente aufgeteilte Plastikbox, die – einem Arzeneikasten ähnlich – mit Medikamentenschachteln und -fläschchen mitsamt Beipackzetteln, freilich aus Maciunas' Privatbesitz, bestückt ist. Die Schachteln sind entweder leer oder enthalten transparente, ungefüllte Kapseln zum Einnehmen. »I wanted to make a Fluxus pill to cure him [Maciunas], it was abstract, and he was delighted«, erläutert Kubota die Idee ihrer Arbeit.⁴⁷² *Flux Medicine* spielt mit der Vorstellung von Kunst als Heilmittel. Hierauf nimmt Schlingensief in *Kirche der Angst* explizit Bezug, wenn er Achim von Paczensky in der Szene der Fürbitten verkünden lässt, Fluxus habe ihm »herausgeholfen aus der Klinik«.⁴⁷³ Schlingensiefs Fluxus-Oratorium als Ganzes lässt sich als »Selbstheilungsversuch«⁴⁷⁴ interpretieren, der der krankmachenden Infektion durch Kunst – gemäß Schlingensiefs Krankheitsnarrativ von seinem ungeschützten Kontakt mit Wagners »Todesmusik« – die Möglichkeit einer Heilung durch Kunst gegenüberstellt. »Es liegt alles in der Arbeit. Mir ist noch mal viel klarer geworden, was für einen heilenden Aspekt das Ganze hat«, äußert sich der Autor-Regisseur über die letzten, um seine Krankheit kreisenden Theaterproduktionen.⁴⁷⁵

471 Bei den *Fluxkits* – Maciunas gab 1964 ein erstes, 1966 ein zweites *Fluxkit* heraus – handelt es sich um Kunstlederkoffer, die mit Arbeiten verschiedener Fluxus-Künstler bestückt waren. Sie »wurden nicht auf Vorrat produziert, sondern jeweils nach Bestellung von Maciunas selbst gepackt«; ESSER 2012, S. 22.

472 Kubota, zit. nach JACOB 1991, S. 10. Auch Robert Watts' Grafikserie *Flux Med* ist auf die Themen Krankheit und Medizin bezogen; siehe WATTS 1987. Watts' skurrile Collagen, die an jene von Max Ernst erinnern, basieren auf alten Medizinbüchern entnommenen Illustrationen. Über diejenigen Arbeiten der Serie, die Maciunas alludieren, schreibt Larry Miller: »Given Watts' close relationship with George Maciunas to the end of the latter's life, there are suggestive biographical readings within the »Flux Med« series. »G.M. as a student of Dr. Hyde« is hardly mysterious to anyone who knows of Maciunas' notoriety as a dramatic character. [...] Similarly, there is a reference to Maciunas in »Flux S & M« with elements of truth relating to his relationship with his wife Billie Hutching, whom he married late in his life during a terminal illness that caused him great physical pain – pain which could be mitigated by the practice of sadomasochism. In this same frame, it is most likely that »Flux Tickle« and »Flux Cure« are references to Maciunas' illness«; MILLER 2008.

473 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 22.

474 LEVEN 2018.

475 Schlingensief im Programmheft der Wiederaufnahme von *Der Zwischenstand der Dinge* am Maxim Gorki Theater, zit. nach »Schlingensiefs Künstlertherapie gegen Krebs« 2008.

Schlingensiefel und Maciunas eint, dass sie ihre akute Eigenerfahrung der Versehrung exponieren und damit gegen gesellschaftliche Konventionen der Scham und Verdrängung Position beziehen. Das eigene Kranksein als künstlerisches Material zur Disposition zu stellen, bedeutet, der »Vorstellung vom Leben als Fluss, de[m] Wunsch, dass Kunst und Leben zusammenkommen«⁴⁷⁶, radikal zu entsprechen. »Fluxus heißt fließen, ich fließe ja auch noch, auch wenn ich mir jetzt extrem abgebremst vorkomme«,⁴⁷⁷ so der Regisseur im Presseinterview während der Proben von *Kirche der Angst*. Das Inszenieren des Fluxus-Oratoriums wird Teil einer Bewältigungsstrategie, mit der der Künstler sein persönliches Krankenschicksal künstlerisch um- und überformt. Im theatralen Spiel kann Schlingensiefel zu seiner Krankheit auf Distanz gehen, seine Geschichte mal ernst, mal – nach Art des *court jester* Maciunas – mit Witz und Ironie auf die Bühne bringen.

Weitere Parallelen zwischen Maciunas und Schlingensiefel sind augenfällig. Maciunas' »ganze Schaffenskraft, sein ganzes Geld und auch beträchtliche Ersparnisse seiner Mutter und seiner Schwester flossen und zerflossen in Fluxus«.⁴⁷⁸ Gleichmaßen wendet Schlingensiefel alle Energie und sein Privatvermögen für seine künstlerischen Unternehmungen auf. Im Rahmen von *Chance 2000* etwa verschuldet er sich mit 180.000 Mark.⁴⁷⁹ Als später der Kunstsammler Harald Falkenberg einen seiner Animatografen erwirbt, wird der Verkaufserlös zur Finanzierungsgrundlage von Schlingensiefels nächster Kunstaktion: »Das Geld habe ich gleich in ein neues Projekt gesteckt.«⁴⁸⁰

Ebenso ist den beiden Künstlern gemein, dass sie gesellschaftliche Veränderungen anstoßen wollen. Den Höhepunkt von Schlingensiefels sozialem Engagement bildet das *Operndorf Afrika*. »Am Ende, egal wann, will ich sicher sein können, dass meine Arbeit einen sozialen Gedanken hatte«, hält er in seinem Tagebuch fest.⁴⁸¹ Auch Maciunas stellt Fluxus in den Dienst einer »Verbesserung des Lebens«⁴⁸² und erklärt: »Fluxus objectives are social (not aesthetic).«⁴⁸³ Mit der Gründung von *Fluxhouse Cooperatives, Inc.* realisiert Maciunas ab 1966 genossenschaftlich betriebene Künstlerlofts im New Yorker Stadtquartier SoHo, ein exemplarisches Wohn- und Arbeitsprogramm initiiierend. Über dieses Unternehmen schreibt Nam June Paik: »[Maciunas]

476 Schlingensiefel, in: SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 38.

477 SCHLINGENSIEF/SCHAPER 2008.

478 ESSER 2012, S. 20. Vgl. auch Maciunas im Gespräch mit Larry Miller: »So all those productions were right out of my pocket. 90% of my pay went to support Fluxus productions«; G. MACIUNAS/MILLER 1990, S. 229. Maciunas arbeitete als Grafikdesigner. Von seiner Schwester und von Freunden lieh er sich regelmäßig Geld; vgl. den Bericht seiner Mutter Leokadija Maciunas, zit. in WILLIAMS/NOËL 1997, S. 169 u. 192.

479 Vgl. Schlingensiefel, in: SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2007, S. 18.

480 Ebd.

481 SCHLINGENSIEF 2009, S. 32.

482 FRANK 1991, S. 224.

483 Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 104.

plunged himself into the SoHo urban renewal plan and thus paved the way for the success of the SoHo artists' community. His achievement was not only Fluxus, but also SoHo, one of the most original and successful cases of urban redevelopment in the world [...]. He purchased 27 buildings and remodeled and sold them to artists with very little profit.«⁴⁸⁴

Im Zuge solcher Renovierungsarbeiten gerät Maciunas 1975 in eine folgenschwere Auseinandersetzung mit dem Elektroinstallateur Peter Di Stefano. Unzufrieden mit dessen Arbeit verweigert er dem Handwerker die Bezahlung.⁴⁸⁵ Der Konflikt spitzt sich zu, und Di Stefano, »this fiery Italian«⁴⁸⁶, setzt zwei Männer auf Maciunas an, die ihn am 8. November mit Eisenstangen brutal zusammenschlagen. »I broke up like a Ming dynasty vase«, berichtet Maciunas mit lakonischem Sarkasmus. »4 broken ribs pierced and deflated the lung, left eye quit the scene entirely, head sprang a Louis 14th fountain.«⁴⁸⁷ Nachdem die Angreifer durch eine herbeieilende Zeugin in die Flucht geschlagen werden, wird der Künstler in das St. Vincent's Hospital in Greenwich Village eingeliefert. Neun Tage verbringt er auf der Intensivstation. »[T]hey gave him 36 stitches in his head, put a tube in his chest through which the air passed, and set his four broken ribs.«⁴⁸⁸ Das Sehvermögen seines linken Auges kann nicht wiederhergestellt werden, weshalb Maciunas fortan – unter seiner Brille – eine schwarze Augenklappe trägt, die zu seinem späten Markenzeichen wird.

Abermals stellt Maciunas seine Fähigkeit unter Beweis, die erlittene Versehrung umgehend künstlerisch zu transformieren. Nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus lässt er Freunden und Bekannten ein Rundschreiben zukommen, in welchem er vom dem auf ihn verübten Anschlag erzählt und das Ausmaß seiner Blessuren darlegt: »To avoid repeating the story endlessly to everyone, / I have decided to describe the event once and send / out xerox copies to anyone interested in the / continuing adventures of George Maciunas.«⁴⁸⁹ Den kurzen Text illustrieren aus diversen Publikationen entnommene Bilder, die auf Maciunas' ironischen Bericht Bezug nehmen. So ist der Vergleich, seinem eingeschlagenen Schädel sei ein »Louis 14th fountain« entsprungen, von einem Porträt des Sonnenkönigs flankiert: In gespreizter Pose ist der kostümierte Ludwig XIV. zu sehen, als Ballerino des 1653 uraufgeführten *Ballet*

484 Paik, zit. nach ebd., S. 194. Als einen marxistischen Häusermakler beschreibt ihn Joseph Beuys: »Ja, heute ist er [Maciunas] Häusermakler geworden, aber er macht das sehr sozial, als Marxist. Er kauft alte Häuser auf für Leute, die nicht viel Geld haben. Er bildet da echte Kollektive aus, aber keine ideologischen, sondern praktische«; BEUYS/RAPPMANN 1976, S. 24.

485 »George refused to pay him [Di Stefano] because »he did a bad job and did not deserve to be paid.«; Mekas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 192. Einem von Maciunas aufgesetzten Brief an Di Stefano lässt sich entnehmen, dass der Handwerker 2.500 Dollar einforderte, die Maciunas ihm nicht zu zahlen gewillt war; siehe *Projekt zum »Hospital event« (Kopie aus der Slg. Silverman)*, in: Archiv Sohm, Nachlass George Maciunas, Inv. Nr. 117, Kasten 281.

486 Leokadija Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 191.

487 Maciunas' Xerokopie an seine Freunde; Archiv Sohm.

488 L. Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 191.

489 Maciunas' Xerokopie; Archiv Sohm.

royal de la nuit. Mithin verarbeitet Maciunas seine lebensgefährlichen Verletzungen in Form eigenwilliger Text-Bild-Collagen. Hierzu gehört ebenfalls ein von ihm gestalteter Flyer, der mit beißendem Humor zum Boykott des »bone-breaking electrician« aufruft.⁴⁹⁰ Des Weiteren plant Maciunas ein seiner Versehrung gewidmetes *Fluxkit*, das er jedoch nicht verwirklicht. Die Box, die den Titel *Hospital Event* tragen und als Multiple in einer Auflage von 100 Stück hergestellt werden soll, will Maciunas mit seinen Röntgenbildern, Krankenhausrechnungen, dem Polizeibericht, mit Medikamentenschachteln, den Genesungskarten seiner Freunde sowie mit der Namensliste all jener ausstatten, die ihn in St. Vincent besucht haben.⁴⁹¹ Seine im Krankenhaus aufgenommene Krankenakte soll dem *Fluxkit* als Künstlervita beiliegen:

44 year old Lithuanian male, admitted for trauma to head and chest-pneumothorax; chest tube inserted – came to US 1949, architect 1955, in good health until dry cough developed 1960–1961, then »asthma« with wheezing, aggravated by cold air, exertion, »colds«, relieved by prednisone. Air Force Hospital in Wiesbaden, Germany 1962 evaluated pt for allergies and pt reports all negative skin tests. Pt took prednisone until 1966, then peptic ulcers and concern by LMD about adrenal atrophy led to switch to ACTH. He injects himself diligently 40 units I.M., q 3 days, with good re[sults] since 1966. Past history TB when 2 years old. In Swiss Sanatorium for 2 years. [...] ⁴⁹²

Indem er seine Pathografie in Readymade-Manier zur Künstlerbiografie erklärt, reklamiert Maciunas für sich das Bild des Schmerzensmannes – wie auch die restlichen Komponenten des *Hospital Event* dem Leidenskult um den Künstler Maciunas zuarbeiten. Dass er sich dezidiert als Leidensheros entwirft, drückt sich auch darin aus, dass er den Multiples ein mit Unikaten ausgestattetes Einzelstück zur Seite stellen möchte. Dieses sollte zusätzlich die von ihm im Krankenhaus gelesenen Bücher enthalten, daneben das zum Einsatz gekommene chirurgische Nahtmaterial, Scheren, Pinzetten und das in einer Plastiktüte verwahrte, blutige Hemd, das er am Tag des Überfalls getragen hatte. Unverkennbar wäre Maciunas' *Fluxkit* ein säkularisiertes Reliquiar, das – die Reliquien seines Leidens bergend – den Künstler zum Märtyrer erhöhte. Mit seiner Röntgenbild-Monstranz schließt Schlingensiefel in *Kirche der Angst* ebenfalls an christliche Leidens- und Märtyrerikonografie an. Er radikali-

490 Vgl. Handzettel *Boycott Peter Di Stefano*; Archiv Sohm. Maciunas' Aufruf lautet wie folgt: »Boycott Peter Di Stefano / The bonebreaking electrician // this man is dangerous / He settles disputes with clients not by argument but by breaking their bones. // Committee to protect SoHo against: / escaped gorillas, berserk electricians, / stoned ball players looking for heads to play with, / inmates lost by insane asylums and / old time pointed shoe torpedoes.« In der Mitte des Flyers ist ein Foto abgedruckt, das ein aus einem (Italo-)Western stammender Filmstill sein könnte: Ein Mann hält einen Steinblock über den Kopf – er steht kurz davor, mit diesem auf seinen auf dem Boden liegenden Kontrahenten einzuschlagen; beide Männer tragen Cowboyhüte.

491 Vgl. Maciunas' handschriftliche Aufzählung *Hospital event*; Archiv Sohm. Mit der »list of visitors« ist eine Anspielung auf eine der sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit verbunden: »ich war krank und ihr habt mich besucht« (Mt 25,36).

492 Arztbericht vom 10. November 1975, verfasst von Eugene Fire, M. D.; Archiv Sohm.

siert die Rolle des *homo dolorosus* noch, indem er seine Leidensverarbeitung in einer provokanten Identifikation mit Christus kulminieren lässt. Wie Maciunas kultiviert Schlingensief den Mythos vom *exemplary sufferer*, der seine individuelle Erfahrungen des Krank- und Versehrtseins in Kunst transformierend sublimiert.

3.2.1.2 *Flux Rites* – Fluxus und Ritual

Von 1970 an bis zu George Maciunas' Tod im Jahr 1978 fällt innerhalb der Fluxus-Bewegung eine Hinwendung zu Performances auf, die rituelle und zeremonielle Züge tragen. Mit gemeinsamen *Flux Feasts*, *Flux Banquets*, *Flux Sports* und *Flux Holidays* rekurrten die Künstler auf ritualisierte Geselligkeitsformen. 1970 wird eine *Flux Mass* zelebriert, die an die katholische Liturgie der Heiligen Messe angelehnt ist. 1971 begehen Geoffrey Hendricks und seine damalige Ehefrau Bici Forbes eine symbolische Scheidung als *Flux Divorce*, und einige Jahre später laden der sterbenskranke Maciunas und Billie Hutching zu ihrer *Flux Wedding* ein. Nach dem Tod des Künstlers veranstalteten seine Freunde, dem Wunsch des Verstorbenen gemäß, eine *Flux Funeral*.

Flux Mass

Die am 17. Februar 1970 gefeierte Fluxus-Messe wird zu Maciunas' Hauptwerken gezählt⁴⁹³ – sie dürfte Schlingensief als Inspiration für sein Fluxus-Oratorium gedient haben. Im Folgenden werde ich das Zustandekommen und den Hergang der *Flux Mass* daher eingehender beleuchten, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Schlingensiefs *Kirche der Angst* herauszuarbeiten.

Über seinen Freund Geoffrey Hendricks, der im Fachbereich Kunst an der Rutgers University in New Brunswick lehrt, erhält Maciunas im Herbst 1969 die Einladung, ein Fluxus-Konzert in der Voorhees Chapel auf dem Universitätscampus aufzuführen.⁴⁹⁴ »Since it was to be in a chapel he [Maciunas] felt strongly that it had to be a Flux-Mass, something that had never been done«, erinnert sich Hendricks.⁴⁹⁵ Also stößt – wie im Falle von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* – der Raum die Idee an, die Messliturgie als formale Struktur für die Kunstaktion heranzuziehen. Während Schlingensief in Duisburg die Atmosphäre der neogotischen

493 Vgl. HENDRICKS 1982, S. 152.

494 Die damalige Rutgers-Studentin Susan Elizabeth Ryan berichtet: »*Flux-Mass* was one of a number of art and political events the administration allowed to take place in Voorhees Chapel [...], in a creative attempt to keep ›chapel‹ relevant to campus life«; RYAN 2003, S. 147. Über dort veranstaltete Aufführungen entschied das aus Studenten und Dozenten zusammengesetzte Voorhees Assembly Board, dem Hendricks – und vor ihm der ebenfalls an der Rutgers University lehrende Bob Watts – angehörte. In der Voorhees Chapel auf dem Campus des Douglass College waren bereits, noch vor Maciunas' Fluxus-Messe, John Cage und Allan Kaprow aufgetreten.

495 HENDRICKS 2003a.

Gebäldehalle nutzen und die Industriekathedrale in ein Kirchensetting verwandeln kann, bleibt es Maciunas vorbehalten, seine Kunstmesse in einem echten sakralen Raum abzuhalten.⁴⁹⁶

Im Vorfeld der *Flux Mass* setzt sich Maciunas mit dem traditionellen Messritus der katholischen Kirche auseinander. Das Plakat, das er für die Performance gestaltet, versammelt aus einem liturgischen Handbuch entnommene Informationen und Begriffserklärungen, die Kirchenarchitektur und -möblierung, den Aufbau und die Ausstattung des Altars sowie den priesterlichen Ornat betreffend.⁴⁹⁷ Des Weiteren ist eine Übersicht der zentralen Bestandteile der Messfeier abgedruckt. Die von Maciunas verantworteten »Liturgy Variations« werden auf dem Plakat nur angekündigt und – anders als die textuellen »Liturgie-Fragmente« in Schlingensiefels Programmheft – nicht wiedergegeben.

Larry Miller beschreibt Maciunas' Performance als ein »ritual readymade«.⁴⁹⁸ In der Tat ist den Notizen des Künstlers zu entnehmen, dass er sich in der Komposition seiner *Flux Mass* wesentlich an dem vorkonziliaren liturgischen Ritus der katholischen Kirche orientiert. Jedoch ersetzt Maciunas jedes liturgische Element der Messe – ob »offertory«, »canon«, »breaking the bread« oder »communion« – durch ein ikonoklastisches Pendant, das das Vorbild blasphemisch ins Lächerliche zieht.⁴⁹⁹ Mit dieser Pervertierung im burlesken Modus des Vaudevilles will Maciunas Kritik an der Messliturgie üben, deren Theatralität und »verkomplizierte Struktur« er als präventiv verurteilt.⁵⁰⁰

Mithin entwickelt er *Flux Mass* als eine Abfolge von »gags and stunts«.⁵⁰¹ Bei Eintritt in die Kapelle wird das hauptsächlich aus Studenten bestehende Publikum mit Parfum, Deodorant, Desinfektionsmittel und Gewürzölen besprüht – eine Parodie auf das Sakrament der Taufe. Der Priester, von Yoshimasa Wada verkörpert, trägt über seinen bischöflichen Ornat wechselnde Schürzen, die ihn erst als Napoleon, dann als Venus von Milo, als George Washington und schließlich als weiblichen

496 Ryan liefert eine kurze Raumbeschreibung der Kapelle, »a pristine structure built in 1927«; vgl. RYAN 2003, S. 150.

497 Vgl. »Flux-Mass poster«, abgedruckt in HENDRICKS 2003, S. 131.

498 Miller, zit. nach H. HIGGINS 2003, S. 120.

499 Vgl. Maciunas' handschriftliche Notiz *Scenario of Flux-mass*, abgedruckt in HENDRICKS 2003, S. 133.

500 »Flux-mass could be seen as a burlesque, a ridicule of the mechanical formation & affected theatricalism of the mass liturgy, of its pretensions to profundity & meaning and of artificially complicated liturgy structure, furnishings & vestmen[ts]«, hält Maciunas fest; ebd. In den USA meint Vaudeville eine szenische Darbietung kabarettistischen Charakters mit Chansons, Tanz, akrobatischen und anderen Einlagen.

501 RYAN 2003, S. 148. Eine in Stichworten notierte Chronologie der Performance liefert Maciunas' *Outline of Flux-Mass*, abgedruckt in HENDRICKS 2003, S. 132. Als Mitwirkende beschreiben Hendricks, Yoshi Wada und der damalige Student Larry Miller den Hergang der Performance; vgl. HENDRICKS 1982, HENDRICKS 2003a, WADA 2003 sowie Miller, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 249f. Ryan berichtet aus der Perspektive einer Zuschauerin; vgl. RYAN 2003, S. 148f.

Akt ausweisen. Seine Messdiener (darunter Geoffrey Hendricks, Alison Knowles und Milan Knížák) stecken in Gorillakostümen. Der von Wada intonierten Antifon, zu Beginn der *Flux Mass*, stimmen aus dem Off eingespielte Tierlaute ein, später singt »the Flux-Priest«⁵⁰² auf Japanisch. Von der Decke hängt eine aufblasbare, mit Wein gefüllte Supermanfigur, die – in Anspielung auf die Wunde Christi – von Wada aufgeschnitten wird. Joe Jones, für die Musik verantwortlich, hat eine den Heiligen Geist symbolisierende »mechanische Taube« gefertigt, die an einem Draht über das Kirchengestühl schaukelt: »dove moves wing, sounds & releases mud.«⁵⁰³ Bei der Brechung des Brotes werden Rauchbomben gezündet. Die Messdiener schlagen ungestüm auf einen riesigen, mit Sägespänen gefüllten Brotlaib ein. Wein wird aus einem »plasma tank« gereicht. Zur Kommunion werden an das Publikum, statt Hostien, »laxative & blue urine cookies«⁵⁰⁴ verteilt, Kekse also, welchen nebst Abführmittel eine Substanz beigemischt ist, die den Urin blau verfärbt. Gegen Ende der *Flux Mass* schießt Wada mit einer Schreckschusspistole in die Luft. Im Unterschied zum Publikum von *Kirche der Angst*, das während der gesamten Inszenierung unbehelligt bleibt, wird dasjenige der *Flux Mass* aktiv in das Aktionsgeschehen einbezogen – die Zuschaueraktivierung reicht hier bis zur Diarrhö.

»It was a spirited performance in true Fluxus style, enjoyed by many, but it infuriated the Episcopalian chaplain«, fasst Hendricks das Ereignis zusammen.⁵⁰⁵ Reverend Lambelet, der der *Flux Mass* beiwohnt, legt bei der Universität prompt Beschwerde wegen Blasphemie ein.⁵⁰⁶ Noch erzürnter zeigt sich der katholische Universitätskaplan Father Proccacini, der von Maciunas' Kunstperformance aus der Studentenzeitung erfährt – in dem nun entweihten Sakralraum dürfe kein Gottesdienst mehr abgehalten werden. »Suddenly I was in the midst of a lively controversy, and was glad that I had tenure«, so Hendricks.⁵⁰⁷ Die aufgrund der Fluxus-Messe entweihte Kapelle muss durch den Bischof konsekriert werden.⁵⁰⁸ Im Übrigen tritt, noch im selben Jahr der kontroversen *Flux Mass*, Hermann Nitsch an der Rutgers University auf. Am 8. Oktober 1970 bietet er die 33. Aktion seines *Orgien Mysterien Theaters* – gewissermaßen als »Antithese zu Maciunas' Fluxmesse«⁵⁰⁹ – in einem Gebäude der Fakultät für Veterinärmedizin dar. Die Performance, in der Nitsch unter anderem

502 WADA 2003.

503 Maciunas: *Outline of Flux-Mass*, abgedruckt in HENDRICKS 2003, S. 132.

504 Ebd.

505 HENDRICKS 2003a.

506 Vgl. ROCKLAND 2003, S. 164.

507 HENDRICKS 2003a.

508 »George had lots of laughs later in learning that the chapel required an official reconsecration due to the protests of sacrilege«, erinnert sich Larry Miller. »Geoff Hendricks, who had made the arrangements to use the chapel at Douglass for the performance, graciously took the heat from the University over the religious heresy. Maciunas himself had once again tweaked the authorities and slipped away unrepentant to plot his next flank attack on cultural conventions«; Miller, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 250.

509 Vgl. HENDRICKS 1982, S. 157, Anm. 3.

ein gehäutetes Lamm ausweidet, provoziert abermals einen handfesten Skandal.⁵¹⁰ »The Flux-Mass was a favorite of Maciunas's«.⁵¹¹ Obschon sich der Künstler gegen Ende seines Lebens eine zweite Aufführung der Fluxus-Messe wünscht, kommt diese nicht mehr zustande.⁵¹² Jedoch findet 24 Jahre nach Maciunas' Tod, am 21. September 2002, unterstützt durch den Verein der Fluxus-Freunde Wiesbaden ein von Hendricks organisiertes Reenactment in der »Kirche des Humors« in Wiesbaden-Erbenheim statt: *Die Flux-Messe von George Maciunas*.⁵¹³ Der Messfeier ging, in der Nacht zuvor, eine zum Gedenken verstorbener Fluxus-Künstler veranstaltete *Heilige Fluxus Prozession* voran. Dass Schlingensief dieses Wiebadener Reenactment rezipiert hat, ist anzunehmen. In einem 2005 geführten Gespräch mit Alice Koegel führt der Künstler seine religiös aufgeladenen *Church of Fear*-Aktionen auf sein Projekt *7 Tage Entsorgung für Graz – Künstler gegen Menschenrechte* von 1998 zurück. Damals arbeitete Schlingensief mit Obdachlosen zusammen, veranstaltete einen Pfahlsitzwettbewerb und zelebrierte Messfeiern. Letztere kennzeichnet Schlingensief rückblickend, im Gespräch mit der Kunsthistorikerin, explizit als »Fluxus-Messen«.⁵¹⁴

»Wir haben hier in Duisburg auf der Bühne einen Gottesdienst, das ist ja der größte Fluxus überhaupt«, erklärt Schlingensief vor der Premiere von *Kirche der Angst*.⁵¹⁵ Wie Maciunas' *Flux Mass* ist die in Duisburg gefeierte Theatermesse maßgeblich an die katholische Liturgie angelehnt. Maciunas rekurriert auf den vorkonziliaren Ritus (*vetus ordo*), Schlingensief auf den nachkonziliaren (*novus ordo*). Die Messe dient den Künstlern als formales Gerüst, das sie mit eigenen Inhalten füllen. Ihre Arbeiten verbindet ein religions- und kirchenkritischer Impetus.

Überzeugt von der »Abschaffung jeglicher Überhöhung«⁵¹⁶ – in der Kunst wie auch in anderen Gesellschaftsbereichen –, unterwandert Maciunas die Feier der Hei-

510 Hendricks berichtet: »Hermann Nitsch asked about performing at the College. I explained to the committee [of the Voorhees Assembly Board] that his work was tough and powerful but the antithesis of Maciunas' *Fluxmass*. It was agreed to have Nitsch's O. M. Theater. Before it was over I was in the middle of another more intensified attack from the Episcopalian chaplain and associates, and once again I was defending new work, the avant garde and academic freedom«; ebd. Über die durch Nitschs Aktion ausgelöste Kontroverse berichtet ausführlicher der damals in der Universitätsverwaltung arbeitende Michael Aaron Rockland; vgl. ROCKLAND 2003, S. 164–167. Nitsch selbst widmet seinem an der Rutgers University aufgeführten *O. M. Theater* einen kurzen Text; vgl. NITSCH 2003, S. 156.

511 HENDRICKS 2003a.

512 Im Jahr 1977 schreibt Maciunas einem Freund: »While in Italy, we could organize a Flux Mass if you find a church not being used as a church«; George Maciunas an Francesco Conz, 1977, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 256. Die Italienreise trat der Künstler – aufgrund der ihn erteilten Krebsdiagnose – nicht mehr an.

513 HENDRICKS 2003a. Weitere Reenactments der *Flux Mass* fanden im Jahr 2003 in den USA statt: am 16. Februar in der Johnson Chapel des Amherst College sowie am 1. November am Ort der Uraufführung, in der Voorhees Chapel auf dem Campus des Douglass College der Rutgers University.

514 SCHLINGENSIEF/KOEGEL 2005, S. 25.

515 SCHLINGENSIEF/SCHAPER 2008.

516 SEHL 2019, S. 53.

ligen Messe durch Gags und Stunts, um sich über die liturgische Vorlage lustig zu machen und sie ironisch zu demontieren. Zugleich hat die *Flux Mass* eine kunstreligiöse Dimension: Fluxus-Künstler treten hier – im sakralen Raum – an die Stelle des Priesters und der liturgischen Dienste. Maciunas selbst tritt in der Performance nicht auf, sondern bleibt im Hintergrund: »George, as was his pattern, orchestrated things like a stage manager«. ⁵¹⁷ Nach seinem Tod überträgt sich das kunstreligiöse Moment auf die Verehrung seiner Person: Maciunas wird als »Flux Pope« gefeiert. ⁵¹⁸ Heta Multanen nimmt diese kunstreligiöse Zuschreibung ihrerseits auf, sich an Schlingensief erinnernd: »Ich wünschte, Christoph hätte mehr Zeit gehabt, er hätte noch Papst werden sollen.« ⁵¹⁹

Wie Maciunas, so übt auch Schlingensief Kritik an der katholischen Kirche. Er verurteilt sie als »zu spröde und starr« – ihre Methoden seien »eingübt und abgebrüht«. ⁵²⁰ Die »anonymen kirchlichen Rituale« ⁵²¹ überschreibt der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* mit Ego-Texten und Fremdzitaten, die dem Themenkomplex »Krankheit und Leiden« verpflichtet sind. Gegen Maciunas' turbulente *Flux Mass*, die – abgesehen von der Desavouierung der katholischen Liturgie – keiner spezifischen Thematik folgt, setzt Schlingensief eine autobiografisch geprägte, intertextuell dichte Messfeier. Und anders als Maciunas, der als Organisator und Manager im Hintergrund der *Flux Mass* agiert, steht Schlingensief im Zentrum der ihm gewidmeten Theatermesse, die in seinem persönlichen Auftritt in der Transsubstantiationsszene kulminiert. Das Fluxus-Oratorium erhält, die Krebserkrankung und existenzielle Grenzerfahrung des Künstlers verhandelnd, eine Tiefe, die der *Flux Mass* von Maciunas zwangsläufig abgeht. Gleichwohl nimmt Schlingensiefs Messe punktuell veritable Fluxus-Strategien auf. So beschließt Schlingensief in der Eucharistiefeier seine kurze, der Austeilung der Kommunion vorausgehende Rede mit einem gellenden »Fluxus!«-Ruf, woraufhin auf der Bühne ein chaotischer Tumult ausbricht, bei dem Hostien durch die Luft fliegen. Auch die »Spezialisten« – allen voran die kleinwüchsige, als Bischöfin kostümierte Karin Witt und der mit »Danke-

517 Miller, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 250.

518 Vgl. das Cover von *V TRE Extra – Fluxus Newspaper* II (1979), abgedruckt in ebd., S. 318. Für die Ausgabe zeichnet Geoffrey Hendricks verantwortlich. »[W]hen I was in Germany on seeing the newspapers with the death of Pope Paul VI it became clear that that should be the catalyst for a *V TRE EXTRA*. George as Fluxpope related back to the *Fluxmass*«; HENDRICKS 1982, S. 156. Ken Friedman spricht davon, dass der »Kult um den heiligen Flux-Papst« gar »legendäre Ausmaße annahm«; FRIEDMAN 1991, S. 193. Joe Jones bedient diesen Kult, wenn er über Maciunas schreibt: »I was overwhelmed by the energy of this man who could I still believe be the Pope, if he wanted«; Jones, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 327. Dagegen finden sich in den Erinnerungen von Benjamin Patterson auch kritische Töne, Maciunas' Führungsstil betreffend: »he attempted to rule Fluxus as a Pope – giving blessings and absolutions (»membership« in Fluxus), banning and excommunicating (»membership« in Fluxus), intriguing, issuing bulls, etc.«; Patterson, zit. nach ebd., S. 262f.

519 MULTANEN 2018, Min. 35:44–35:51 (Transkription der Verfasserin).

520 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/SEIDLER 2008.

521 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

schön!«-Zwischenrufen auf sich aufmerksam machende, als Priester gekleidete Horst Gelonnek – parodieren und konterkarieren den feierlichen Ernst der Messliturgie. Demgemäß wird Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama zwar eine »gefährliche[] Nähe zur Blasphemie«⁵²² attestiert, diese wird jedoch durch den autobiografischen Diskurs, den der schwerkranke Autor-Regisseur in seiner Auseinandersetzung mit Gott führt, relativiert: »Wer will das aber entscheiden, was bei Schlingensief Blasphemie ist – oder Gottessuche.«⁵²³ Der Jesuitenpater und Ausstellungsmacher Friedhelm Mennekes verortet Schlingensief in der Tradition der »katholischen Künstlertypen« des 20. Jahrhunderts.⁵²⁴ Maciunas' *Flux Mass* hingegen beschwört mit ihrem offen provokativ-blasphemischen Charakter, der durch die Aufführung in der Kapelle potenziert wird, den empörten Widerstand des Klerus.

Die kunstreligiöse Dimension der *Flux Mass* greift Schlingensief nicht nur auf, er verstärkt sie noch. Die mit seiner Bolex-Kamera gefilmte und in *Kirche der Angst* mehrmals eingeblendete Prozession durch die Duisburger Industrieanlage verknüpft für Fluxus typische Elemente – »Witz, Spielerei, reduzierte Mittel« und »rätselhafte Ausdrucksformen«⁵²⁵ – mit zeremonieller Würde und katholischen Insignien. Fahnen und Schilder, mit den Worten »Flux« und »Fluxus« beschriftet, weisen den Aufzug explizit als Fluxus-Prozession aus.⁵²⁶ Auf einem großen, an einer Fabrikmauer angebrachten Transparent hat Schlingensief eine hasenköpfige, in einem Kreis eingelassene Figur gemalt, die er als »Fluxusgott« bezeichnet – das Symbol wird als Videoprojektion in der 35. Szene von *Kirche der Angst*, im Rahmen des von Togbonou vorgetragenen Autonomiediskurses, erneut eingeblendet.⁵²⁷ Im Kirchensetting erhalten die auf die Seitenwände ebenso wie auf das Videotriptychon über den Altar proj-

522 C. SCHMIDT 2008.

523 SCHAPER 2008. Einzig der Redakteur der katholischen *Tagespost* nimmt Anstoß an Schlingensiefs künstlerdramatischer Selbstinszenierung als Sterbender; vgl. SEIBEL 2008. Siehe hierzu oben, S. 210.

524 Vgl. MENNEKES/SCHIPPERS 2010.

525 FRANK 1991, S. 217.

526 Aufgerufen ist damit gleichfalls Maciunas' Gepflogenheit, dem Fluxus-Begriff durch exzessiven Gebrauch Nachdruck zu verleihen. Dass ebendiese Obsession von dem Barockdichter und Schwärmer Quirinus Kuhlmann (1651–1689) abgeleitet ist, unterstreicht ihren religiösen Kern. Dick Higgins berichtet: »Maciunas was very much interested in the odd byways of Baroque art. I told him about the work of the German Baroque poet, Quirinus Kuhlmann [...], who was a messianic sort who was eventually burnt at the stake in Moscow, where he had gone in an effort to persuade the Tsar that he was a reincarnation of Christ. Kuhlmann wrote various exciting books of poetry using ›protean‹ forms and other unconventional means, among which is the *Kühlpsalter*. This includes Kühlpsalms, evidently to be performed on Kühldays by Kühlpeople, and so on. Maciunas was delighted by this, and thenceforth made parallel constructions of his own that were based on it, as mentioned, ›Fluxfests‹ or ›Fluxfestivals‹, to be performed by ›Fluxfriends‹ who were also ›Fluxartists‹, wearing ›Fluxclothes‹ and eating ›Fluxfood‹, and so on«; D. HIGGINS 1998, S. 223.

527 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 20. Carla Dauven van Knippenberg interpretiert die Zeichnung als »ein ›Mandala der Angst‹, das den leidenden Menschen in einem ›Kreis der Ewigkeit‹ abbilde; DAUVEN-VAN KNIPPENBERG 2013, S. 153.

zierten Filme und Reenactments – darunter auch, wie an anderer Stelle beschrieben, die mit ›Spezialisten‹ reinszenierte Performance *Concerto for TV Cello and Video-tapes* von Nam June Paik und Charlotte Moorman – die Funktion von *ars sacra*. Dass Schlingensief Fluxus als Gegenprogramm zur christlich-katholischen Religion entwirft, wird nicht zuletzt dadurch deutlich, dass er in der Rolle des Priesters kein »Amen«, sondern »Fluxus« spricht. Auf diese Weise legt er jenes religiöse Moment offen, das Maciunas' Verständnis von Fluxus stillschweigend zugrunde liegt: »George always insisted, at least to me, that Fluxus was not an art movement: it was a way of life«, erinnert sich Jonas Mekas. »It has a touch of religion, I think ...«⁵²⁸

Flux Wedding und Flux Funeral

»Fluxus is a way of doing things, a tradition, and a way of life and death«, schreibt der Fluxus-Mitbegründer Dick Higgins.⁵²⁹ Dass die im Fluxus-Programm propagierte Einheit von Kunst und Leben auch das Sterben und den Tod umfasst, wird mit Maciunas' Krebserkrankung akut. »To be aware of approaching death is one thing, to accept death is another thing. But George has accepted living with death in a perfect Fluxus spirit«, notiert Jonas Mekas in sein Tagebuch, beeindruckt davon, wie der Freund mit seiner verheerenden Diagnose umgeht. »He's using his life to make his art.«⁵³⁰

Wenige Monate vor seinem Tod macht Maciunas der Dichterin Billie Hutching einen Heiratsantrag. Nach der standesamtlichen Trauung veranstaltet das Paar am 25. Februar 1978 im New Yorker Loft von Freunden – just dem Ort, wo Maciunas zwei Jahre zuvor lebensgefährlich zusammengeschlagen wurde – seine *Flux Wedding*. »The wedding ceremony was based on a traditional Anglican one, but was altered with deliberate stumblings and falterings, the substitution of ›Fluxus‹ for various of the critical words in prayers, and so on.«⁵³¹ Hutching und Maciunas, beide in weißen Brautkleidern, treten vor den als Fluxus-Pastor amtierenden Geoffrey Hendricks, dessen Rede die liturgische Trauzeremonie *ad absurdum* führt.⁵³² Alison Knowles, im Frack, fungiert als Trauzeuge, während Jon Hendricks und Larry Miller in die Rolle der Brautjungfern schlüpfen. Wieder wird das Publikum in die Pflicht genommen: »Everyone present signed a registry of witnesses attesting that the wedding had been executed ›in conformity of the laws of the State of ANXIETY.«⁵³³

An die Fluxus-Hochzeit schließt ein »erotic feast«⁵³⁴ an – hierbei bieten Maciunas' Künstlerfreunde diverse Fluxus-Aktionen dar. Auch das Brautpaar führt, zu Musik von Claudio Monteverdi, eine Performance auf: *Black and White* lautet der Titel der

528 Mekas, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 19:10–19:24 (Transkription der Verfasserin).

529 Dick Higgins, zit. nach FRIEDMAN 1998, S. VIII.

530 Mekas' Tagebucheintrag vom 11. Februar 1978, in: *Zefiro Torna* 1992, Min. 11:41–11:52 u. 12:23–12:28 (Transkription der Verfasserin).

531 D. HIGGINS 1998, S. 231.

532 Vgl. CHAMBERLAIN 2021, S. 50.

533 Ebd.

534 D. HIGGINS 1998, S. 231.

Aktion, die das Crossdressing fortführt. Der nun einen schwarzen Anzug tragende Maciunas und seine noch immer in Weiß gekleidete Ehefrau ziehen sich bis auf die Unterwäsche aus, um anschließend ihre Kleider zu tauschen. Mit der Zurschaustellung seines fast bis zum Skelett abgemagerten, fragilen Körpers legt Maciunas sein Krank- und Verletzlichsein, seine Todesnähe vor den Augen der Zuschauer schonungslos offen. Als »traurig« und »bewegend« wird die Performance beschrieben.⁵³⁵ In einem viele Jahre später geführten Interview unterstreicht Billie Maciunas, dass *Black and White* – als eine Abschiedszeremonie – einem *rite de passage* gleichkam: »when George ended up with the white dress, basically he was going into death, and I was staying behind«.⁵³⁶ Vor diesem Hintergrund lässt sich der Künstler, im weißen Hochzeitskleid, als Totenbraut, die *Flux Wedding* als Totenhochzeit interpretieren, in der sich Eros und Thanatos verschränken.⁵³⁷

Maciunas' Performance lässt sich daher als *Junggesellenmaschine* verstehen. Es handelt sich um ein Konzept des französischen Schriftstellers Michel Carrouges, das dieser in seinem erstmals 1954 erschienenen Buch *Les machines célibataires* – im Anschluss an Marcel Duchamps Arbeit *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – entwickelt.⁵³⁸ Als ein von Sexualität und Fortpflanzung entkoppelter Mechanismus überwindet die Junggesellenmaschine die heterosexuell-bürgerliche Norm und eine an Virilität gebundene Männlichkeitsvorstellung, um Enthaltensamkeit und Autoerotismus zu propagieren. Resümierend schreibt Carrouges: »Suprêmement ambiguës, elles [les machines célibataires] affirment simultanément la puissance de l'érotisme et sa négation, celle de la mort et de l'immortalité, celle du supplice et du wonderland, celle du foudroiement et de la résurrection.«⁵³⁹ Indem Maciunas als Frau und

535 Vgl. HENDRICKS 1982, S. 153: »Knowing George's condition it was a sad and moving occasion.«

536 Billie Maciunas, in: B. MACIUNAS/JAROSI 1998, S. 206.

537 Zur Topik der Totenhochzeit vgl. MACHO 1987, S. 268f. Im Gespräch mit Maciunas' Witwe verweist Susan L. Jarosi auf den rumänischen Volksbrauch, »where if a girl dies before she is married, the community gives her both a wedding and a funeral.« Die Frage, ob George Maciunas mit seinem Auftritt in der *Flux Wedding* auf solcherlei Übergangsriten angespielt haben könnte, beantwortet Billie Maciunas positiv: »I think that this was very much a subtext going on at the wedding.« Darüber hinaus betont sie, dass Maciunas das Crossdressing, das er erst gegen Ende seines Lebens auch in der Öffentlichkeit praktizierte, als erotisch empfand; B. MACIUNAS/JAROSI 1998, S. 205f. u. 209.

538 CARROUGES 1954. Michel Carrouges, mit bürgerlichem Namen Louis Joseph Couturier (1910–1988), war mit André Breton befreundet. Wegen seiner Tätigkeit als Chefredakteur der katholischen Zeitschrift *Fêtes et Saisons* wurde Carrouges aus der surrealistischen Bewegung ausgeschlossen. In *Les machines célibataires* bringt er Arbeiten Duchamps mit Texten der Schriftsteller Edgar Allan Poe, Alfred Jarry, Raymond Roussel und Franz Kafka in Verbindung. In deren Werken identifiziert Carrouges literarische Bilder von Junggesellenmaschinen – als eine solche *machine célibataire* macht er etwa die Hinrichtungsmaschine in Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* aus. Im Jahr 1975 organisierte Harald Szeemann für die Biennale di Venezia eine Ausstellung zum Thema, die anschließend an weiteren Orten gezeigt wurde; vgl. die erweiterte Neuausgabe des Katalogs RECK/SZEEMANN 1999.

539 CARROUGES 1954, S. 244. – »In höchstem Maße mehrdeutig, bekräftigen sie [die Jung-

Braut auftritt, setzt er sich über das heteronormativ codierte, reproduktionsorientierte Geschlechtermodell hinweg und durchkreuzt das Bild des virilen Künstlers. »He said masculinity repels him«, berichtet rückblickend Maciunas' Witwe.⁵⁴⁰ Lieber imaginierte er sich und seine Ehefrau als elegante Schwestern: »One of George's fantasies was that we travel in Europe as elegant sisters«. ⁵⁴¹ Und: »He has often mentioned that he once wanted to be a monk, and his life has been monk-like.«⁵⁴² Hinzu kommt, dass der in *Flux Wedding* und *Black and White* zur Schau gestellte Künstlerkörper der asexuelle Körper eines Moribunden ist – einer Totenbraut. Mit hin entspricht Maciunas' performative Junggesellenmaschine, um es mit den Worten Carrouges' auszudrücken, »ein[em] phantastische[n] Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt«⁵⁴³.

Auch Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama lässt sich als Junggesellenmaschine deuten: *Kirche der Angst* vereint ›Tod und Unsterblichkeit‹, ›Marter und *wonderland*‹, ›Zerschlagenwerden und Auferstehung‹. Selbst dem erotischen Moment (und seiner gleichzeitigen Negation) trägt der Autor-Regisseur Rechnung, wenn er seinen Körper, in der in der Aufführung allgegenwärtigen Röntgenbild-Monstranz, als gleichsam fetischisierte Reliquie präsentiert. »Die Welt als Junggesellenmaschine zu betrachten, heißt, den Ewigkeitsanspruch göttlicher Existenz endlich auf die Menschen zu übertragen, heisst, den Tod abzuschaffen«, schreibt Bazon Brock.⁵⁴⁴ *Kirche der Angst*, das Requiem für einen Untoten, versucht sich in einem solchen Unterfangen: Der Tod und die Totenmesse Schlingensiefs werden im Fluxus-Oratorium vorweggenommen, um den »Künstler[], der darin aufgeht«, ⁵⁴⁵ auferstehen zu lassen, ihn qua Kunst unsterblich zu machen.

Bezeichnend ist, dass sowohl Maciunas als auch Schlingensief die Unbestimmtheit und Dezentrierung des Künstler-Ichs in Szene setzen.⁵⁴⁶ Während Ersterer durch Crossdressing ›unbestimmte Körper‹ entstehen lässt, die Geschlechtergrenzen auflösen, spaltet sich die Künstlerperson(a) Schlingensief in *Kirche der Angst* in mehrere, auch weibliche Figuren auf. Der Autor-Regisseur delegiert damit die Repräsentation seiner Versehrung an die ihn verkörpernden Schauspieler, die immer auch

gesellenmaschinen] gleichzeitig die Macht der Erotik und deren Verneinung, die des Todes und der Unsterblichkeit, die der Marter und des *wonderland*, die des Zerschlagenwerdens und der Auferstehung« (Übersetzung der Verfasserin).

540 B. Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 285.

541 B. Maciunas, in: B. MACIUNAS/JAROSI 1998, S. 205.

542 B. Maciunas, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 284.

543 CARROUGES 1999, S. 74.

544 BROCK 1999, S. 140.

545 Programmheft *Kirche der Angst*.

546 Gabriele Brandstetter hat dargelegt, wie Duchamp mit *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – allen voran mit dem Titel, mit dem er seine Arbeit versieht – eine »Figur der Dezentrierung« und die Unbestimmtheit von Identität inszeniert; BRANDSTETTER 1998, S. 102–108, bes. S. 104f. Diese Beobachtung lässt sich auf Maciunas' bei der *Flux Wedding* dargebotene Performance und auf Schlingensiefs *Kirche der Angst* übertragen.

Todesallegorien darstellen. So figuriert die im ersten Teil von *Kirche der Angst* ein weißes Brautkleid tragende Mira Partecke ihrerseits als Totenbraut. Todesnähe symbolisiert ebenso Margit Carstensen's Figur der alten Kranken.⁵⁴⁷ Angela Winkler tritt in der 40. Szene als »Todesengel« in Erscheinung, der die auf die Bühne rennenden Ministranten, einen nach dem anderen, »liquidiert«.⁵⁴⁸ Togbonou ist in der »Fluxus-gott«-Szene als Voodoo-Priester und Gralskönig auf der Bühne. Auf die Frage der kleinwüchsigen Bischöfin – »Papa, was ist das? Das ewige Leben ...«⁵⁴⁹ – antwortet er mit befremdlich-düsterer Glossolalie.⁵⁵⁰ Nicht minder unheimlich ist der Auftritt Stefan Koloskos in dem von Schlingensief gefilmten *Zerreißprobe*-Reenactment, das in der 39. und 40. Szene auf die mittlere Videoleinwand geworfen wird. Besonders eindrücklich ist ein Close-up von Koloskos mit Verbandsmull umwickeltem Kopf: Den Mund zu einem stummen Schrei aufgerissen, vermittelt die gespenstische Aufnahme des zur Unkenntlichkeit bandagierten Gesichts Schmerz, Entsetzen und Todesangst. An das Reenactment von Günter Brus' Performance schließt unmittelbar die Reinszenierung der *Aktion mit dem eigenen Körper (Aktion 6)* von Rudolf Schwarzkogler an.⁵⁵¹ Das Motiv des mit Mullbinden umwickelten Kopfes bzw. des vollständig bandagierten Körpers findet sich in mehreren Arbeiten Schwarzkoglers und geht mit der Evokation von Anonymität, Verletzung, Folter und Gefesseltsein einher.⁵⁵² Ebenfalls ist es möglich, dass Schlingensief eine Anspielung auf Joseph Beuys' Kleinplastik *Krieger* (1955–58) mitdenkt, mit der Beuys seine durch seine Kriegserlebnisse ausgelöste psychische Krise verarbeitete: ein kleiner, liegender, mit Mullbinden umwickelter Körper, der sich als Symbol der Verwundung und Todesnähe interpretieren lässt. Darüber hinaus weckt das Close-up Koloskos Assoziationen zu Edvard Munchs *Der Schrei*, einer Ikone der modernen Malerei und Sinnbild existenzieller Angsterfahrung. Munchs Gemälde, von dem mehrere Fassungen vorliegen, zeigt – im Vordergrund eines Landschaftsraumes – eine Figur unbestimmbaren Geschlechts und Alters, mit weit aufgerissenem Mund und an die Ohren gepressten Händen, in panischer Angst erstarrt. Koloskos vollbandagierter Kopf, der keine physiognomischen Details mehr erkennen lässt, korrespondiert mit ebenjener »Maske des Schreckens« von Munchs Figur.

Wie die von Maciunas zelebrierte (Toten-)Hochzeit, so inszeniert das Requiem in *Kirche der Angst* einen um Leben und Tod kreisenden *rite de passage*. Sowohl Maciunas als auch Schlingensief machen den Schwellenraum von Kunst, Leben und Tod

547 Vgl. hierzu auch Hegemann über *Zwischenstand der Dinge*: »Dass auch Margit Carstensen und Angela Winkler mitgespielt haben, war natürlich ganz toll. Das wollte er [Schlingensief], weil er dachte: Dem Tod kann man sich überhaupt nur mit solchen erwachsenen, älteren Frauen nähern«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

548 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 27.

549 Ebd., S. 21.

550 Vgl. Transkript *Kirche der Angst*.

551 Günter Brus *Aktion* 2008.

552 Vgl. ZIEGLER 2004, S. 224.

zum Schauplatz ihrer künstlerdramatischen Arbeit.⁵⁵³ In ihren thanatografischen Aufführungen erhält Fluxus – verstanden als ein Verflüssigen der Grenze zwischen Kunst und Leben – eine radikal existenzielle Zuspitzung.

Maciunas stirbt am 9. Mai 1978 in Boston, die Trauerfeier im Kreis von Familie und Freunden findet, zwei Tage später, in einem Krematorium in Queens statt. Am 13. Mai folgt die von Geoffrey Hendricks organisierte *Flux Funeral* in der Wooster Street, wo Maciunas viele Jahre gewohnt hatte.⁵⁵⁴ Das zu seinem Gedenken zelebrierte Fluxus-Begräbnis »consisted of a videotaped Lecture on Bananas by George Maciunas, funeral procession, invocation, service, the viewing of the body – also called ›the search for George‹ which adhered to the following script: each pallbearer was to look into his box and utter ›he's not here‹. When the last pallbearer – Yoshimasa Wada opened his box there was an explosion of flash powder.«⁵⁵⁵ Abermals übernimmt Hendricks die Rolle des Priesters. Im Anschluss an die Begräbniszeremonie werden ein *Flux Feast* und weitere Performances veranstaltet.

Anders als Maciunas, der die Planung seiner Fluxus-Beerdigung den Künstlerfreunden überlässt, antizipiert Schlingensief in Duisburg seine Totenfeier. »Wenn ich mir meinen Tod als Bild vorstelle, sehe ich mich eigentlich immer auf der Bühne, während ich den eigenen Tod als Stück inszeniere«, hält der Autor-Regisseur im *Tagebuch einer Krebserkrankung* fest. »Zurzeit habe ich am meisten Angst davor, nicht im eigenen Bild sterben zu dürfen, irgendwelchen Fremdbildern ausgeliefert zu werden. Man will als Lebender eben immer noch Herr der Situation bleiben.«⁵⁵⁶ *Kirche der Angst* lässt sich als ein Versuch des Künstlers begreifen, im »Reiche des Spiels und des Scheins«⁵⁵⁷ den Tod der eigenen Regie und Kontrolle zu unterwerfen, folglich »im eigenen Bild« zu sterben.

Dass Schlingensief die Gestaltung seines Fluxus-Oratoriums selbst in die Hand nimmt, macht es zu einer *ars moriendi*, die an die Sterbekultur und -praxis der von Maciunas so verehrten Barockzeit erinnert. Für Standespersonen war es im Barock nicht unüblich, die eigene Begräbnisfeier im Voraus zu planen. Ein Beispiel hierfür stellen die 1636 zelebrierten Beisetzungsfeierlichkeiten für Heinrich Posthumus von Reuß (1572–1635) dar. Ein Jahr vor seinem Tod gibt der Adlige die Anfertigung seines

553 Über die Fluxus-Bewegung schreibt Natilee Harren: »the Fluxus artist understood that in order to dissolve art into life – to make one's artistic practice into a kind of life praxis – one would have to embrace trauma, loss, and death along with the joy, humor, and sociality of life.« Harren nimmt hierbei auch auf die von den Künstlern gefertigten Objektarbeiten Bezug: »Fluxus objects, made as they were from scraps, clippings, junk, rags, smears, and garbage, amounted to a grimly ironic celebration of all manner of loss captured in physical form«; HARREN 2020, S. 162f.

554 Die *Flux Funeral* sollte, so Maciunas, den Zyklus der Fluxus-Riten, zu dem Hendricks' *Flux Divorce* und die *Flux Wedding* zählen, abschließen; vgl. HENDRICKS 1982, S. 153.

555 LUSHETICH 2014, S. 179. Über den Hergang der *Flux Funeral* wird in einer Sonderausgabe der Fluxus-Zeitung berichtet; vgl. *V OTRE extra* 11 (1979).

556 SCHLINGENSIEF 2009, S. 73.

557 SCHILLER 2005, S. 406.

Sargs in Auftrag, den er mit ausgewählten Bibelsprüchen und Choralstrophen – »Zu erweck: vnd vbung Gottseliger SterbensGedancken« – verzieren lässt.⁵⁵⁸ Auch für seine Leichenpredigt bestimmt er die Bibelverse und wirkt beim Verfassen seines auf der Beerdigung vorzutragenden Lebenslaufes mit.⁵⁵⁹ Die Sarginschriften und weitere von ihm ausgesuchte Texte sollen, so erklärt Heinrich Posthumus, für seine Totenfeier vertont werden.⁵⁶⁰ Diesen Anordnungen und Vorgaben entsprechend, komponiert Heinrich Schütz, im Auftrag der Witwe, seine *Musikalischen Exequien*, eine der bedeutendsten Trauermusiken im deutschsprachigen Raum.

Die beiden Kindersärge Schlingensiefs, die während der Messfeier von *Kirche der Angst* vor dem Altar aufgebahrt werden und den Verlust kindlicher Unschuld symbolisieren, zieren allein die Worte »Flux« und »Fluxus«. Während in den Sarg des Gerarers Fürsten und jenen seiner Zeitgenossen alt- und neutestamentarische Bibelsprüche eingraviert sind, die um Vergänglichkeit, Sterben, Erlösung und ewiges Leben kreisen, legt Schlingensief ein konzises kunstreligiöses Bekenntnis ab, das das Kunst und Leben verschränkende Fluxus-Prinzip als eschatologisch aufgeladene Botschaft verkündet. Fluxus wird somit einerseits zur Reflexion über das »Sein zum Tode«⁵⁶¹, andererseits zum Erlösungsmotiv erhoben.

Die Beschäftigung mit ausgewählten autobiografischen Fluxus-Arbeiten von George Maciunas hat vor Augen geführt, dass in ihnen dem Themenfeld Disability ein besonderer Stellenwert zukommt. Der chronisch kranke Fluxus-Künstler verarbeitet seine Erfahrungen der Versehrung in Form von Aktionspartituren und Performances, Installationen, Multiples und Text-Bild-Collagen. Dabei entstehen Selbstporträts, die den kranken Künstlerkörper und seine Medikalisierung, die ihm zugefügten Verletzungen und Beschädigungen – entsprechend der Losung »Fluxus is a way of life and death« – offenlegen und künstlerisch transformieren. Hieran schließt Schlingensief mit seinem autobiotheatralen Kunst- und Künstlerdrama an. Wie Maciunas stellt sich der Autor-Regisseur in *Kirche der Angst* seinen akuten Leidenserfahrungen und exponiert sie öffentlich im Medium der Kunst. Damit ist eine Coping-Strategie verbunden, die Kunst als Therapeutikum versteht und als Möglichkeit ausprobiert,

558 BREIG 1989, S. 53.

559 Vgl. JOHNSTON 1991, S. 199.

560 Vgl. BREIG 1989, S. 53f.

561 In seiner Todesanalyse in *Sein und Zeit* definiert Martin Heidegger das Dasein als »Sein zum Tode«; vgl. HEIDEGGER 1967, S. 235–267 (§ 46–53). In diesem Heidegger'schen Begriff kommt zum Ausdruck, dass der Tod als ein dem Leben immer schon Angehörendes in jedem Moment des Daseins antizipiert wird. Im alltäglichen Umgang mit dem Tod werde, so Heidegger, das »Sein zum Tode« verdeckt und verdrängt: »Die öffentliche Daseinsauslegung sagt: ›man stirbt‹, weil damit jeder andere und man selbst sich einreden kann: je nicht gerade ich; denn dieses Man ist das *Niemand*«; ebd., S. 253. Das künstlerische Schaffen Schlingensiefs und Maciunas' reflektiert und integriert ihr persönliches Leiden und Sterben – damit arbeitet ihre Kunst keiner Verschleierung des Todes zu, sondern erkennt ihn als äußerste und umfassendste Möglichkeit des Daseins an, ihn als solchen auch für die Rezipienten sichtbar machend.

sich der gesellschaftlichen Verdrängung und Verleugnung von Krankheit zu widersetzen. Beide Künstler generieren Bilder ihrer selbst, die Figurationen des *exemplary sufferer* und Künstlermärtyrers umkreisen. Mithin erweist sich Maciunas als Vorläufer Schlingensiefs. Zwar wird er in *Kirche der Angst* nicht explizit genannt, jedoch ist dem Theaterstück als Fluxus-Oratorium der Bezug zur Fluxus-Bewegung und, damit einhergehend, zum Leben und Werk ihres Begründers und Koordinators implizit eingeschrieben. Schlingensief greift den von Maciunas vorgeprägten Konnex von Fluxus und Krankheit auf, um ihn in selbstreferenzieller Wendung weiterzuschreiben.

Eine zweite Traditionslinie, die Schlingensief fortführt, ist die Verbindung von Fluxus und Ritual. Dass seine Theatermesse in der Tradition der rituell aufgeladenen *Flux Rites* steht, hat der Vergleich mit Maciunas' Fluxus-Messe aus dem Jahr 1970 gezeigt. Beiden ist gemein, dass sie sich formal an die katholische Messliturgie anlehnen, diese jedoch mittels inhaltlicher Überschreibungen religions- und kirchenkritisch demontieren. Während die von Maciunas konzipierte *Flux Mass* eine offen blasphemische Desavouierung der Heiligen Messe zum Ziel hat, oszilliert die autothematische Messfeier Schlingensiefs ambivalent zwischen Gotteslästerung und Gottessuche. Das in Duisburg gefeierte Requiem verhandelt die Krankengeschichte des Künstlers als eine existenzielle Grenzerfahrung und erreicht dadurch ein emotives Affizierungspotenzial, das das Publikum nicht gleichgültig lässt. Darin unterscheidet sie sich von der Fluxus-Messe des Vorgängers, die mit ihren Gags und Stunts dem Vaudeville verpflichtet ist. Doch bedient sich auch Schlingensief bewährter Fluxus-Strategien: Chaotisch-tumultuöse Sequenzen und absurde, dadaistische Einlagen parodieren und konterkarieren feierlichen Ernst. Zugleich verstärkt der Autor-Regisseur das in der *Flux Mass* enthaltene kunstreligiöse Moment, indem er Fluxus emphatisch als Gegenprogramm zur christlichen Religion inszeniert.

Ferner ließen sich aufschlussreiche Parallelen zwischen *Kirche der Angst* und Maciunas' autothanatografischer *Flux Wedding* ziehen. Als Totenhochzeit, mit Maciunas als Totenbraut, stellt Letztere den moribunden Künstlerkörper aus. In ihrer Überwindung heterosexuell-bürgerlicher Normen erweist sich *Flux Wedding* – entkoppelt von Sexualität und Prokreation – als Junggesellenmaschine, die der Vorstellung des virilen Künstlers eine Absage erteilt. Ebenso setzt Schlingensief in seinem Fluxus-Oratorium weibliche Todesfiguren in Szene, die als seine Stellvertreter fungieren. Diese Aufspaltung des Künstler-Ichs steht in Analogie zu Maciunas' Geschlechtergrenzen überschreitendem Crossdressing. In dem Versuch, sich im *rite de passage* zwischen Tod und Auferstehung zu inszenieren, alludiert auch *Kirche der Angst* das fantastische Bild der Junggesellenmaschine.

Future Fluxus

Georg Seeßlen stellt die Vermutung an, dass *Kirche der Angst* »in die Geschichte von ›Post-Fluxus‹ eingehen« werde.⁵⁶² Hegemann lässt sich gar dazu hinreißen, Schlingensiefels Kunst- und Künstlerdrama zum Anfangs-, Höhe- und Endpunkt der »wahre[n] Fluxus-Bewegung« zu erklären.⁵⁶³ Inwieweit die Theaterinszenierung als Fluxus-Ereignis verstanden werden kann, gilt es nun abschließend zu diskutieren. In seinem Aufsatz *Fluxus: Theory and Reception* führt Dick Higgins neun Merkmale an, die Fluxus-Arbeiten seiner Meinung nach auszeichnen. Diese lauten: »internationalism«, »experimentalism and iconoclasm«, »intermedia«, »minimalism or concentration«, »an attempted resolution of the art/life dichotomy«, »implicativeness«, »play or gags«, »ephemerality« sowie »specificity«.⁵⁶⁴ In vielerlei Aspekten entspricht Schlingensiefels *Kirche der Angst* den von Higgins formulierten Kriterien. Als Aufführung eignet dem Theaterstück ein genuin ephemerer Charakter, und auch das Kriterium der Intermedialität ist erfüllt. Ferner kennzeichnet das Stück ein ikonoklastischer Zugang – besonders in Bezug auf die katholische Liturgie, die der Autor-Regisseur als formale Blaupause seines Requiems heranzieht. Gag-Elemente werden vornehmlich durch den Auftritt der ›Spezialisten‹ ins Spiel gebracht, deren Präsenz und Ausder-Reihe-Tanzen das Bühnengeschehen auflockern. In anderen Punkten weicht Schlingensiefels postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama jedoch erheblich vom Fluxus-Programm ab. Allen voran seine Bindung zur Institution Theater wäre dem Begründer der Fluxus-Bewegung ein Dorn im Auge. Maciunas steht dem Theater und der Oper kritisch gegenüber – weil sie »serious art and culture« verkörpern, gegen deren Elitismus er mit seinem avantgardistischen Postulat einer »living art« und »anti-art« opponiert. »PURGE the world of bourgeois sickness, ›intellectual‹, professional & commercialized culture«, ist in dem von ihm 1963 verfassten *Fluxus Manifesto* zu lesen.⁵⁶⁵ Während Maciunas das Theater ablehnt, begrüßt er den Zirkus und das Vaudeville als populäre Kunst- und Unterhaltungsformen, die mit dem Unwägbareren spielen.⁵⁶⁶ Gerade aber die für Schlingensiefels frühe Arbeiten so charakteristische Unberechenbarkeit ist in *Kirche der Angst* auf wenige Improvisationsmomente reduziert. Die durchgetaktete multimediale Inszenierung verfügt über eine Komplexität, die den von Higgins genannten Kategorien der Konzentration,

562 SEEßLEN 2015, S. 57.

563 »Den Gedanken werde ich nicht los: dass eigentlich die wahre Fluxus-Bewegung da erst begonnen und auch ihren Höhepunkt und dann auch ihren Endpunkt erreicht hat – mit der *Kirche der Angst*«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

564 Vgl. D. HIGGINS 1998, S. 224. Auch Ken Friedman stellt als »Fluxus Ideas« benannte Kriterien vor, die sich im Wesentlichen mit denjenigen Higgins' überschneiden: »The Twelve Fluxus Ideas are: 1 *Globalism* 2 *Unity of art and life* 3 *Intermedia* 4 *Experimentalism* 5 *Chance* 6 *Playfulness* 7 *Simplicity* 8 *Implicativeness* 9 *Exemplativism* 10 *Specificity* 11 *Presence in time* 12 *Musicality*«; FRIEDMAN 1998a, S. 244.

565 Maciunas' *Fluxus Manifesto* (1963), reproduziert in WILLIAMS/NOËL 1997, S. 116.

566 Vgl. George Maciunas an Wolf Vostell, 3. November 1964, zit. nach WILLIAMS/NOËL 1997, S. 41f.

Simplizität und des Minimalismus zuwiderläuft. *Kirche der Angst* als ein veritables Fluxus-Ereignis zu klassifizieren, scheint also nicht unproblematisch und nur unter Vorbehalt möglich.

Umso mehr bietet es sich an, Ken Friedmans Konzept des *Future Fluxus* heranzuziehen. Friedman, Fluxus-Künstler und Wegbegleiter von Maciunas, schreibt in der Einleitung des von ihm herausgegebenen Sammelbands *The Fluxus Reader* (1998):

If, as George Brecht said in the 1980s, »Fluxus has Fluxed«, one can equally well say what someone – Dick? Emmett? – said a few years later: »Fluxus has not yet begun.« [...] Those who believe there is a Fluxus of ideas and attitudes more than of objects feel that there is, indeed, a future Fluxus. This Fluxus intersects with and moves beyond the Fluxus of artefacts and objects. [...] Fluxus was created to transcend the boundaries of the art world, to shape a discourse of our own. A debate that ends Fluxus with the death of George Maciunas is a debate that diminishes George's idea of Fluxus as an ongoing social practice.⁵⁶⁷

Der hier skizzierte Fluxus-Begriff – Fluxus verstanden als eine soziale Praxis, die das Überschreiten von (Kunst-)Grenzen zum Ziel hat – scheint mir ebenjenes Dispositiv zu sein, auf das Schlingensief in *Kirche der Angst* explizit und implizit Bezug nimmt. Zum einen stellt der Autor-Regisseur sein Kunst- und Künstlerdrama – etwa durch filmische Reenactments – ostentativ in die Tradition der Fluxus-Bewegung, appropriiert ihre Bilder und Strategien. Auch der Gebrauch von »Fluxus« als Signalwort, im Untertitel des Theaterstücks ebenso wie im Text der Aufführung, verdeutlicht das Anknüpfen an Fluxus als einen Traditionsspeicher – Jasmin Degeling spricht, ob schon in anderem Kontext, von einer von Schlingensief betriebenen »Archäologie der Avantgarden«⁵⁶⁸. Jedoch geht Schlingensief über eine rein archäologische Auseinandersetzung mit Fluxus hinaus, wenn er – im Sinne von *Future Fluxus* – Fluxus-Ideen nicht allein als Überreste in sein Theater integriert, sondern sich zu ihnen positioniert und sie autoreferenziell weiterentwickelt.

3.2.2 »Mein Freund Beuys« – Bezüge auf Joseph Beuys

Gemeinsam mit Nam June Paik veranstaltet Joseph Beuys (1921–1986), der zu Beginn der 1960er-Jahre Teil der europäischen Fluxus-Szene ist, im Juli 1978 die Performance *In Memoriam George Maciunas* an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf, um dem verstorbenen Künstlerfreund in Deutschland zu gedenken. Krankheit und Leiden ebenso wie die Auseinandersetzung mit Sterben und Tod sind auch in Beuys' Biografie und Werk von grundlegender Bedeutung. So fällt auf, dass Beuys in seiner Selbstdarstellung sein Leben und Arbeiten – wie Maciunas setzt er Kunst und Lebenspraxis in eins – ganz wesentlich an Leidenserfahrungen knüpft, die er,

567 FRIEDMAN 1998, S. IXf.

568 DEGELING 2019, S. 173.

bisweilen im Modus biografischer Selbstmythisierung, zu Initiations- und Transformationsmomenten heilenden Potenzials deklariert. Dass er also Leiden und Tod als Positiva denkt und entsprechend vermittelt, zeichnet Beuys aus. »Es geht nichts ohne Schmerz, ohne Schmerz gibt es kein Bewußtsein«, stellt er fest.⁵⁶⁹ »Durch den Tod vollzieht sich das eigentliche Leben.«⁵⁷⁰

Bereits die von Beuys in Umlauf gebrachte ›Tatarenlegende‹ macht Verwundung und Todesnähe zu den zentralen Koordinaten seiner Lebenserzählung. Das Sturzkampfflugzeug, in dem Beuys 1944 als Bordfunker bzw. -schütze auf der Krim eingesetzt war, stürzte ab. Während der Pilot der Junker JU 87 noch an der Unfallstelle ver stirbt, finden nomadische Tataren den bewusstlosen und verletzten Beuys im Schnee und nehmen sich seiner an – so jedenfalls berichtet es später der Künstler.⁵⁷¹ Mehrere Tage soll er, mit Fett eingerieben, in Filz eingewickelt und mit Honig gefüttert, in der Obhut der Krimtataren verbracht haben, ehe er von deutschen Soldaten aufgefunden und ins Feldlazarett überführt wurde. Diese privatmythologische Erzählung über seine wundersame Rettung etabliert der Künstler im Rahmen diverser Interviews als »Heilungs- und Heilsgeschichte«⁵⁷², die sich zugleich als materialikonografischer Ursprungsmythos versteht. So führt Beuys Fett und Filz als plastische Materialien in die Kunst ein und reflektiert ihre Qualität als Wärmespeicher und -isolator in seiner Plastischen Theorie. »Beuys schafft sich aus Stoffen eine Art Alphabet«, konstatiert Peter Bürger.⁵⁷³ Dieser Materialsprache ist das Bild der überwundenen Versehrung essenziell eingeprägt: »Die beiden Stoffe [Fett und Filz] bleiben für ihn verbunden mit der Erfahrung der Wiedergeburt aus dem Kältetod durch die wärmeerzeugende Kraft des Fetts und die isolierende Fähigkeit des Filzes.«⁵⁷⁴ Noch zu Lebzeiten des Künstlers erweist sich seine Geschichte von den ihn errettenden Tataren als autofikti-

569 Beuys, zit. nach ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994, S. 192.

570 Beuys, in: BEUYS/MENNEKES 1996, S. 57.

571 Vgl. Beuys, in: TISDALL 1979, S. 16f. Im Ausstellungskatalog der umfassenden Beuys-Retrospektive im New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum wird der Künstler wie folgt zitiert: »Had it not been for the Tartars I would not be alive today. [...] They were the nomads of the Crimea, in what was then no man's land between the Russian and German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. ›Du nix njemcky‹ they would say, ›du Tatar‹, and try to persuade me to join their clan. Their nomadic ways attracted me, of course, although by that time their movements had been restricted. Yet it was they who discovered me in the snow after the crash, when the German search parties had given up. I was still unconscious then and only came round completely after twelve days or so, and by then I was back in a German field hospital. So the memories I have of that time are images that penetrated my consciousness. [...] I remember voices saying ›Voda‹ (›Water‹), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.«

572 KUNI 2006, Bd. 2, S. 245.

573 BÜRGER 1987, S. 205.

574 Ebd., S. 204.

onal.⁵⁷⁵ Fortan unterstreicht Beuys, sich von der Detailgenauigkeit seiner Erzählung distanzierend, den metaphorischen Bedeutungsgehalt der Tatarenlegende.⁵⁷⁶

Ein weiteres biografisches, um Versehrung kreisendes Schlüsselerlebnis stellt Beuys' psychische Krise dar, die zum Jahreswechsel 1954/55 einsetzt und bis in das Jahr 1957 anhält: Nach seinem Studium der Bildhauerei fällt der Künstler in eine schwere Depression. Er leidet an Antriebslosigkeit und Erschöpfung, sondert sich von seinem Umfeld ab und vermag nicht mehr, kreativ tätig zu sein. »Es war ein wirkliches Sterben«, beschreibt Beuys diese krisenhafte Zeit rückblickend.⁵⁷⁷ Die Behandlung in psychiatrischen Kliniken in Düsseldorf und Essen zeigt keinen Erfolg. Beuys' Biograf Heiner Stachelhaus berichtet:

Einmal schließt er sich wochenlang in der Heerdter Wohnung seines Dichterfreundes Adam Rainer Lynen ein, der zu der Zeit verreist ist. Freunde brechen durchs Fenster in die Wohnung ein, finden Beuys in einem total verdunkelten Zimmer, er hat bereits Wasser in den Beinen und sagt, er wolle sich auflösen. Auf dem Boden verstreut liegen zerrissene Zeichnungen. Er brauche nichts mehr, sagt er, nur einen Rucksack. In dieser Phase läßt er sich von einem Klever Schreiner eine Kiste aus Holz machen. Schön glatt gehobelt soll sie sein, das hat Beuys ausdrücklich gewünscht. Dann beschmiert er diese schöne Kiste vollständig mit Teer und bringt sie in sein Atelier nach Heerdt. Seine Vorstellung, daran erinnerte er sich später genau, war folgende: Die Kiste sei ein schwarzer, leerer, isolierter Raum, in dem Untersuchungen stattfinden und

575 Der Absturz des Sturzkampfbombers am 16. März 1944 ist durch Militärunterlagen verbürgt; vgl. GIESEKE/MARKERT 1996, S. 76. Während der Flugzeugführer Hans Laurinck ums Leben kam, trug Beuys eine Gehirnerschütterung und eine Platzwunde über den Augen davon. Neben dem Flugzeugwrack stehend, wurde er von Bewohnern des Dorfes Snamenka (dt. Freifeld) aufgefunden. Im Jahr 2000 befragte Zeitzzeugen, zum Zeitpunkt des Unglücks noch Kinder, können sich »nur entsinnen, dass die Erwachsenen erzählten, der Deutsche [Beuys] sei mit einer Art Kremser abtransportiert worden«. Am folgenden Tag wurde Beuys in ein mobiles Feldlazarett eingewiesen und dort bis zum 7. April gepflegt. Der Historiker Wladimir Gurkowitsch, der vor Ort Nachforschungen angestellt hat, berichtet: »Eine Reihe von Personen tatarischer Nationalität wurde befragt: zivile Leute und Geistliche verschiedenen Alters, darunter auch die, die während der Okkupation auf dem Territorium des Thälmann-Landkreises lebten. Kein Mensch hat auch nur andeutungsweise etwas über »den Akt der Barmherzigkeit vom 16. März 1944« gehört. Das ist umso auffälliger, als die krim-tatarische Gesellschaft geschlossener, korporativer und solidarischer ist als jede andere. Das Gerede über ein x-beliebiges Ereignis von Belang, bei dem Tataren (sogar nur ein einziger) anwesend waren, verbreitete sich sehr schnell unter den Glaubensgenossen und Blutsverwandten. Tatarische Überlieferungen sind in der Regel überaus beständig. Viele Tatsachen (sowohl orientalisch-märchenhafte als auch statistisch belegbare) können dabei übertrieben werden. Indem man das alles berücksichtigt, kommt man zu einem für die Forscher wirklich interessanten Schluss: Keiner der normalsterblichen Tataren des kurmanschen Landes hat je das Geringste über die uneigennützigte Rettung eines verletzten deutschen Soldaten, der bewusstlos war, durch seine Mitmenschen gehört«; GURKOWITSCH 2006, S. 3.24f.

576 Vgl. LANGE 2011, S. 118.

577 Beuys, in: *Lebensläufe* 1980, Min. 30:15–30:19 (Transkription der Verfasserin).

neue Erfahrungen gemacht werden könnten. Er habe den Zwang gespürt, sich in diese Kiste zu setzen, nicht mehr dazusein, einfach mit dem Leben aufzuhören.⁵⁷⁸

Erst ein mehrmonatiger Aufenthalt auf dem Hof der Familie van der Grinten läutet Beuys' Genesung ein. Der Künstler, der sich – wenn er kann – an der Feldarbeit beteiligt, beginnt wieder zu arbeiten. Düstere Sujets spiegeln seinen angegriffenen Seelenzustand wider. Damals von Beuys angefertigte Zeichnungen tragen Titel wie *Abschied*, *Mann am Kreuz*, *Misere*, *Schock*, *Blutender Elch*, *Der Tod und das Mädchen*.⁵⁷⁹

Die Krisenzeit geht für den Künstler mit einer physischen und geistigen ›Umorganisation‹ einher, die in ein verändertes Selbst- und Kunstverständnis mündet. In einem später geführten Gespräch über seine Depression betont Beuys ihr positives Moment als Notwendigkeit der Transformation. Bei seiner Krise, führt er aus,

wirkten zweifellos Kriegseignisse nach, aber auch aktuelle, denn im Grunde mußte etwas absterben. Ich glaube, diese Phase war für mich eine der wesentlichsten insofern, als ich mich auch konstitutionell völlig umorganisiert habe; ich hatte zu lange einen Körper mit mir herumgeschleppt. Der Initialvorgang war ein allgemeiner Erschöpfungszustand, der sich allerdings schnell in einen regelrechten Erneuerungsvorgang umkehrte. Die Dinge in mir mußten sich völlig umsetzen, es mußte bis in die Physis hinein eine Umwandlung stattfinden. Krankheiten sind fast immer auch geistige Krisen im Leben, wo alte Erfahrungen und Denkvorgänge abgestoßen, beziehungsweise zu durchaus positiven Veränderungen umgeschmolzen werden.

Sicher, viele Menschen erleben diese Phase der Umorganisation, aber wenn man hindurchkommt, erhält vieles, was vorher unklar oder nur vage angelegt war, eine ganz plausible Richtung. Eine derartige Krise ist ein Zeichen dafür, daß entweder eine Richtungslosigkeit vorliegt oder zu viele Richtungen angegangen wurden. Sie ist eine entscheidende Aufforderung, manches zu bereinigen und in bestimmter Richtung zu neuen Ergebnissen zu kommen. Von da ab begann für mich eine systematische Arbeit an gewissen Grundprinzipien.⁵⁸⁰

Krankheit wird, in positiver Wendung, als Möglichkeit und Bedingung für Reinigung, Veränderung und Erneuerung, gar als eine Art Auferstehung verstanden. »Durchs Leiden entsteht etwas geistig Höheres«; »das Leiden selbst führt zu Verwandlung, sonst hätte Krankheit keinen Sinn.«⁵⁸¹ Dieserart verwandelt und geläutert entwickelt Beuys »die ersten theoretischen Strukturen zur Erweiterung des Kunstbegriffes auf den Menschen im Allgemeinen«.⁵⁸² Mithin kennzeichnet der Künstler seine Theorien als das Ergebnis einer Krisenbewältigung – am Anfang des Erweiterten Kunstbegriffs steht Beuys' Leidenserfahrung.

578 STACHELHAUS 1987, S. 63f. Der Psychoanalytiker Hartmut Kraft vermutet, dass bei Beuys eine posttraumatische Belastungsstörung vorgelegen haben könnte; vgl. KRAFT 2021, S. 16.

579 Vgl. STACHELHAUS 1987, S. 69.

580 Beuys, in: ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994, S. 40.

581 Beuys, in: BEUYS/SCHWEBEL 1979, S. 24.

582 Beuys, in: ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994, S. 40.

Schmerzen und Krankheit bestimmen auch Beuys' weiteres Leben. Dem starken Raucher setzen Gefäßverengungen in den Beinen zu, was ihn in seinen Aktionen jedoch nicht daran hindert, teilweise für Stunden in stehender Position auszuharren.⁵⁸³ Nach einem Sturz im Frühjahr 1961 muss ihm eine Niere entfernt werden, später auch die Milz. 1972 erleidet Beuys einen Herzinfarkt, auf den 1975 ein zweiter folgt. »Er kämpfte mit einem Körper, der ihm nicht mehr verlässlich war, hielt Diäten nicht ein, rauchte zu viel.«⁵⁸⁴ Zuletzt treten Probleme mit der Lunge hinzu; im Mai 1985 wird Beuys eine interstitielle Pneumonie diagnostiziert. Das Atmen bereitet ihm zunehmend Schwierigkeiten, wegen Sauerstoffmangels kommt es zu Schwindel- und Ohnmachtsanfällen. Am 23. Januar 1986 stirbt der Künstler im Alter von 64 Jahren.

Viele seiner Arbeiten lassen einen Bezug zu den Themen Krankheit, Leiden und Tod erkennen. In Beuys' Objekten, Installationen und Environments begegnen uns Elektrokardiogramme, Arzneigläser, Medikamentenschachteln und Tablettenröhrchen, Fieberthermometer, Injektionsspritzen, Mullbinden und Heftpflaster, ebenso Krücken, Krankenbetten und -tragen. In die Vitrine *Doppelobjekte* (1972/74) platziert Beuys zwei Röntgenfilme, die Lungenaufnahmen zeigen, außerdem zwei Medizinflaschen, zwei Waschschalen aus Emaille und zwei elektrische Apparate.⁵⁸⁵ Mit dem Einsatz von organischem Material – darunter Fingernägel und Haarbüschel, blutgetränktes Verbandszeug sowie Knochen und Zähne von Tieren (in Aktionen hantiert er zuweilen mit ihren Kadavern) – evoziert Beuys Memento-mori-Bilder der Verwundbarkeit und Sterblichkeit. Ganze Werkkomplexe sind dezidiert der Leidenthematik gewidmet, an dieser Stelle sei besonders auf *zeige deine Wunde* (1976) und *hinter dem Knochen wird gezählt – SCHMERZRAUM* (1984) hingewiesen. Ob schon diese atmosphärisch aufgeladenen Arbeiten zweifellos von Beuys' persönlicher Schmerzerfahrung ihren Ausgang nehmen, spielen sie gesamtgesellschaftlich auf politische, soziale, wirtschaftliche und ökologische Diskurse ihrer Zeit an. Aus diesem Grund kann *SCHMERZRAUM* – es handelt sich um einen von Beuys vollständig mit Bleibahnen verkleideten Galerieraum – nicht zuletzt als Ausdruck der mit der Gefahr eines atomaren Weltkriegs einhergehenden kollektiven Ängste gelesen werden.⁵⁸⁶ Und die Installation *zeige deine Wunde*, die der Künstler nach seinem zweiten Herzinfarkt realisiert, ließe sich – um einen Vorschlag Philip Ursprungs aufzugreifen – als Kommentar auf die deutsche Teilung interpretieren.⁵⁸⁷ Hierin unterscheidet sich das Beuys'sche Werk deutlich von den autopathografischen Arbeiten Christoph Schlingensiefs. Während Schlingensief sein Kranksein öffentlich exponiert und sein gesellschaftliches Engagement in direkten Bezug zu seinem persönlichen Kran-

583 Vgl. STACHELHAUS 1987, S. 219.

584 RIEGEL 2018, Bd. 2, S. 152.

585 Vgl. MURKEN 1996, S. 247. Mit medizin- und pharmaziegeschichtlichen Bezügen im Beuys'schen Œuvre setzt sich der Arzt Axel Hinrich Murken seit den 1970er-Jahren auseinander; vgl. hierzu seine versammelten Aufsätze in *Joseph Beuys. Sammlung Axel Hinrich Murken* 2018.

586 Vgl. SCHRÖDER 2011, S. 178.

587 Vgl. URSPRUNG 2021, S. 201–209.

kenschicksal setzt, lenkt Beuys den Blick von seinem privaten Befinden ab. »Seine Krankheiten, Diätverstöße und Depressionen verschwie er«, berichtet der mit Beuys befreundete Kunstkritiker Georg Jappe.⁵⁸⁸ »Nur die wenigsten wussten, wie krank er war«⁵⁸⁹ – ihr Mann sei sein Leben lang gestorben, so Eva Beuys.⁵⁹⁰

3.2.2.1 Die Beuys'sche Leidenstheorie

Von Anbeginn seines künstlerischen Schaffens erkennt Schlingensief in Beuys einen zentralen Bezugspunkt. Auch in *Atta Atta* referenziert er, wie dargelegt, den Künstler und dessen Werk auf vielfache Weise.⁵⁹¹ Joseph Beuys sei sein »Seelenverwandter«, erklärt der Autor-Regisseur.⁵⁹² Als künstlerische und biografische Orientierungsfigur wird Beuys umso bedeutsamer, als Schlingensief mit der Diagnose Krebs konfrontiert wird. Den Tagebuchaufzeichnungen ist zu entnehmen, dass er während seines Krankenhausaufenthalts im Frühjahr 2008 eine Beuys-Biografie liest, ebenso die 1996 erschienene Publikation *Christus DENKEN*, in der das originale Typoskript des 1984 geführten Gesprächs zwischen Beuys und dem Jesuitenpater Friedhelm Mennekes über »grundsätzliche Fragen des Christentums, der Kirche, der Kunst und der modernen Gesellschaft«⁵⁹³ abgedruckt ist. Auf dieses Gespräch nimmt Schlingensief in seinem Tagebuch mehrfach Bezug, in Teilen zitiert er wortwörtlich daraus.⁵⁹⁴ Aussagen von Beuys finden ebenfalls Aufnahme in den theatralen Text von *Kirche der Angst* – darauf wird im Laufe dieses Kapitels noch genauer einzugehen sein.

Während Schlingensiefs Hospitalisierung fungiert Beuys als ein »Begleiter in der Angst«⁵⁹⁵, dessen Reflexionen über Krankheit und Leiden den Künstler zum Nachdenken anregen, Mut machen, Kraft spenden. Zu Beginn der Diagnose hadert Schlingensief mit seinem verstorbenen Vater – er wolle nicht, wie dieser, in Depression und Fatalismus verfallen.⁵⁹⁶ »Muss ich mich halt so lange an Beuys festhalten«,

588 JAPPE 1996, S. 34.

589 RIEGEL 2018, Bd. 2, S. 255.

590 Eva Beuys, zit. nach STACHELHAUS 1987, S. 215.

591 Siehe Kapitel III, S. 148–166.

592 Schlingensief, zit. nach RUPPRECHT 2005, S. 97 (Schlingensief-Archiv 1087).

593 MENNEKES 1996, S. 7.

594 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 60, 80, 135–137 u. 147. Es ist davon auszugehen, dass Schlingensief in dieser Zeit weitere Texte von Beuys rezipiert hat – so erwähnt er etwa »ein Buch mit Interviews«; ebd., S. 75.

595 Vgl. ebd., S. 75.

596 Vgl. ebd., S. 79f. Schlingensief lehnt die »Depressivität, die [s]ein Vater mit seiner zunehmenden Erblindung entwickelte«, ab: »Deshalb kämpfe ich ja auch gerade so sehr mit meinem Vater. Weil ich nicht so abrutschen will wie er, weil ich nicht sagen will, ist doch eh alles egal.« Im Folgenden ruft Schlingensief den Verstorbenen direkt an: »Wenn du noch irgendwie Kontakt halten willst, ich dir noch irgendetwas bedeute, dann musst du jetzt was tun. Natürlich nicht für meine Heilung sorgen, aber du musst alles dafür geben, damit ich mit diesem Fatalismus, mit diesem Dämon von dir, nix zu tun habe, damit ich Freude am Leben behalte.«

vermerkt er im Tagebuch, »es gibt viele, viele gute Gedanken bei ihm.«⁵⁹⁷ Dem nach seiner Erblindung depressiv gewordenen Hermann Josef Schlingensief – »[f]ür diesen Pessimismus, für diesen schwarzen Schleim, den er da über uns ergossen hat, mag ich meinen Vater nicht mehr«⁵⁹⁸ –, stellt er Beuys kontrastiv gegenüber. Beuys, der Krankheit und Schmerz als Katalysatoren für wichtige und positive Transformationsprozesse begreift, wird für Schlingensief zum väterlichen Vor- und Leitbild, auf das er sich, wenn er über Sinn und Wert des Leidens nachdenkt, beruft. Schlingensief greift Beuys'sche Denkweisen auf, die ihn darin bestärken, auch und gerade in der Krankheit Autonomie und Würde zu bewahren – so etwa Beuys' Vorstellung, Leiden durch Denken produktiv machen und auflösen zu können. In Schlingensiefs *Tagebuch einer Krebserkrankung* findet sich folgender Eintrag:

In der Biografie von Joseph Beuys, die ich gerade lese, steht der Satz: »Alles, was nicht gebraucht wird, leidet. Alles, was statisch ist, leidet.« Das heißt, wenn ich noch denke, wenn ich noch aktiv bin, dann leide ich nicht. Selbst wenn man mich ans Kreuz nagelt, kann ich noch etwas denken, dann leide ich auch noch nicht. Und wenn ich über die Ausrangierten, die Weggesperrten nachdenke, dann leiden vielleicht auch sie nicht mehr. Das ist das Grundprinzip: Solange ich über mich und andere nachdenke, leide ich nicht. Und umgekehrt: Solange man über mich nachdenkt, leide ich nicht. Wenn man mich aber abstempelt und sagt, na ja, der liegt da rum, der ist bemitleidenswert, bin ich ein Stück Stein. [...] Aber wenn man ernsthaft anfängt, über diese Statik in der Welt nachzudenken, dann wird das Leiden produktiv, dann wird das Leiden durch meine Gedanken aktiv.⁵⁹⁹

Beuys geht von zwei Definitionen des Denkens aus. Dem materialistischen, wissenschaftlich-analytischen Denken schreibt er Todescharakter zu – es isoliere und abstrahiere, den Menschen von sich und der Natur entfremdend. Diesem »toten« und »tödlichen Denken« setzt Beuys das »freie Denken« entgegen, das als Form und Plastik in der Lage sei, Neues in der Welt hervorzubringen.⁶⁰⁰ Schlingensief rekurriert auf ebendieses freie, kreative Denken, das lähmende Statik überwindet. Auf diese Weise kann sich der Autor-Regisseur – trotz der ihn ausbremsenden Krankheit – als aktiv tätigen Menschen verstehen, sein Leiden in eine Produktivkraft verwandeln und sich gegen das Stigma des zur Passivität verurteilten Kranken zur Wehr setzen. Schlingensief inkorporiert, aus dem Kreis der Leidenden heraustretend, den Beuys'schen Schmerzensbegriff. Im Gespräch mit Mennekes expliziert Beuys Leiden als »große[] Ohnmacht«, als »wirkliche[s] Kranksein und Abgeschobensein, die keinerlei Funk-

597 Ebd., S. 80. Schlingensief lässt auch Kritik an Beuys anklingen, vornehmlich nimmt er an Beuys' anthroposophischem Gedankengut Anstoß; vgl. ebd., S. 80 u. 137. Siehe hierzu auch unten, S. 342.

598 SCHLINGENSIEF 2009, S. 79.

599 Ebd., S. 60.

600 Vgl. BEZZOLA 1997. Im Gespräch mit Hagen Lieberknecht kommt Beuys auf das »lebendige« und das »tote Denken« wie folgt zu sprechen: »Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äußern etwa im politischen Bereich oder der Pädagogik«; BEUYS/LIEBERKNECHT 1971, S. 9.

tion ermöglichen.«⁶⁰¹ Wirklich leidend sei derjenige, dem »die Möglichkeit genommen ist, irgendetwas von sich in die Funktion zu bringen, also gestalterisch, schöpferisch zu werden.« Und weiter: »Das Leiden ist das Ausgeliefertsein an die Passivität. Alles, was noch aktiv ist, kann Schmerzen haben, kann zum Schmerzensmann selber werden, aber wirklich Leiden ist es dennoch nicht.«⁶⁰²

Ein weiterer Kerngedanke, den Schlingensief von Beuys rezipiert, betrifft die Aufwertung des Leidens. Leiden müsse, so Beuys, als »Quelle der Erneuerung« und »Quelle von kostbarer Substanz« wahrgenommen und anerkannt werden.⁶⁰³ In diesem Sinne beklagt Schlingensief: »Der Kranke und damit Langsame hat in einer schnellen Welt keinen Wert, das kranke Kind kommt als Kraft nicht vor, es gibt keine Währung dafür. Aber es hat eine Kraft.«⁶⁰⁴ Was Schlingensief als ›Kraft‹ bezeichnet, beschreibt Beuys im Gespräch mit Mennekens als »christliche Substanz«: »[E]in krankes Kind, das sein Leben lang im Bett liegt und gar nichts tun kann, das leidet und erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz. [...] Also hat das Leiden eine wichtige Funktion.«⁶⁰⁵ Beuys, der in seiner Christologie wesentlich von der Anthroposophie Rudolf Steiners beeinflusst ist,⁶⁰⁶ versteht unter ›Christus-substanz‹ eine spirituelle ›Grundkraft‹, die therapeutisches Potenzial birgt und die Menschen in eine befreite Zukunft zu leiten vermag. Indem er das Leiden als Quelle ›christlicher, sakramentaler Substanz‹ herausstellt, tritt Beuys als Advokat der Leidenden auf, ihrer schicksalhaften Ohnmacht und Passivität eine gesamtgesellschaftliche, da bewusstseinsverändernde Bedeutung zuschreibend. »Das lässt mich nicht mehr los: Was ist der Wert des Leidens in der Welt? Und warum wird es nicht mehr wahrgenommen?«,⁶⁰⁷ notiert Schlingensief in sein Krankenhausprotokoll. Beuys' positive Bewertung des Leidens bildet für ihn den Ausgangspunkt, kritisch über das gesellschaftlich konventionalisierte Verstecken und Tabuisieren von Versehrtheit nachzudenken:

Heute Abend habe ich mich erneut gefragt, warum das Leid als Währung in unserer Welt nicht richtig existiert. Das war doch früher mal anders, es gab doch Zeiten, wo man sich mit seiner Wunde nicht so verstecken musste. Zumindest hat man das Gefühl, dass die Leute sie lieber nicht sehen wollen und ihre eigene nicht zeigen wollen. Ich weiß es nicht, aber vielleicht liegt es daran, dass der Mensch sich diese Markierungen, an denen für ihn etwas Dramatisches, sein Leben Veränderndes passiert, nicht mehr erlaubt. Dass er zumindest versucht, sie im Kopf beiseitezuschieben.⁶⁰⁸

601 BEUYS/MENNEKES 1996, S. 55.

602 Ebd.

603 Ebd., S. 59 und zit. in SCHLINGENSIEF 2009, S. 147.

604 SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

605 BEUYS/MENNEKES 1996, S. 57.

606 Vgl. hierzu MENNEKES 1996, bes. S. 199–214.

607 SCHLINGENSIEF 2009, S. 147.

608 Ebd., S. 196.

Fortan plädiert Schlingensief dafür, Wunden – als dramatische Einschnitte von lebensverändernder Wirkung – zu exponieren und damit als »Momente des Nach- und Umdenkens«⁶⁰⁹ sichtbar werden zu lassen. Das Zeigen der Wunde wird so zu einem Akt der Befreiung: »Scheiß doch auf dieses ganze Absicherungsgetue, dieses Verstecken vor den anderen! Diese meterdicken Verbände, die sich die Leute um ihre Wunden wickeln, können mir doch gestohlen bleiben.«⁶¹⁰ Von der *ostentatio vulnerum* verspricht sich Schlingensief, abermals im Rekurs auf Beuys, seelische Heilung. »Beuys sagt: ›Zeig mal deine Wunde. Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird nicht geheilt.‹ Ja, das ist es vielleicht: Wer seine Wunde zeigt, dessen Seele wird gesund. Denn der Krebs ist weg, aber der Einschnitt bleibt.«⁶¹¹

Diese von Schlingensief propagierte Losung ist von Beuys' Münchner Installation *zeige deine Wunde* abgeleitet. Deren Titelgebung kommentiert Beuys in einem Zeitungsinterview von 1980 folgendermaßen: »Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muss, die man heilen will.«⁶¹² Beuys' Aussage erfährt bei Schlingensief eine Zuspitzung als beschwörende Maxime, mit der zugleich eine Warnung verknüpft ist – wer sich sträube, seine Versehrung offenzulegen, dem bleibe eine Heilung verwehrt. Eine religiöse Evokation erhält die Losung dadurch, dass Schlingensief sie mit dem in der katholischen Liturgie gesprochenen Vorbereitungsgebet zum Empfang der heiligen Kommunion verbindet: »Herr, ich bin nicht würdig, dass Du eingehst unter mein Dach, doch sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.«⁶¹³ Schlingensief korreliert den Beuys'schen Appell mit göttlichem Heilsversprechen: »Wer seine Wunde zeigt, dessen Seele wird gesund.« Mithin ist Beuys als Heilsverkünder antizipiert – als solcher erscheint er, wie noch zu zeigen sein wird, in der Evangeliumsszene der Theatermesse.

Das Beuys'sche Diktum ›Zeige deine Wunde‹ macht Schlingensief zum Leitmotiv seines in Duisburg aufgeführten Kunst- und Künstlerdramas. Es ist *Kirche der Angst* buchstäblich eingeschrieben: »auf dem Titelblatt des Programmheftes, als Motto im Programmheft, im Kirchenschiff auf dem Boden sowie an den Seitenwänden auf zwei Bannern.«⁶¹⁴ Stefan Kolosko verkündet es in der 26. Szene des Stücks, zu Beginn der Totenmesse, um die ›Gemeinde‹ zu begrüßen und sie auf die Trauerfeier Schlingensiefs einzuschwören: »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt. Wer sie verbirgt, wird

609 Ebd.

610 Ebd., S. 243.

611 Ebd., S. 197.

612 BEUYS/HERBIG 1980. Bereits in einem früheren Zeitungsinterview erklärt Beuys: »Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden«; BEUYS/SEIDENFADEN 1976. Beide Zeitungsartikel finden sich reproduziert in *Joseph Beuys: zeige deine Wunde* 1980, Bd. 2: *Reaktionen*, o. S.

613 Das Vorbereitungsgebet basiert auf die Bibelstelle Mt 8,8. Besorgt um seinen gelähmten, große Schmerzen leidenden Diener bittet der Hauptmann von Kafarnaum Jesus demutsvoll um dessen Heilung.

614 MÜHLEMANN 2011, S. 106.

nicht geheilt.«⁶¹⁵ Der durch das Mikrofon verstärkten Stimme des Schauspielers ist ein Halleffekt unterlegt, wodurch der Eindruck einer pastoralen Ansprache im kirchlichen Rahmen unterstützt wird. Auf das »Messmotto«⁶¹⁶ folgt – nach der von Margit Carstensen deklamierten Aufforderung »Und alle!« – dessen emphatische Wiederholung durch die auf der Bühne versammelten Schauspieler und Statisten. Um den Bedeutungshorizont dieses Leitmotivs von *Kirche der Angst* adäquat vermessen zu können, ist es notwendig, Beuys' Münchner Arbeit genauer in den Blick zu nehmen.

3.2.2.2 »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt«

Die Objekte, die Beuys zu seinem Environment *zeige deine Wunde* zusammenstellt, stammen aus den Jahren 1974 und 1975. Es handelt sich um jeweils paarweise arrangierte Gegenstände – jedes Element ist doppelt vorhanden. Durch ihre Dopplung wird evident, dass die assemblierten Objekte keine Zufallsfunde darstellen, sondern als »inhaltlich präformierte Sinnträger« in eine absichtsvolle Komposition eingepasst sind.⁶¹⁷ Ursprünglicher Ausstellungsort ist eine mit fahlem Neonlicht beleuchtete Fußgängerunterführung unter der Münchner Maximilianstraße. Beuys baut dort sein Environment im Februar 1976 auf. Die trostlose, unterirdische Anlage erscheint – in ihrer »anstößige[n] Gegenposition« zur »lichten Oberwelt«⁶¹⁸ – als allegorischer Raum, der das unter der Oberfläche verborgen Liegende, das Tabuisierte und Verdrängte sichtbar werden lässt.

Nach dem Ankauf der Arbeit durch die Städtische Galerie im Lenbachhaus wird *zeige deine Wunde* zu Beginn des Jahres 1980 unter Beuys' Anleitung in einem Raum des Kunstmuseums installiert.⁶¹⁹ Dem Museumsbesucher präsentiert sich die Installation nun wie folgt: An der rechten Wand ist eine weiß gestrichene, horizontal in zwei Hälften geteilte Holztafel angebracht. An ihr lehnen zwei Schälleisen, Werkzeuge, die zum Entrinden gefällter Bäume eingesetzt werden. An der gegenüberliegenden Wand sind zwei Forken abgestellt. Ihnen fehlt, ursprünglich dreizeinkig, die mittlere Zinke. Sie stehen, mit ihrem Schaftende an die Wand gelehnt, auf zwei kleinen, schwarzen Schiefertafeln, in die jeweils ein Halbkreis eingeritzt ist. Die

615 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 16.

616 ZORN 2017, S. 157.

617 HUTTENLAUCH 2021, S. 25. »In der Doppelung spiegeln sich die Gegenstücke und erhalten damit eine gesteigerte Wirklichkeit.« Vgl. auch ZWEITE 1980, o. S.

618 HUTTENLAUCH 2021, S. 17.

619 Die veränderten räumlichen Verhältnisse im Lenbachhaus wirken sich auf die Präsentationsweise der Arbeit und damit auf ihre Wirkung auf den Betrachter aus. Da es im Museum nicht mehr begeht werden kann – ein gespanntes Seil hält die Besucher auf Abstand –, wandelt sich das vormalige Environment in eine Installation. Einen erhellenden Vergleich zwischen der originalen Ausstellung im »unterirdische[n], in sich abgeschlossene[n] Betonkeller« der Fußgängerunterführung und der Installation im *white cube* des Lenbachhauses bietet Armin Zweite; siehe ZWEITE 1980, o. S. Auch liefert Zweite eine ausführliche Beschreibung und Interpretation der Beuys'schen Museumsinstallation.

Forken erscheinen so umfunktioniert als Zirkel. Zwei alte Leichenbahnen, aus der Münchner Pathologie, stehen in der linken, hinteren Ecke des Raumes. Unter den Bahnen befinden sich, gleichsam versteckt, weitere Gegenstände: zwei mit Gazefilter abgedeckte Einmachgläser sowie zwei aufgeklappte, mit Fett gefüllte Zinkkisten. In deren erstarrter Fettmasse stecken jeweils ein Fieberthermometer und ein Reagenzglas. In den Reagenzglasröhrchen ist wiederum je das Skelett eines Amselkopfes enthalten.⁶²⁰ Mit den Leichenbahnen bringt der Künstler sein Werk in aller Deutlichkeit mit dem Assoziationsfeld ›Sterben und Tod‹ in Verbindung. Über den Bahnen sind zwei Zinkkästen montiert. Auf zwei an der Wand befestigten, schwarzen Schiefertafeln steht, in Beuys' mit weißer Kreide geschriebener Handschrift, jeweils der Titel der Arbeit: »zeige deine Wunde«. Aufgrund ihrer prominenten Position bilden die Titeltafeln das Zentrum der Installation. Zwei Postsendungen ungeöffneter Ausgaben der linksextremen italienischen Zeitung *Lotta Continua*, von weißen Bilderrahmen eingefasst, bilden die fünfte und letzte Objektgruppe der Installation.

Dass Beuys *zeige deine Wunde*, im ursprünglichen Setting der Fußgängerunterführung, unter dem Eindruck seines schweren, einige Monate zuvor erlittenen Herzinfarkts realisiert hat, dürften damals nur wenige Eingeweihte gewusst haben. Glaubt man Hans Peter Riegel, ist Beuys darauf bedacht, sein Herzleiden öffentlich nicht bekannt werden zu lassen.⁶²¹ Im Gespräch über seine Münchner Arbeit lenkt der Künstler den Blick weg von autobiografischen Bezugspunkten, hin zum Allgemeinen: Der Raum spreche, so Beuys, von »der Krankheit der Gesellschaft«.⁶²² Es sei »natürlich der traumatische Charakter« angesprochen und »alles gemeint, was Menschen beschäftigt, was sie wollen, vielleicht nicht aussprechen können.«⁶²³

Beuys stellt in *zeige deine Wunde* das eigene Leiden nicht ostentativ aus, vielmehr macht er seine gleichwohl »sehr private Meditation über die Vergänglichkeit, über den physischen Tod und die unsterbliche Seele«⁶²⁴ zur Grundlage eines kollektiven

620 Gerald Schröder assoziiert mit dem eigentümlichen Arrangement »eine seltsame alchemistische Versuchsanordnung«; SCHRÖDER 2011, S. 234.

621 »Beuys war fast panisch bemüht, den Infarkt sowie seine anderen gesundheitlichen Probleme zu verbergen. Nur die wenigsten wussten, wie krank er war[,] und schwiegen«; RIEGEL 2018, Bd. 2, S. 255. Die Wahl der von der großen Öffentlichkeit wenig beachteten Maximiliansunterführung als ursprünglichen Ausstellungsort von *zeige deine Wunde* hält Riegel daher für absichtsvoll – »blieb doch hier im Untergrund der Stadt die Arbeit beinahe unbeachtet und konnte ihre Wirkung frei von einem Voyeurismus entfalten, der womöglich bei Bekanntwerden seines überstandenen Herzinfarktes gedroht hätte. Das öffentliche Eingeständnis eigener Verwundbarkeit sollte nicht Thema sein.« Dies vorausgesetzt, ließe sich die Münchner Unterführung als ein *safe space* begreifen.

622 BEUYS/HERBIG 1980. Vgl. auch Beuys, in: »Meine Kunst ist auch ein Röntgenbild dieser Zeit« 1980: »Man mache ein Röntgenbild unserer gegenwärtigen Gesellschaft, und mein Werk würde sich dort als Todeszone zeigen.« Mit dem Begriff der Wunde scheint Beuys also vornehmlich auf solche Blessuren abzielen, die der Mensch im Rahmen einer kranken Gesellschaft davonträgt.

623 BEUYS/SEIDENFADEN 1976.

624 RIEGEL 2018, Bd. 2, S. 255.

Diskurses über Schmerz, Tod und Verdrängung. Für Schlingensiefel hingegen ist *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* eine dezidiert autobiotheatrale Auseinandersetzung mit Krankheit, Sterben und Tod. Das in seinem Kunst- und Künstlerdrama verarbeitete Material entstammt in weiten Teilen dem eigenen Erleben – in Ego-Texten und -Bildern ist der Autor-Regisseur stets präsent, er bildet das inhaltliche Zentrum seines Theaterstücks. Somit inszenieren Beuys und Schlingensiefel auf je eigene Weise selbstbiografische Räume von traumatischer Qualität, die das Publikum affizieren sollen.⁶²⁵ Denn auch Schlingensiefel will mit *Kirche der Angst* keine bloße Selbstdarstellung betreiben, sondern den Zuschauer zu eigener Introspektion animieren. »[D]er autonome Betrachter reagiert, indem er vor allem mit sich selbst umgehen muss«, hält der Autor-Regisseur nach der Premiere von *Kirche der Angst* in seinem Tagebuch fest. »Dann ist das nicht Christoph Schlingensiefels Leidensweg, sondern viel mehr.«⁶²⁶ Hier ist das didaktische Wirkpotenzial von Kunst und Künstler angesprochen – über ästhetische Erfahrung sollen dem apperzeptiven Publikum Reflexion und (Selbst-)Erkenntnis ermöglicht werden.

Mithilfe der Schiefertafeln wird in *zeige deine Wunde* der Künstler sinnfällig in der Rolle des Lehrers und Erziehers aufgerufen. Im Rahmen seiner Vortrags- und Diskussionstätigkeit gebraucht Beuys bei öffentlichen Auftritten häufig Schultafeln, die er, während er doziert, mit Kreide beschreibt. Auf ihnen hält er Schlüsselbegriffe und -sätze fest und zeichnet Diagramme auf, die seine Theorien und Gedanken veranschaulichen. Auch die schriftlich fixierte Botschaft »zeige deine Wunde« lässt sich als appellativ an den Betrachter gerichtetes »Lehr- und Lernstück«⁶²⁷ verstehen. Schlingensiefel greift das Element der Titeltafel formal mit den Szenen- und Zwischentiteln auf, die in *Kirche der Angst* auf die Bühne projiziert werden. Sie sind in einen Font gesetzt, der eine kindlich anmutende Schönschrift imitiert und so Schlingensiefel mit der Rolle des Schülers assoziiert, der der Anweisung des Lehrers Beuys (Zeige deine Wunde!) mit dem Erzählen seiner Krankengeschichte, dem »Protokoll einer Selbstbefragung«, nachkommt.⁶²⁸

Kirche der Angst führt dem Zuschauer eindrucksvoll vor Augen, dass das Offenlegen der Wunde – das Thematisieren und Vergegenwärtigen von traumatischen Erfah-

625 Zu Beuys' traumatischen Räumen und zur Bedeutung von Trauma und Schmerz in seinem Werk siehe SCHRÖDER 2011, S. 173–276.

626 SCHLINGENSIEFEL 2009, S. 243.

627 HUTTENLAUCH 2021, S. 29.

628 Auch der Beuys'schen Handschrift wird, etwa von Armin Zweite und Heiner Stachelhaus, ein infantiler Charakter zugeschrieben; vgl. ZWEITE 1980, o. S. und STACHELHAUS 1987, S. 193. Diesen Eindruck kann ich nicht teilen. Beuys' Schrift weist Anleihen an die Sütterlinschrift auf – damit mag implizit ein Verweis auf die Schulzeit des Künstlers, mithin ein Verweis auf seine Kindheit und Jugend verknüpft sein. Beuys' Handschrift selbst wirkt jedoch keineswegs kindlich. Dass er die Sütterlinschrift der lateinischen Schreibschrift vorzieht, begründet Beuys ästhetisch; vgl. BEUYS/BONGARD 1992, S. 564. Hans Peter Riegel geht davon aus, dass das Schriftbild Beuys' dasjenige des Vorbilds Rudolf Steiner imitiert; vgl. RIEGEL 2018, Bd. 1, S. 126f.

rungen, Ängsten und Schmerzen – kein leichtes Unterfangen ist, sondern der Bereitschaft und der Überwindung bedarf, sich selbst und der Öffentlichkeit die eigene Verletzlichkeit einzugestehen. Die Introspektion im diaristischen Text Schlingensiefs wird dadurch, dass sie – obschon ästhetisch überformt – mit dem Theaterpublikum geteilt wird, als schmerzhaftes Selbstkonfrontation erfahrbar. Die zweite literarische Mitteilung, die in Beuys' *zeige deine Wunde* enthalten ist, scheint mir auf ebendieses Moment – das Offenbaren der Wunde als ein mühsames Ringen mit sich selbst – hinzuweisen. Wie Eva Huttenlauch plausibel darlegt, sind die beiden eingerahmten Ausgaben der Streifbandzeitung *Lotta Continua*, ein »Organ der italienischen Studentenbewegung und der außerparlamentarischen Linken«, kein zwangsläufig politisches Statement des Künstlers.⁶²⁹ Vielmehr macht sich Beuys den unmittelbaren Wortsinn des Zeitungsnamens zunutze: *lotta continua* bedeutet, ins Deutsche übertragen, »fortwährender Kampf« bzw. »der Kampf geht weiter«. Liest man also die Textbotschaften in der Beuys'schen Arbeit zusammen, lautet das durch den Künstler formulierte Gebot: »Zeige deine Wunde – im fortwährenden Kampf«. Die Auseinandersetzung mit den eigenen Verletzungen muss hart erarbeitet werden – sie bleibt ein lebenslänglicher Prozess.

Die Frage, ob persönlich erlebte Katastrophen oder Traumata Eingang in seine Arbeit gefunden hätten, beantwortet Beuys in einem Interview aus dem Jahr 1977 positiv, um sodann zu betonen: »Aber man hat ja kontinuierlich mit solchen traumatischen Zuständen zu kämpfen, das ist nicht nur bei mir so, sondern bei jedem Menschen. Das ist das Wesen der menschlichen Natur.«⁶³⁰ Den Künstler zeichne aus, dass er diesen Kampf nicht scheue: »Jeder Mensch ist kreativ und kann ein Künstler sein, wenn er die ständige Konfrontation mit seinem eigenen Ich riskiert.«⁶³¹ Mit der Selbstbeschäftigung geht die lebenslange Arbeit am eigenen Ich einher und die gestaltende, reformierende Arbeit an der Gesellschaft – die Soziale Plastik. Schlingensief, der sich dieses Beuys'sche Lebens- und Arbeitsprinzip zu eigen macht, erklärt demgemäß die öffentliche Auseinandersetzung mit seiner Krankheit, seiner physischen und psychischen Versehrung zur Sozialplastik:

Klar forme ich mein Leiden, klar gehe ich von meinen Erfahrungen aus, was soll ich denn sonst tun? Wenn man Krebs hat, ist das nicht schön, aber man muss doch damit umgehen lernen und mit diesem Zustand weitermachen. Ich kann meine Krankheit, meine Todesangst natürlich auch verschweigen, das will ich aber nicht. Ich will über Krankheit, Sterben und Tod sprechen. Gegen diese Ächtungskultur ansprechen, die den Kranken Redeverbot erteilt. Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit.⁶³²

629 Vgl. HUTTENLAUCH 2021, S. 39.

630 BEUYS/SHELLMANN/KLÜSER 1992, S. 20.

631 ADRIANI/KONNERTZ/THOMAS 1994, S. 91.

632 SCHLINGENSIEF 2009, S. 242f.

Mit *Kirche der Angst* zielt Schlingensiefel somit auf zweierlei: Zum einen macht er seine Krankheit produktiv – als Grundlage seines Kunst- und Künstlerdramas wird sein Krankenschicksal gestaltbar. Das Zeigen der Wunde erweist sich dieserart als ein Akt der Selbstermächtigung und Autonomiebehauptung. Auf den »passiven Schmerz des Erleidens« lässt der Künstler, um mit Beuys zu sprechen, »den aktiven Schmerz des Tuns« folgen.⁶³³ Zum anderen will Schlingensiefel das Publikum für die Belange von Krebspatienten sensibilisieren, »gegen diese Ächtungskultur ansprechen«, mithin als Gesellschaftsreformer wirken, der den Dialog zwischen Gesunden und Kranken fördert. »Der Kontakt zwischen Gesunden und Kranken ist enorm wichtig«, betont Schlingensiefel im Interview. »Ich glaube, auch für die Gesunden, das heißt für die zukünftig Kranken.«⁶³⁴ Angesprochen als »zukünftig Kranker« soll auch der gesunde Theaterzuschauer von *Kirche der Angst* affiziert werden. So ist der Schlingensiefel'schen Theaterproduktion und Beuys' Münchner Installation Memento-mori-Charakter eigen. Beiden Künstlern ist es dabei ein Anliegen, mit der Aktivierung des Publikums einen potenziell heilenden Effekt, eine gesellschaftsverbessernde Transformation anzustoßen. Dem Denken von Beuys entsprechend, wird die Forderung des Wundezeigens zum politischen Programm.

Schlingensiefel inszeniert das Beuys'sche Diktum, das er zum Messmotto nobilitiert, in einem religiös aufgeladenen Kontext. Damit macht er manifest, was in Beuys' Arbeit latent bleibt. Die Schiefertafeln in *zeige deine Wunde* – ihrer formalen Dopplung entspricht Schlingensiefel mit der emphatischen Wiederholung des Messmottos durch die Trauergemeinde bei der Eröffnung der Fluxus-Messe – lassen an die beiden mosaïschen Gesetzestafeln denken.⁶³⁵ Die archaischen Arbeitswerkzeuge, besonders die Schälenseiten, alludieren Passionsikonografie, insofern sie an die Lanze der *Arma Christi* gemahnen.⁶³⁶ Das imaginativ aufgerufene Bild der Seitenwunde Christi assoziiert Beuys' titelgebenden Appell mit der Geschichte des ungläubigen Thomas, der dem Auferstandenen den Authentizitätsbeweis seiner ihm zugefügten Wunden abverlangt: »Wenn ich nicht das Mal der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in das Mal der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht« (Joh 20,25). Die Anspielung auf die Passion und Auferstehung Christi bleibt in Beuys' Installation jedoch unterschwellig.

Schlingensiefel teilt mit dem Künstler eine katholisch geprägte Erziehung. Ungleich wichtiger als die katholische Sozialisation wird für Beuys' Leben und Werk jedoch die spirituelle Weltanschauung Rudolf Steiners (1861–1925), mit dessen Schriften er 1941 erstmals in Berührung kommt. Nach dem Krieg, während seiner Studienzeit an der Düsseldorfer Akademie, beginnt sich Beuys intensiv mit der anthroposophischen Ideen- und Gedankenwelt Steiners zu beschäftigen – fortan findet sie Eingang in

633 Beuys, in: BEUYS/SCHWEBEL 1979, S. 155.

634 SCHLINGENSIEFEL/MICHALZIK 2008.

635 Vgl. ZWEITE 1980, o. S.

636 Vgl. ebd. sowie SCHRÖDER 2011, S. 238.

seine eigenen Theorien.⁶³⁷ Zeitlebens bleibt Steiner für den Künstler »der geistige Einfluss überhaupt«.⁶³⁸ Beuys tritt aus der katholischen Kirche aus, in Interviews vertritt er eine entschieden kirchenkritische Haltung – kirchliche Institutionen lehnt er ob ihrer Unzulänglichkeit ab, schimpft über »Zinnober« und den »verdammten Predigerton«: »Das ›Wort zum Sonntag‹ ist doch jedes Mal der Witz der Woche. [...] Das ist doch kein Mittel, dem Menschen die ungeheuren Möglichkeiten zu zeigen, die er heute hat.«⁶³⁹ Auch Schlingensief übt herbe Kritik an der Institution Kirche, tritt aber nicht aus ihr aus. Vielmehr hält er, selbst in der von Glaubenszweifeln geprägten Zeit seiner Krankheit, am Katholizismus fest. »Aber eins ist klar: Ich bin kein Atheist«, ist in seinem Tagebuch nachzulesen. »Und ich kann jetzt auch nicht sagen, na gut, das Universum ist irgendwie so etwas Höheres. Nee, ich brauche das konkreter: Mit Maria, Jesus und Gott, mit diesen dreien, möchte ich auf alle Fälle weiterleben.«⁶⁴⁰

Beuys, seit 1973 Mitglied der Anthroposophischen Gesellschaft, propagiert ein von Steiner beeinflusstes Christusverständnis. »Christusimpuls«, »Christuskraft«, »göttliche« bzw. »christliche Substanz« – Begriffe, mit denen Beuys immer wieder arbeitet und die er in seine Plastische Theorie integriert, gehen auf Steiner zurück.⁶⁴¹ Volker Harlan macht darauf aufmerksam, dass das Christusbild des Künstlers grundlegend auf Steiners Christuslehre aufbaue, es daher schwerlich getrennt von Beuys' intensiver Steiner-Rezeption betrachtet werden könne.⁶⁴² In Anlehnung an Steiner versteht Beuys den »Christusimpuls«, der seit dem »Mysterium von Golgatha« im Menschen wirke und dessen Ich-Bewusstsein initiiert habe,⁶⁴³ als heilendes Kraftpotenzial. Mit seinen Aktionen und Installationen sucht Beuys ebendiese »Christuskraft« zu vergegenwärtigen, um sie auch in jenen Rezipienten, wo sie von Rationalismus und Materialismus verschüttet liegt, zu aktivieren und so eine Erneuerung der Gesellschaft einzuleiten. Dass er sich hierzu von dem Begründer der Anthroposophie regelrecht berufen fühlt, erklärt Beuys in einem Brief an den Anthroposophen und Schauspieler Manfred Schradi. Er müsse, schreibt Beuys, über Rudolf Steiner »seit meiner Kindheit immer wieder nachdenken«, da »gerade von ihm ein Auftrag an mich erging[,]

637 In Anlehnung an die in Steiners Soziallehre formulierte Dreigliederungsidee entwickelt Beuys etwa die Theorie von der Gesellschaft als dreigliedriger Organismus – ein Konzept, das er in seinen Arbeiten, beispielsweise mit *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1974–77) auf der documenta 6, wiederholt thematisiert; vgl. hierzu weiterführend VINZENZ 2018, S. 331ff.

638 BEZZOLA 1997 a, S. 330, Hervorhebung im Original.

639 BEUYS/MENNEKES 1996, S. 71. »Diesen Zinnober hasse ich wie die Pest. [I]ch hasse es wie die Pest, daß wir nicht fähig sind, daß die Kirche nicht fähig ist zu einem Dauerdiskurs, dem Menschen eine Folgerichtigkeit des Christentums hinzustellen in einer verbindlichen Sprache und nicht in diesem verdammten Predigerton, in diesem Gelabere da.« Vgl. auch BEUYS/SCHWEBEL 1997, bes. S. 29f. u. 42.

640 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 129.

641 Vgl. etwa STEINER 2010 und STEINER 2010 a.

642 Die theoretischen Aussagen von Beuys lassen sich, so Harlan, »100% auf die Aussagen von Steiner zurückführen«; HARLAN/KOEPLIN/VELHAGEN 1991, S. 94.

643 Vgl. STEINER 2010, S. 59f.

auf meine Weise den Menschen die Entfremdung und das Mißtrauen gegenüber dem Übersinnlichen nach und nach wegzuräumen.«⁶⁴⁴

Beuys' Sendungsbewusstsein wird von kritischen Stimmen als missionarischer, gar messianischer Habitus verurteilt. Der Kunsthistoriker Jean Clair sieht in Beuys' Auftreten »exemplarisch das Bild des Künstlers und Massenmanipulators« verkörpert – gerade »bei seinen Massenauftritten, bei denen er in der Düsseldorfer Akademie seine Studenten, die neuen *arditi*, um sich scharte«.⁶⁴⁵ Mit seiner Selbstdarstellung, in der sich Figurationen des Priesters, Heilers, Schamanen, Magiers und Heilsverkünders vermischen, irritiert und fasziniert der charismatische Künstler. Im Zuge seiner ausführlichen Selbst- und Werkkommentierung etabliert Beuys das Verständnis seiner Kunst als bewusstseinsweiterndes Heilungsritual, als seelisch-geistige Medizin.⁶⁴⁶ In seinen Arbeiten macht er von schamanistischen Praktiken und Requisiten Gebrauch, weshalb er als »Fettschamane« und »Zauberkünstler« belächelt wird.⁶⁴⁷ Der Kunsthistoriker und Psychologe Eckhard Neumann, der Beuys als »Mythos-Ritus-Künstler« rubriziert, konstatiert kritisch:

Die Künstler der Mythos-Ritus Strömung scheinen die Attraktivität einer Ursprungssuche erkannt zu haben, die, gesellschaftlich verbrämt, als eine Art ›Ersatzreligion‹ inszeniert wird. Die Künstlerimago als Mediziner repräsentiert jenes geheimnisvolle Wesen, das den Zugang zu den ›Quellen des Seins‹ kennt und im Gewand des Psychotherapeuten die Neurosen der Gesellschaft erkennen und heilen kann. Als nicht entfremdet auftretend, zeigt er sich als Gegenpol zum Menschen unserer Zeit, indem er in der Rolle des Heilers seine Überlegenheit und sein Freisein von der Kulturneurose vorspielt, um als archaisch-exzentrische Identifikationsfigur, zur Suche nach einem neuen Menschsein, ungeachtet der gesellschaftlichen Voraussetzungen, einzuladen.⁶⁴⁸

Neben den von Neumann skizzierten Rollen des geheimnisumwobenen Mediziners und des »Künstler-Psychotherapeuten an der Zivilisation«⁶⁴⁹ gesellt sich bei Beuys eine auffällige Christusidentifikation. Diese geht über eine christomorphe Selbstdarstellung im Bild, wie sie etwa aus Albrecht Dürers Selbstporträts hinlänglich bekannt ist, hinaus. Beuys ist bestrebt, sich in seinen Aktionen – mittels Zei-

644 Joseph Beuys an Manfred Schradi, 21. Oktober 1971, zit. nach KOEPLIN 1990, S. 31, Anm. 23, Hervorhebung wie in Koeplins Transkript.

645 CLAIR 1998, S. 60.

646 Im Kontext von ›Kunst als Heilmittel‹ steht ebenfalls Beuys' *Kunstpille* (1963). Es handelt sich um einen Filzknopf, der 1964 im *Kunst*-Magazin erstmals fotografisch abgebildet wurde – die Beuys'sche *Kunstpille* geht somit der 1966 vertriebenen *Flux Medicine* von Shigeko Kubota und George Maciunas voraus; vgl. Beuys: »Vehicle Art«, in: *Kunst. Magazin für moderne Malerei, Grafik, Plastik* 4 (1964), S. 172. Beuys' Vorstellung der ›Heilkunst‹ – er propagiert »Kunst zum Einreiben in Form von Salbe, Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden« (ebd.) – hat durchaus einen humorvollen Kern. Sein Objekt *Medizinisch behandelte Blutwurst* (1974) beispielsweise besteht aus einer mit Zinksalbe ›verarztenen‹ Blutwurst.

647 Vgl. KUNI 2006, Bd. 2, S. 241.

648 NEUMANN 1986, S. 120.

649 Ebd., S. 105.

chenhandlungen – mit Christus zu identifizieren.⁶⁵⁰ So nimmt er beispielsweise zu Beginn seiner 1971 in Basel aufgeführten Aktion *Celtic + ~~~* Fußwaschungen an Teilnehmern vor.

Schon mit seinem Auftritt im Rahmen des *Festivals der Neuen Kunst* am 20. Juli 1966 in Aachen inszeniert sich Beuys wirkungsvoll als Christusfigur. Im Laufe des Fluxus-Festivals, das im Hörsaal der Technischen Hochschule stattfindet, kommt es zu Handgreiflichkeiten. Ein Student schlägt Beuys die Nase blutig. »Und genau in diesem Augenblick«, bemerkt Stachelhaus, »beginnt die Legende Joseph Beuys. Denn siehe, er hat wunderbarerweise einen Holzkruzifixus mit ausdehnbarem Sockel bei sich. Er hält dieses ›Pneumatische Kreuz‹ in seiner linken Hand hoch, reckt die Rechte zum Gruß, Blut tropft aus seiner Nase.«⁶⁵¹ Das ihn im Augenblick dieser beschwörenden Geste ablichtende Schwarz-Weiß-Porträt, von Heinrich Riebesehl fotografiert, wird das Beuys'sche Künstlerbild nachhaltig prägen. Das Foto zeigt Beuys als missverstandenen und malträtierten Schmerzensmann – und dennoch triumphierend. Anschließend wirft der Künstler Schokoladentafeln in die Menge. »Als christlicher Märtyrer-Prophet übt Beuys am Publikum keine Rache, sondern speist es mit Schokolade, wie Christus einst mit Brot, Fischen und Wein.«⁶⁵² Geistesgegenwärtig macht er die gegen ihn gerichtete Aggression für seine messianische Künstlerpersona fruchtbar.

Schlingensief ist dieses Aachener Ereignis bekannt. In *Bambiland* und *Attabambi, Pornoland* erzählt er den Theaterzuschauern, »wie Beuys einmal auf der Bühne ins Gesicht geschlagen wurde und daraufhin als Reaktion ein Kreuz in die Höhe hielt, wodurch er zu einem Märtyrer geworden sei. Das Kreuz habe Beuys schon seit seiner Geburt mit sich herumgetragen.«⁶⁵³ Schlingensief bekräftigt damit seinerseits ›die Legende Joseph Beuys‹. Hier scheinen Topoi des leidenden Künstlers und des Künstlers als Auserwählter gleichermaßen auf. In der 32. Szene von *Kirche der Angst*, der Evangeliumsszene, steigert Schlingensief das Spiel mit der auratischen Mythisierung von Beuys noch, indem er ihn als prophetischen Heilsverkünder aufruft.

650 Vgl. SCHWEBEL 1983, S. 124.

651 STACHELHAUS 1987, S. 166.

652 NEUMANN 1986, S. 114. Viele Jahre später kommentiert Beuys den Zwischenfall wie folgt: »Ich war immer vorbereitet auf diesen Schlag, denn sonst hätte ich nicht blitzartig dieses Gerät aus der Klamottenkiste gezogen. Und ich hätte ja auch nicht die vielen Tafeln Schokolade bei mir gehabt, um sie dann gleichzeitig hinterher ans Publikum zu verteilen. Also der Aggression von seiten des Publikums, der bin ich begegnet mit einer positiven Gabe«; BEUYS/LAHANN 1985, S. 255 u. 257.

653 MÜHLEMANN 2011, S. 42, Anm. 96.

3.2.2.3 »Das fünfte Evangelium von Joseph Beuys«

Innerhalb der katholischen Messfeier stellt die Evangeliumslesung den ersten liturgischen Höhepunkt dar – den zweiten bildet die feierlich zelebrierte Gabenbereitung im Rahmen der Eucharistiefeier. Der offiziellen Messliturgie folgend, lässt Schlingensief in *Kirche der Angst* die Lesung durch Hallelujagesang einleiten: Inbrünstig – »fanatisch« heißt es im Wortlaut der Regieanweisung⁶⁵⁴ – singen Schauspieler, Sopranistinnen und Gospelchor, von Schlagzeugeinsätzen begleitet, den Lobpreis Gottes. Anschließend setzt die 32. Szene ein. Mira Partecke als Zelebrantin tritt hinter den Ambo und kündigt eine »Lesung aus dem fünften Evangelium von Joseph Beuys« an. Damit ist der von ihr im Folgenden rezitierte Text als Beuys-Zitat markiert. Er wird simultan, zum Mitlesen für das Publikum, auf die beiden seitlichen Videoleinwände projiziert; zusätzlich findet er sich als »Liturgie-Fragment« im Programmheft abgedruckt.⁶⁵⁵ Es handelt sich, wie dort angegeben, um einen Auszug aus Beuys' Gespräch mit Mennekes. Partecke spricht zu der »Gemeinde«:

Es wäre eine große Frage, wer die Welt mehr bereichert: die Aktiven oder die, die leiden? Ich habe immer entschieden: Die Leidenden. Der Aktive mag Unendliches für die Welt erreichen. Aber der Leidende, der gar nichts tun kann, erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz. Übrig bleibt, wenn man das in eine Formel bringt, dass dem Menschen nur zwei Weisen seines schöpferischen Verhaltens gegeben sind, in allen Abschattierungen, in jeder Biografie, in einer anderen Mischung: das eine ist das Tun, das andere ist das Erleiden ...⁶⁵⁶

Der Vorstellung des Erweiterten Kunstbegriffs entsprechend, wird dem Leiden ein schöpferischer Wert zugesprochen, ja ihm »den Vorzug vor jeder noch so bedeutenden Aktivität«⁶⁵⁷ gegeben. Indem Schlingensief diese Aussage von Beuys als »Fünftes Evangelium« präsentiert, erklärt er dessen Leidenstheorie zur Frohen Botschaft und stellt sie den Evangelien von Matthäus, Markus, Lukas und Johannes zur Seite. Dem Künstler, als Evangelist ausgewiesen, wird die Stellung eines Heilsbringers zuteil – eine Assoziation, die auch formal durch Beuys' dogmatischen Rededuktus unterstützt wird.

654 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 18.

655 Vgl. Programmheft *Kirche der Angst*. Im Vergleich mit dem Prätext erweist sich das Zitat als modifiziert. »Der Aktive mag Unendliches für die Welt erreichen«, lautet das Original. »Aber ein krankes Kind, das sein Leben lang im Bett liegt und gar nichts tun kann, das leidet und erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz«; BEUYS/MENNEKES 1996, S. 57. Den Beuys'schen Verweis auf das Kind hat Schlingensief entfernt – das »kranke Kind« wird bei ihm durch den allgemeineren Begriff des »Leidenden« ersetzt. Beuys' redundante Folgeerklärung ist gänzlich gestrichen: »Denn durch das Leiden wird die Welt real mit christlicher Substanz erfüllt. Also hat das Leiden eine wichtige Funktion.«

656 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

657 HEGEMANN 2011, S. 208.

Man darf diese Szene durchaus als Huldigung verstehen. Wie oben dargelegt, beschäftigt sich Schlingensiefel während seines Krankenhausaufenthalts intensiv mit Beuys' Reflexion über Leiden und Krankheit.⁶⁵⁸ Beuys wird ihm, mehr noch als vor seiner Krebsdiagnose, zum inspirierenden Leit- und Vorbild. Dass er diesem in *Kirche der Angst* seine Referenz zollen möchte, ist dem *Tagebuch einer Krebserkrankung* zu entnehmen. Am 8. Februar 2008 notiert Schlingensiefel:

Außerdem gibt es ja im Herbst als neue Möglichkeit die RuhrTriennale. Da kann ich machen, was ich will. Die lassen mir total freie Hand. Aber bis dahin werde ich Kraft sammeln müssen. Die bekomme ich nur, wenn ich selbst den Rhythmus bestimme, wenn ich Gedanken formuliere und in Bilder transformiere, wenn ich mich an meinem Freund Beuys weiter abarbeite, wenn ich mich mit meinen Lieblingen ausspreche, wenn ich meine Altäre aufbaue, wenn ich den Leuten, die ich verehere, huldige. Das ist der Moment, der wichtig ist: Ich huldige anderen. Ich huldige nicht nur mir.⁶⁵⁹

Die Auseinandersetzung mit dem Beuys'schen Leidenskonzept stößt in Schlingensiefel Überlegungen zur Autonomie Kranker an, die sich in seinen diaristischen Texten und sodann in seinen autopathografischen Theaterarbeiten sedimentieren. Wenn er Beuys im Kunst- und Künstlerdrama *Kirche der Angst* als Heilsverkünder in Szene setzt, baut er dem ›Freund‹ – um mit Schlingensiefels eigenen Worten zu sprechen – ›einen Altar‹. Der Autor-Regisseur erkennt die Bedeutung des Einflusses, den Beuys' Leben und Werk auf ihn ausüben, im Modus kunstreligiöser Verehrung offen an.

Ohnehin bietet sich Beuys für eine solche Stilisierung an, da er, wie kaum ein anderer, »das Ideal eines künstlerischen Messianismus«⁶⁶⁰ verkörpert. Mit seinem Schaffen, so lautet Beuys' charismatische Botschaft, wolle er Mensch und Gesellschaft therapieren und befreien – Kunst müsse nun leisten, was früher Christentum und Kirche oblag.⁶⁶¹ Seinen Kunstobjekten und -aktionen spricht der Künstler heilende Wirkkraft zu, via Zeichenhandlungen inszeniert er sich vorsätzlich in Analogie zu Jesus Christus oder bedient sich schamanistischer Ritualsprache. Auch Beuys' appellative Redepraxis – in Interviews, Gesprächsrunden und Vorträgen – wird vom Verkündigungsauftrag seiner ›Heilslehre‹ und ihrem prophetischen Gestus bestimmt.⁶⁶² »Es geht ihm um Reliquien, nicht um verblüffende *objets trouvés*«, schreibt der Kunsthistoriker Werner Hofmann resümierend, »um Rituale, nicht um Happenings; um Kommunion, nicht um Kommunikation; um Transsubstantiation, nicht um Transformation.«⁶⁶³ Angesichts dieser kunstreligiösen Aufladung von Person und Werk gerät Beuys in »eine Sphäre der Entrückung, die sein Gefolge an ihn fesselte, indes die Skeptiker sich verweigerten«.⁶⁶⁴ Gleichwohl sich Schlingensiefel

658 Siehe oben, S. 328–331.

659 SCHLINGENSIEFEL 2009, S. 162.

660 KRIEGER 2007, S. 90.

661 Vgl. BEUYS/SCHWEBEL 1979, S. 39.

662 Vgl. NEUMANN 1986, S. II.2.

663 HOFMANN 1998, S. 370.

664 Ebd., S. 368. Anhand des 1985 geführten Gesprächs zwischen Beuys, Anselm Kiefer, Jannis

nicht als »Beuys-Jünger« begreift – von diesen grenzt er sich ab⁶⁶⁵ –, würdigt er in *Kirche der Angst* dem »Freund« und »Liebling«, seinem »Begleiter in der Angst« als einer messianischen Künstlerfigur. Zwar findet sich Beuys als solche bereits in *Atta Atta* referenziert; dort aber dominierte die Nachahmung des Vorbilds unter ironischen Vorzeichen.

Der Bezug auf Beuys bleibt auch in *Kirche der Angst* nicht gänzlich frei von Ironie, verbindet Schlingensiefel doch mit dem Begriff des »Fünften Evangeliums« einen Verweis auf Beuys' Steiner-Rezeption. Im Oktober 1913 hält Rudolf Steiner in Oslo einen mit *Das fünfte Evangelium* betitelten Vortragszyklus mit dem Anliegen, das Publikum an seiner geistigen Schau der wahren Begebenheiten zur Zeit Jesu teilhaben zu lassen und »die Geschichte des Fünften Evangeliums zu erzählen« als die Geschichte eines »anthroposophischen Evangeliums«.⁶⁶⁶ Von den anthroposophischen Bezügen in Beuys' Theorien distanziert sich Schlingensiefel ausdrücklich: Der Künstler sei ihm, erklärt er im Tagebuch, »mit seinem Rudolf-Steiner-Kram an vielen Stellen auch suspekt«.⁶⁶⁷ Beuys habe »auch viel Unsinn mit seiner Steiner-Schule verzapft«.⁶⁶⁸ So enthält das »Fünfte Evangelium von Joseph Beuys« nicht zuletzt eine kleine ironische Spitze gegen jene Elemente der Beuys'schen Lehre, die missionarisch der anthroposophischen Weltanschauung verpflichtet sind.

Ein ironisches Moment zeichnet ferner den mit Schlingensiefels Bolex-Kamera aufgenommenen Stummfilm *Fettecke* aus, der während Parteckes Evangeliumslesung – und des von Angela Winkler gesungenen Psalms in der Folgeszene – auf der oberen, mittleren Leinwand zu sehen ist.⁶⁶⁹ Den verwackelten Schwarz-Weiß-Aufnahmen eignet eine Patina des Vergangenen, wodurch das Dargestellte, wie aus der Zeit gefallen, eigentümlich fremd wirkt. Mit *Fettecke* beschwört Schlingensiefel die Anwesenheit von Beuys, der als Bühnenfigur in *Kirche der Angst* keinen unmittelbaren Auftritt hat, im Medium des Films. Hier ist Beuys gleich zweifach präsent. Das für ihn nicht unübliche Formprinzip der Verdopplung, wie es uns in *zeige deine Wunde* begegnet, greift Schlingensiefel auf und wendet es auf die Beuys'sche Künstlerperson an.⁶⁷⁰ Der Autor-Regisseur selbst, in einen langen Fellmantel gehüllt, sowie ein mit Hut und Fischerweste ausgestaffierter Schauspieler verkörpern Beuys in der Rolle des Schamanen. Gemeinsam hantieren sie mit dem für Beuys typischen Arbeitsstoff Fett.

Kounellis und Enzo Cucchi zeigt Hofmann auf, dass »Beuys von seinen Freunden (und Jüngern) die Beseelungskraft und das Heilswissen zugesprochen [wurden], die ehemals den Erlöser auszeichneten«; ebd., S. 367. Ein geradezu hagiografisches Beispiel bildet der Essay *Beweinung des Joseph Beuys* des französischen Autors Alain Borer; siehe BORER 1996.

665 Vgl. etwa SCHLINGENSIEFEL/BEHRENDT 2007, S. 18.

666 STEINER 2010, S. 86.

667 SCHLINGENSIEFEL 2009, S. 137.

668 Ebd., S. 80.

669 *Fettecke* 2008. Zur Filmhandlung siehe oben, S. 231f.

670 Verdoppelt erscheinen in *Kirche der Angst* ferner die beiden identisch kostümierten Sopranistinnen sowie die in der 34. Szene vor dem Altar aufgebahrten Fluxus-Kindersärge.

Die Segnung der Margarine mit einer leuchtenden Glühbirne ergänzt das alchimistisch-schamanistische Ritual um eine katholisch anmutende Zeichenhandlung. Im Zentrum des Kurzfilms steht der Künstler als Schamane, als ein atavistischer *religious leader*. In Naturvölkern kommt dem mit magischen und seherischen Kräften ausgestatteten Schamanen die Funktion des Medizinmannes und Priesters zu – er vermag es, mit dem Übersinnlichen in Verbindung zu treten.⁶⁷¹ Die tonlosen Filmbilder zeigen einen in zunehmender Aufregung skandierenden Schlingensief. Damit mag Schlingensief einerseits an schamanistische Ekstasetechnik anknüpfen, andererseits überschreibt er die vornehmlich ernste, erhabene Schamanenfigur, die Beuys inkorporiert, mit einem exaltierten Habitus, der vom Original abweicht. Mithin prägt der aus *Atta Atta* bekannte spielerische Nachvollzug, der die Karikatur nicht scheut, das auf Film aufgezeichnete Beuys-Reenactment. Besonders der Auftritt Achim von Paczenskys, der die Performance in Unterhose attestierend begleitet, unterstreicht diese ironische Note.

»Sehet den Hasen!«

Für Beuys ist das Konzept des Schamanismus »untrennbar mit der Welt der Tiere verknüpft«,⁶⁷² so wird dem Schamanen die Fähigkeit zugesprochen, mit Tieren kommunizieren zu können. Eine solcherart privilegierte Beziehung zum Tier inszeniert Beuys, der eine *Partei für Tiere* gründet, bereits 1965 mit *wie man dem toten Hasen die Bilder* erklärt. Auch 1974 steht in der Kojoten-Aktion *I like America and America likes Me* das Zusammenspiel mit dem tierischen Co-Akteur im Mittelpunkt. In seinem Beuys-Film greift Schlingensief die Interaktion mit dem Tier auf, wenn er einen Stoffhasen in das zuvor auf Holzbrettern applizierte Fett hineindrückt. Zum Ende der Evangeliumsszene erscheinen Bilder des »Fetteckenhase[n]«⁶⁷³ zusätzlich auf den seitlichen Videoleinwänden. Sie flankieren Mira Partecke, die ihre Lesung mit dem Ausruf beendet: »Sehet den Hasen ... denn er erklärt den Glauben! Und stimmt ein in den Gesang der Engel!«⁶⁷⁴ Hierzu hebt die Schauspielerin – als Pendant zur Heiligen Schrift – ein großformatiges Buch in die Höhe, dessen Einband mit »DER HASE« beschriftet ist. Ein präparierter Hase steht ferner, und dies über die gesamte Messfeier hindurch, auf dem Bühnenaltar – zusammen mit zwei Metro-nomen und einem Holzkruzifix, das an Beuys' *Pneumatisches Kreuz* aus der Aachener Fluxus-Performance erinnert. Als symbolträchtige Utensilien, die Beuys in Aktionen und Installationen verwendet hat, verweisen alle diese auf dem Altar versammelten *bio-objects*, gleich Reliquien, auf das Künstlervorbild.

671 Noch immer grundlegend ist Mircea Eliades Studie *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*, die – 1951 in französischer Sprache, 1957 in deutscher Übersetzung erschienen – Beuys vermutlich rezipiert hat; vgl. KUNI 2006, Bd. I, S. 587.

672 CHRISTOPHERSEN 2021, S. 123.

673 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

674 Ebd.

Die Präsenz des Hasen ist augenfällig – er erscheint gleichzeitig als Bühnenrequisit, in Wort und Filmbild. Wie in *Atta Atta* gebraucht Schlingensief das Tier als Beuys'schen Stellvertreter: Es figuriert als dessen Alter Ego. Zugleich repräsentiert der Hase Beuys' von Volksmythen ebenso wie von der Anthroposophie beeinflusste Tiermetaphysik. »Tiere sind an und für sich auch Engelwesen«, erläutert Beuys. »Das spricht von einem Reich oberhalb des Menschen, von einer geistigen Dimension, die im Menschen selbst enthalten ist.«⁶⁷⁵ Hierbei spielt der Hase für Beuys eine herausragende Rolle. Im Gespräch über seine Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* beschreibt er ihn als dem »rationalen Industriemenschen« überlegen: »Ein Hase versteht mehr als viele menschliche Wesen mit ihrem sturen Rationalismus«.⁶⁷⁶ Verstanden als Mittler zwischen körperlicher und geistiger Welt wird der Hase zur Identifikationsfigur des Künstlers.⁶⁷⁷ All diese Bedeutungsebenen greift Schlingensief auf, wenn in *Kirche der Angst* der tote Hase »den Glauben erklärt«. Der Hase fungiert, durch Partecke als Mittler zwischen Profanem und Sakralem angerufen, als Heilsverkünder eines Leidensverständnisses, das den Kranken und Leidenden künstlerisch und gesellschaftlich als Wertschöpfer rehabilitiert.

Mit dem Bild des Beuys-Hasen verzahnt ist eine christologische Symbolik, die durch den Kontext der Messfeier unterstrichen wird. In mittelalterlichen und nachmittelalterlichen Christusbildern ist die Figur des Hasen ein Symbol der Auferstehung.⁶⁷⁸ Auch Beuys bezieht sich auf diese christliche Tradition, wenn er den Hasen als Ostertier mit »Neubeginn, Frühling, Auferstehung« assoziiert und deshalb zu einem »alchemistische[n] Zeichen für Umwandlung« erklärt.⁶⁷⁹ Christliche Ikonografie vermengt Beuys mit heidnischen und alchemistischen Symboltraditionen. Schlingensief antwortet auf diese um Transformation, Auferstehung und Wiedergeburt kreisende Symbolik mit dem Film *Hasenverwesung*, der zuerst in seiner Bayreuther Operninszenierung eingesetzt und erneut in *Kirche der Angst* in der dem Messteil unmittelbar vorausgehenden *Parsifal*-Szene eingespielt wird.⁶⁸⁰ Der von Alexander Kluge nach Schlingensiefs Anweisung gedrehte Schwarz-Weiß-Film zeigt einen Hasenkadaver, der im Zeitraffer von Fliegenlarven zersetzt wird – ein »Transformationsvorgang«, wie Schlingensief betont. »Das, was man im Zeitraffer sieht, dieses vermeintliche Atmen des toten Hasen, ist eigentlich ein Verwesungsprozess: wie langsam Larven und Würmer in der Wunde entstehen, irgendwann platzt die

675 BEUYS/WABERER 1990, S. 202.

676 Beuys, zit. nach MEYER 1970, S. 57.

677 Vgl. WEISS 2021, S. 166.

678 Vgl. KEMP 1990, Sp. 223. In Darstellungen aus dem Mittelalter fungiert der Hase zudem als Lichtzeichen und wird als solares oder lunares Symbol eingesetzt. In nachmittelalterlichen Bildern begegnet er außerdem als Mariensymbol, gesegnete Fruchtbarkeit versinnbildlichend.

679 Beuys im Gespräch mit Veit Mölter (1985), zit. nach SCHNEEDE 1994, S. 129.

680 Vgl. Szene 24; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 14f.

Wunde und der Hase löst sich auf.«⁶⁸¹ Der tote Hase speise die »Lebensgier« der Maden: »Was, wenn nicht so etwas, sei ›Wiedergeburt!‹«⁶⁸²

Jedoch unterscheidet sich der in *Kirche der Angst* präsentierte Film von der Bayreuther Version. In Duisburg erscheint zum Ende, aus der klaffenden Wunde des Hasenkörpers auferstehend, eine zu Wagners Erlösungsmusik tanzende Frauenfigur. Schlingensiefel erläutert:

[A]usgesehen hat es wirklich nicht schlecht, wenn die Würmer und Krabben da ihren Hunger stillen und alles wieder so wunderschön in den Kreislauf der Natur eingeht: wie ein Ballett, würde ich sagen. Wenn man gesund ist, wenn man gerade glaubt, keinen Krebs, keinen Parkinson, keine multiple Sklerose, kein Aids, kein ALS oder was auch immer zu haben, dann kann man sich das ganz gut anschauen, vielleicht sogar poetisch finden. Dann ist das die Wahrheit und nichts als die Wahrheit. Inzwischen habe ich allerdings gemerkt: Wenn man sich im Randbereich des Lebens bewegt, dann kann man damit nicht mehr viel anfangen. Dann denkt man: Scheiße, mich interessieren die Würmer nicht, die da in mir entstehen! Ich will und muss erst mal wissen, wer ich bin. Deshalb habe ich bei der »Kirche der Angst« diese Sache dann auch noch mal weitergeführt, die Transformation ein bisschen in den Kitsch gezogen, indem am Ende so eine kleine glitzernde Figur auftaucht.⁶⁸³

Die Überblendung des verwesenden Hasen mit der Tänzerin beschreibt Schlingensiefel als Konzession an den Kitsch, der die makabre Qualität der Originalaufnahme dämpfen soll. Der durch seine Krankheitserfahrung an den »Randbereich des Lebens« gestoßene Künstler steht der schonungslosen Dokumentation des Verwesungsprozesses als eines ästhetischen Transformationsvorgangs nunmehr kritisch gegenüber – um mit Heiner Müller zu sprechen: »Wenn man betroffen ist, hört die Ästhetik auf.«⁶⁸⁴ Daher unterläuft Schlingensiefel den Tod und die Opferung des Tieres mit einem

681 SCHLINGENSIEFEL 2012, S. 130. Über die Entstehung des Films berichtet Kluge: »In einem Keller der Humboldt-Universität in Berlin wurde ein erlegter Hase, erworben in einem Fachgeschäft für Wildfleisch, für mehrere Wochen dem Verwesungsprozeß überantwortet. Walter Lenertz stellte eine 35-mm-Arriflex-Kamera mit Zeiträffermotor auf. Das Licht wurde eingerichtet. Es war dafür gesorgt, daß sich Fliegen in dem Gelaß befanden. In Zeitsprüngen filmte die Kamera einige Wochen lang den Zerfall. [...] Der Anblick des sich zersetzenden Hasen in Großprojektion während des ›Karfreitags-Zaubers‹ machte dem Festspielpublikum in Bayreuth zu schaffen. Man sah ja keine ›Wiederauferstehung‹ eines Hasen, sondern die ›Weiterführung des Lebens in den Formen des Zerfalls‹: Andere leben von dem, was starb. Am Ende war der Hase zerflossen, Würmer wimmelten, auch sie ›todgeweiht‹, weil nach Aufzehrung des Hasen der Keller keine weitere Nahrung bieten würde«; KLUGE 2011, S. 292f. Werner Nekes, den Schlingensiefel zunächst für das Drehen dieses Films hatte gewinnen wollen, sagte wegen anderer Verpflichtungen ab; vgl. NEKES 2011, S. 294.

682 Schlingensiefel, zit. nach KLUGE 2011, S. 293.

683 SCHLINGENSIEFEL 2012, S. 130.

684 In einem 1986 geführten Interview wird Müller gefragt, ob ein Atompilz schön sei. Er antwortet: »Das Makabre ist sicher, daß er als Ästhetikum oder als ästhetisches Ereignis gesehen werden kann – natürlich nur von den Nichtbetroffenen. Das ist ein wesentlicher Punkt. Wenn man betroffen ist, hört die Ästhetik auf. Aber für die Nichtbetroffenen, für die Beobachter, ist es möglich, ihn als ästhetisches Phänomen zu sehen«; H. MÜLLER/WITTSTOCK 1986, S. 178.

positiv aufgeladenen, pathoshaltigen Bild der Auferstehung, das die ursprüngliche Semantik des Films ins Traum- und Märchenhafte verschiebt. Dabei lässt sich die Figur der anmutigen Tänzerin zugleich als (Kitsch-)Bild jener durch das Leiden hervorgebrachten ›Christussubstanz‹ verstehen, die im ›Fünften Evangelium von Joseph Beuys‹ beschworen wird. In diesem Sinne deutet die von Schlingensiefel modifizierte *Hasenverwesung* auf die Evangeliumsszene der Totenmesse voraus.

Mysterien für alle

Auch die an Parteckes Lesung anschließende 33. Szene ist – dies wurde in der Schlingensiefel-Forschung bislang nicht erkannt – Beuys gewidmet: Angela Winkler tritt an ein vor dem Altar platziertes Standmikrofon und singt in hoher Tonlage einen Text, den das Regiebuch als Psalm ausweist.⁶⁸⁵ Es handelt sich um das wortwörtliche Zitat einer Notiz von Beuys – wieder wird also ein Text des Künstlers liturgisch-kunstreligiös in Szene gesetzt:

Ist die Darstellung des menschlichen Körpers für uns keine Brücke mehr zur göttlichen Offenbarung u. zur Annäherung an Gott? O ja ... Bisher wurde nur der Mensch nur als Körper dargestellt. Es gilt ihn als Ebenbild (inneres) Gottes darzustellen. Seine unsichtbaren Leiber müssen gesehen und sichtbar gemacht werden. Die Kraftzentren aus denen der Leib, Seele, Geist sich entwickeln und zu denen diese hinstreben oder sich entwickeln.⁶⁸⁶

Diese von Beuys handschriftlich notierten Zeilen sind dem im Jahr 2000 von Eva Beuys edierten Band *Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle* entnommen, der Aufzeichnungen des Künstlers aus den Jahren 1941 bis 1986 versammelt.⁶⁸⁷ Winklers im Regiebuch abgedruckter ›Psalmtext‹ ist, bis hin zu Beuys' Interpunktion und Wortwiederholungen, mit dem im Sammelband publizierten Transkript besagter Notiz identisch.⁶⁸⁸ Die Aufzeichnung, wohl 1947 entstanden, stellt ein frühes Zeugnis von Beuys dar. Während in der Evangeliumsszene der Künstler im Alter von 62 Jahren zu Wort kommt, spricht hier der noch junge Beuys, der über die ›Darstellung des menschlichen Körpers‹ als ›Brücke zur göttlichen Offenbarung‹ nachdenkt. Gleichwohl sich zwischen beiden Zitaten eine beträchtliche Zeitspanne auftut, haben sie gemein, dass sie »Transzendenz im Menschen verorten«⁶⁸⁹. Stand im ›Fünften Evangelium‹ der Konnex von menschlichem Leiden und ›christlicher Substanz‹ im

685 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 19.

686 Ebd. In den ›Liturgie-Fragmenten‹ des Programmhefts wurden der Psalmtext und seine Quelle nicht aufgenommen, die Referenz auf Beuys nicht markiert. Dies könnte erklären, weshalb die Szene in vergangenen Analysen von *Kirche der Angst* ausgeblendet wurde. Die Ausnahme bildet Zorns Studie, die – jedoch ohne das Beuys-Zitat zu erkennen – den von Winkler vorgetragenen Psalm als eine Vorwegnahme von Schlingensiefels Auftritt als Priester deutet. Der Text umspiele »die Vorstellung einer begnadeten Materie«; ZORN 2017, S. 160.

687 BEUYS 2000.

688 Ebd., S. 343.

689 POPP 2015, S. 190.

Zentrum von Beuys' Überlegung, reflektiert er in dem vorliegenden Notat die innere Gottebenbildlichkeit des Menschen, die es künstlerisch darzustellen gelte.⁶⁹⁰

Der Lyriker Steffen Popp hat im Jahr 2015 eine Auswahl der oben genannten Beuys'schen Aufzeichnungen im Suhrkamp Verlag unter dem Titel *Mysterien für alle* herausgegeben.⁶⁹¹ Den von sprachlicher Konzentration ebenso wie von offenem Fragmentcharakter geprägten Kurztexten spricht Popp »eine eigene ästhetische, poetische Qualität« zu, die den Leser zu Aktualisierungen und Weiterschreibungen einlade.⁶⁹² Beuys seinerseits kunstreligiös stilisierend, bezeichnet Popp dessen Notate als »Ansätze zu Sternkarten für einen irdischen Gebrauch«⁶⁹³ – damit ist das mystische Potenzial der Beuys'schen Texte angesprochen. In Popp's Herausgebernachwort ist zu lesen:

Man muss kein Joseph-Beuys-Kenner sein, um sich seine »kleinsten Aufzeichnungen« zu erschließen. Über das künstlerische Werk hinaus, in dessen Kontexten sie entstanden und dessen Signaturen ihnen allerorten eingeschrieben sind, sind sie als eigenständige Texte, Textbilder lesbar. Begriffsstudie, philosophische Reflexion, poetisches Fragment und politischer Traktat spannen den Raum auf, in dem sich diese Notate bewegen, ohne sich um Definitionen literarischer Genres zu kümmern; was sie durch mehr als vier Jahrzehnte und über verschiedene Werkphasen hinweg verbindet, ist weniger eine bestimmte Form als das nicht nachlassende Interesse ihres Verfassers, das eigene Denken im Zuge der Niederschrift zu fokussieren und weiterzutreiben.⁶⁹⁴

Beuys' Bedürfnis, seine Gedanken in Texten und Textbildern festzuhalten, geht einher mit seinem Begriff des Bildhauerischen, das im Denken und Sprechen beginnt.⁶⁹⁵ »Denken ist bereits Plastik« – und »elementare Plastik« sei auch das Sprechen: »Die Sprache formt ja.«⁶⁹⁶ Im Gespräch mit Robert Filliou und Kasper König

690 Diese in seiner handschriftlichen Notiz festgehaltene Überzeugung vertritt Beuys auch noch 30 Jahre später im Gespräch mit dem Theologen Horst Schwebel: »Ich kann es auch nicht anders erwarten, wenn Christus im Menschen lebt, das heißt, wenn er in ihn eingezogen ist, dann muß doch der Mensch auch eine Art Christus sein, oder partiell jedenfalls Christus sein. Und in der Tat kann man meines Erachtens nicht anders vom Schöpferischen im Menschen sprechen, als daß das Schöpferische etwas Göttliches ist«; BEUYS/SCHWEBEL 1979, S. 38.

691 BEUYS 2015. Die von Schlingensief zitierte Beuys-Notiz, die Eva Beuys in der von ihr herausgegebenen Sammlung – zusammen mit weiteren um religiöse und spirituelle Themen kreisenden Aufzeichnungen ihres Mannes – unter die Kapitelüberschrift »Der sterbende Gott« fasst, ist in der von Popp verantworteten Auswahl nicht enthalten.

692 POPP 2015, S. 191f.

693 Ebd., S. 190.

694 Ebd., S. 189.

695 Vgl. »Sprechen über das eigene Land: Deutschland«, in: BEUYS 2000, S. 25–39, hier S. 27.

696 Beuys, in: BEUYS/HERZOGENRATH 1973, S. 33 und BEUYS/DIENST 1970, S. 35. Das freie Denken ist für Beuys ein schöpferischer Akt: »In dem Augenblick, da der Mensch denkt, ist er derjenige, der an einer Schwellensituation steht und etwas Neues auf die Welt bringt, was vorher nicht da war«; BEUYS/DIENST 1970, S. 35.

erläutert Beuys: »Die Sprache ist ganz besonders plastisch, als sie auch schon Bewegung hat. Also das, was der Mund macht mit der Sprache, wenn Blubber aus ihm herauskommt, das sind auch wirkliche Plastiken, die man zwar nicht physisch sieht, aber die Luft wird bearbeitet, der Mundraum artikuliert, das Beissen, die Zähne, usw.«⁶⁹⁷ Dieser plastischen Kraft der Sprache trägt Schlingensief in *Kirche der Angst* Rechnung, wenn er Angela Winkler den Beuys-Text singend vortragen lässt. Die Modulation der Schauspielerin ist äußerst maniert. Auf diese Weise wird ein Verfremdungseffekt erzielt, der den Fokus auf die sinnlich-materielle Erscheinung ihrer Stimme lenkt: Der Text wird zum Klangmaterial und als »bewegte Plastik« ausgestellt. Auf Winklers Psalm schließt das reflexartig gebrüllte »Danke schön!« des »Spezialisten« Gelonnek an, der damit den Schlusspunkt der Szene setzt.⁶⁹⁸

Kirchenvater Beuys

Mit der Krebsdiagnose beginnt eine neue Phase in Schlingensiefs Beuys-Rezeption. War ihm der Künstler zuvor bereits ein wichtiger Bezugspunkt, entdeckt der kranke Autor-Regisseur Beuys als väterliches Vorbild neu. Von Bedeutung ist hier insbesondere – dies haben die Tagebuchaufzeichnungen Schlingensiefs vor Augen geführt – das Beuys'sche Leidenskonzept, das den transformatorischen Wert des Leidens postuliert. Schlingensief nimmt Beuys' Überlegungen in den eigenen Autonomiediskurs, der *Kirche der Angst* zugrunde liegt, auf.

In *Atta Atta* hat Schlingensief den messianischen Habitus Beuys' noch ins Lächerliche gezogen, um an der Sakralisierung des Künstlers Kritik zu üben. Damals haben den Autor-Regisseur die Ambivalenzen in der Beuys'schen Selbstinszenierung interessiert, etwa die latente Gewalt in seiner Rolle des Lehrers und Erziehers. In *Kirche der Angst* geht es Schlingensief nicht mehr um die karikierende Auseinandersetzung mit dem Vorbild, obschon der eingespielte Film *Fettecke*, in dem er als Beuys-Doppel ein schamanistisches Kunstritual vorführt, durchaus ironische Kippmomente enthält. In Duisburg wolle er Beuys vielmehr, so erklärt Schlingensief, einen Altar bauen, dem »Freund« und »Liebling«, den er verehrt, huldigen.⁶⁹⁹ Entsprechend wird das Künstlervorbild in *Kirche der Angst* kunstreligiös als Evangelist und Heilsbringer aufgerufen. Dabei figuriert die symbolisch aufgeladene Figur des Hasen, in der Auf-
führung prominent als *bio-object* in Szene gesetzt, als Beuys'sches Alter Ego.

»Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt« – dieses von Beuys abgeleitete Diktum durchzieht Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama leitmotivartig. Es spielt unmittelbar auf das von Beuys nach seinem Herzinfarkt realisierte Environment *zeige deine Wunde* an. Zugleich ist damit, über die Münchner Installation hinaus, Beuys' sozialtherapeutische Kunstprogrammatik angesprochen, an die Schlingensief mit *Kirche der Angst* anknüpft. Das Zeigen der Wunde gestaltet der Autor-Regisseur als kreativ-produktiven Akt, der die eigene Krankengeschichte als Material begreift und

697 BEUYS/FILLIOU/KÖNIG 1970, S.164.

698 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S.19.

699 SCHLINGENSIEF 2009, S.162.

in eine Soziale Plastik umformt. Neben den selbstbildenden Impetus, der von der Theaterinszenierung als einem Selbstermächtigungsprojekt Schlingensiefs ausgeht, tritt ein gesellschaftsreformierender Anspruch: Schlingensief, der wie Beuys das Publikum zu aktivieren sucht, will mit seiner Arbeit für die Belange (Schwer-)Kranker sensibilisieren und gegen ihre Stigmatisierung vorgehen. Während Beuys den autobiografischen Hintergrund von *zeige deine Wunde* verschleiert, markiert Schlingensief sein Theaterstück dezidiert als autopathografisch. Wo Beuys Krankheit auf die Gesellschaft projiziert, macht Schlingensief seine persönlichen Leidenserfahrungen zur Grundlage und zum Zentrum seiner künstlerischen Beschäftigung mit Krankheit, Sterben und Tod.

Innerhalb des religiösen Referenzrahmens, den Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama heranzieht, fungiert Beuys gleichsam als Kirchenvater. Mit dem »Fünften Evangelium von Joseph Beuys« wird der Künstler als Evangelist, mit dem anschließenden Psalm – ebenfalls ein Beuys'sches Textzitat – als Mystiker aufgerufen. Verkündigt wird so eine Heilslehre, die sich auf Autonomie und Kunst beruft. An der kunstreligiösen Aufladung seiner Person und seines Werks hat Beuys selbst mitgewirkt, indem er in seinen Aktionen Images des Schamanen, Heilers und *alter Christus* inkorporierte und in seiner Redepraxis ein messianisches Sendungsbewusstsein vermittelte. In *Kirche der Angst* bindet Schlingensief Beuys' Selbstinszenierung in den liturgischen Kontext seiner Totenmesse ein und führt damit den »Mythos Beuys« weiter.

3.2.3 *Ubi Fluxus ibi redemptio*

Das in den Beuys-Szenen vermittelte Künstlerbild des Heilsbringers und *alter Christus* kulminiert in der Eucharistiefeier von *Kirche der Angst* mit dem Bühnenauftritt Schlingensiefs. Der Autor-Regisseur nimmt hier, in der Rolle des Priesters, die »Konsekration« des Messopfers vor – die Transsubstantiation von Brot und Wein in Leib und Blut Christi –, ehe er und seine Messdiener die »Kommunion« austeilen. Diese 38. Szene schließt an die von den »Spezialisten« vorgetragenen Fürbitten an, die das Ende des Wortgottesdienstes markierten.

Die Feier der Eucharistie wird mit donnernder Musik eingeleitet: Schlagzeug und Orgel übermalen das eingespielte Kyrie der Bach'schen *b-Moll-Messe*. Derweil sind Angela Winkler und Kerstin Grassmann, hinter dem Altar sitzend, mit dem Kneten von Teig beschäftigt – sie backen Hostien, die Mira Partecke in einen kleinen Backofen schiebt.⁷⁰⁰ Auf dem Videotriptychon über dem Bühnenaltar ist das von Schlingensief auf 16 mm gefilmte Reenactment der *Piano Activities* (1962) zu sehen: Achim von Paczensky, Norbert Müller und Klaus Beyer zerstören einen Konzertflügel; um sie herum zieht eine Fluxus-Prozession im Kreis.

700 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 23.

Nachdem die laute Musik verstummt, erfolgt durch Margit Carstensen, von der rechten Bühnenseite aus, die Aufforderung zum Niederknien. Anschließend spricht Winkler den auch im Programmheft unter dem Stichwort »Wandlung« aufgeführten Text, der im Kontext der liturgischen Ordnung die Funktion des Gabengebets übernimmt.⁷⁰¹ Es handelt sich um eine modifizierte Aussage des Autors und Theatermachers Heiner Müller (1929–1995).⁷⁰² Dass dieser in Schlingensief's Kunst- und Künstlerdrama als Gewährsmann aufgerufen wird, liegt aus mehreren Gründen nahe. So sind zwischen Müller und Schlingensief biografische Parallelen auszumachen, auf die Letzterer in Interviews selbst wiederholt aufmerksam macht.⁷⁰³ Im Rahmen seines Krankheitsnarrativs – Bayreuth als Auslöser der Krebserkrankung – führt Schlingensief Heiner Müller als Leidensgenossen ins Feld.

3.2.3.1 Die Anwesenheit des potenziell Sterbenden

Müller debütiert 1993 bei den Bayreuther Festspielen als Opernregisseur: Auf Einladung Wolfgang Wagners inszeniert er *Tristan und Isolde* (Premiere: 25. Juli 1993). Im September 1994 erhält Müller die Diagnose Krebs, woraufhin er sich einer lebensgefährlichen Operation unterzieht, bei der ihm ein Großteil der Speiseröhre entfernt und der Magen »nach oben gezogen« wird.⁷⁰⁴ Müller gilt als rehabilitiert. Im Herbst 1995 verschlechtert sich sein Zustand, er beginnt eine Chemotherapie. Am Mittag des 30. Dezembers 1995 wird Müller, an einer Lungenentzündung erkrankt, in das Rudolf-Virchow-Krankenhaus in Berlin eingeliefert, wo er eine Stunde später an Herzversagen stirbt. Es ist dasselbe Klinikum, in dem 15 Jahre später auch Schlingensief, in ein künstliches Koma versetzt, den Tod findet.

Beide Künstler verbindet, dass sie ihre Erfahrungen der Krankheit und Todesnähe zum ästhetisch-künstlerischen Programm ihres Spätwerks erheben. In Gedichten, die Müller in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* publiziert und öffentlich vorträgt, verarbeitet er seine Erlebnisse auf der Intensivstation, reflektiert über Sterben und Tod, die eigenen Befindlichkeiten und körperlichen Verfallserscheinungen schonungslos offenlegend. Seine Erkrankung thematisiert er außerdem in Fernsehauftritten – beispielsweise in den in RTL ausgestrahlten Gesprächen mit Alexander Kluge.⁷⁰⁵ Auch der kranke Schlingensief behauptet in seinen letzten Lebensjahren eine starke mediale Präsenz. Mithin betreiben Müller und Schlingensief – mit ihren Arbeiten ebenso wie mit ihren zahlreichen öffentlichen Auftritten – eine gezielte Medialisierung ihres

701 Vgl. Programmheft *Kirche der Angst*. Zur Kategorisierung des Textes als Gabengebet siehe ZORN 2017, S. 157.

702 Vgl. H. MÜLLER/KLUGE 1996, S. 95.

703 Vgl. etwa SCHLINGENSIEF/DAHRENDORF 2008, Min. 15:14–15:20.

704 H. MÜLLER/KLUGE 1996, S. 18f. Die Angaben zu Müllers Krankheitsverlauf sind der von Jan-Christoph Hauschild verfassten Künstlerbiografie entnommen; vgl. HAUSCHILD 2001, S. 506f., 514 u. 516.

705 Vgl. bes. *Mein Rendezvous mit dem Tod*, transkribiert in H. MÜLLER/KLUGE 1996, S. 11–24. Das Gespräch wurde am 20. Februar 1995 in Kluges Sendereihe *10 vor 11* in RTL ausgestrahlt.

bevorstehenden Endes, mit dem Ziel, sich in aller Sichtbarkeit gegen das gesellschaftliche Tabu des Todes zu positionieren.

Das Müller-Zitat, das im Rahmen der Gabenbereitung in Schlingensiefels Theatermesse mit feierlichem Ernst deklamiert wird, ist einem Gespräch mit Kluge entnommen. Es datiert in den Herbst 1995 und wurde somit wenige Wochen vor Müllers Tod geführt.⁷⁰⁶ Befragt zu seiner »Meinung vom Theater« erläutert der Künstler sein Theaterverständnis, zunächst zurückhaltend im Modus des Vielleicht: Theater sei »vielleicht ein Bildungsinstitut, vielleicht eine Möglichkeit, kollektive Erfahrungen festzuschreiben und tradierbar zu machen.«⁷⁰⁷ Als für das Theater grundlegend begreift Müller die Auseinandersetzung mit dem Tod – in diesem Punkt ist er sich gewiss:

Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. Und das ist auch die Angst des Schauspielers und die Angst des Zuschauers. Und das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.⁷⁰⁸

In einer späteren Unterhaltung mit Kluge führt Müller diesen Gedanken weiter aus:

Das einzige, worauf man ein Publikum einigen kann, worin ein Publikum einig sein kann, ist die Todesangst, die haben alle. Das ist der einigende Faktor. Und das kann man bei allen ansprechen. Sonst gibt's ganz verschiedene Interessen, ganz verschiedene Bedürfnisse, Wünsche, Ideen. Aber das ist das einzige Gemeinsame. Und auf diesem einzigen Gemeinsamen beruht die Wirkung von Theater. Also beruht das Theater immer auf einem symbolischen Tod.⁷⁰⁹

Die Aufgabe des Theaters sieht Müller in der symbolischen Konfrontation mit dem Tod. Sie ermögliche es Zuschauern und Schauspielern gleichermaßen, sich der kollektiven Angst vor dem Sterben zu stellen. Die leibliche Co-Präsenz von Publikum und Bühnenakteuren im Hier und Jetzt der Theateraufführung fasst Müller in die Formel der »Präsenz des potenziell Sterbenden«. Auch Hans-Thies Lehmann erklärt Theater, »insofern darin Sender und Empfänger gemeinsam altern«, als »eine Art »Intimation of Mortality«.⁷¹⁰ Den kathartischen, heilsamen Effekt dieser Auseinandersetzung charakterisiert Müller, den Ritualcharakter des Theaters ansprechend, als exorzistisch: Theater habe »immer mit Tod zu tun und ist ein Exorzismus, wenn es gut ist.«⁷¹¹

706 Vgl. *Wer raucht sieht kaltblütig aus*, transkribiert in H. MÜLLER/KLUGE 1996, S. 89–97. Im Fernsehen ausgestrahlt wurde dieses Gespräch erst nach Müllers Tod, nämlich in Kluges Magazin *Primetime/Spätausgabe*, gesendet am 21. Januar 1996 in RTL.

707 H. MÜLLER/KLUGE 1996, S. 94.

708 Ebd., S. 95.

709 Ebd., S. 176.

710 H.-T. LEHMANN 2015, S. 409f.

711 H. MÜLLER/SCHARFENBERG 1996, S. 138.

Schlingensiefel übernimmt in *Kirche der Angst* Müllers Statement, passt es jedoch modifizierend in den liturgischen Kontext seiner Totenmesse ein. Der ›Schauspieler‹ wird in dem von Winkler deklamierten Gabengebet zum ›Priester‹, der ›Zuschauer‹ zum ›Gemeindeglied‹ bzw. ›Gottesdienstbesucher‹:

Das Wesentliche ist die Verwandlung. / Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen. / Und das ist auch die Angst des Priesters und die Angst der Gemeinde. / Und das Besondere ist eben nicht die Anwesenheit des lebenden Priesters und des lebenden Gemeindegliedes, sondern die Anwesenheit des potentiell Sterbenden.⁷¹²

Diese Adaption der Müller'schen Aussage verweist auf das Messritual als *theatrum sacrum* und lenkt den Blick auf die Verwandtschaft von Theater und Religion. Ein *Theater der Zeremonie*, das sich die Heilige Messe zum Vorbild nimmt, propagiert auch der für Müller wichtige Referenzautor Jean Genet. In einem 1954 verfassten Brief an Jean-Jacques Pauvert erklärt Genet die Vergegenwärtigung des Opfertodes Christi in der Feier der Eucharistie zur höchsten Form moderner Dramatik: »le plus haut drame moderne s'est exprimé pendant deux mille ans et tous les jours dans le sacrifice de la messe. [...] Sous les apparences les plus familières – une croûte de pain – on y dévore un dieu. Théâtralement, je ne sais rien de plus efficace que l'élévation.«⁷¹³ Für Genet ist Theater eine an die Toten adressierte Feier – »der eigentliche Ort des Theaters seien die Friedhöfe, Theater überhaupt im Kern Totenmesse«, resümiert Lehmann das Genet'sche Theaterkonzept.⁷¹⁴ Heiner Müllers Erklärung, auf der Bühne die Toten beschwören und mit ihnen in einen Dialog treten zu wollen,⁷¹⁵ knüpft hieran an.

Schlingensiefel, der sich Müller verpflichtet zeigt, legt seiner in *Kirche der Angst* zelebrierten Messe dezidiert dieses kultisch-rituelle Verständnis von Theater als Totenfeier zugrunde. In der Überschreitung der Grenze zwischen Theater und Realität manifestiert sich in seiner Person und Krankengeschichte die Anwesenheit des ›potenziell Sterbenden‹: Der todkranke Künstler, zu Beginn der Messfeier als ›zukünftig Verstorbener‹ apostrophiert, lässt sich als Personifikation jenes symbolischen Todes lesen, an der sich die Todesangst des Publikums kristallisieren kann.

712 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 23. Im Programmheft ist der Ausdruck »Gemeindeglied« durch den Begriff des »Gottesdienstbesuchers« ersetzt, womit der Theaterzuschauer – in seiner ihm in *Kirche der Angst* zugewiesenen Rolle des Gottesdienstteilnehmers – noch unmittelbar angesprochen ist; vgl. Programmheft *Kirche der Angst*.

713 GENET 1990, S. 105. – »[D]as größte moderne Drama drückt sich seit zweitausend Jahren, und dies tagtäglich, im Messopfer aus. [...] Hier wird in der vertrautesten Gestalt – einer Brotkruste – ein Gott verschlungen. Ich kenne nichts theatralisch Wirkungsvolleres als die Elevation« (Übersetzung der Verfasserin).

714 H.-T. LEHMANN 2015, S. 116f.

715 Vgl. H. MÜLLER/HEISE 1990, S. 64.

3.2.3.2 Der Künstlerpriester tritt auf

Bis zur 38. Szene von *Kirche der Angst* vollzieht sich die Totenbeschwörung Schlingensiefs über eingespielte Film- und Tondokumente, die ein Spannungsverhältnis von medialer Anwesenheit und körperlicher Abwesenheit entstehen lassen. Zu dieser Spannung tragen die Tagebuchlesungen durch Schlingensiefs Bühnenstellvertreter bei. In dem Augenblick, in dem er selbst auf der Bühne erscheint, kündigt der Autor-Regisseur das Prinzip der Stellvertretung auf. Der »zukünftig Verstorbene« tritt nun als »sein eigener Wiedergänger«⁷¹⁶ vor die Gemeinde. Die zuvor beschworene Anwesenheit des Todkranken wird real. Zugleich ist in der Autopräsenz des Künstlers ein christomorphes Auferstehungsmotiv angelegt, das die Christusanalogie weiterführt, die bereits Schlingensiefs Röntgenbild-Monstranz beansprucht: Der Künstler inszeniert sich als säkularer, kunstreligiöser Heiland.

Dem Auftritt Schlingensiefs geht das von Winkler gesprochene Gabengebet voraus, dem sich ein Tumult auf der Bühne anschließt: Schauspieler und Statisten rennen, während laute Orgel- und Schlagzeugmusik ertönt, »wild durcheinander«⁷¹⁷. Der Blick auf den Bühnenaltar wird durch den Gazevorhang, den Mira Partecke und Stefan Kolosko zuziehen, verhüllt. Schließlich setzt die Musik aus, es kehrt Stille ein. Als sich der Vorhang wieder öffnet, hat Schlingensief hinter dem Altar Platz genommen. Zu seiner Rechten sitzen Angela Winkler und Achim von Paczensky, zu seiner Linken Kerstin Grassmann und Norbert Müller – die tableauhafte Konstellation alludiert die Bildtradition des Abendmahls, des letzten gemeinsamen Mahls Jesu und seiner Jünger am Vorabend der Passion. Während die durch die Statisterie verkörperte Gemeinde kniet, trägt Schlingensief die Einsetzungsworte des eucharistischen Hochgebets vor, hebt Hostienschale und Kelch in die Höhe. Von Paczensky läutet die Altarschellen, die nach messliturgischem Usus die Verwandlung in Leib und Blut Christi akustisch ankündigen.

Indem Schlingensief diese symbolträchtigen Zeichenhandlungen des Priesters auf der Theaterbühne wiederholt, stellt er das katholische Wandlungsritual nach und aus, wodurch ein Effekt der Entmystifizierung erzeugt wird. »Theater ermöglicht, daß das Ritual geschieht und gleichzeitig nicht geschieht, daß seine Bedeutung im ›Vollzug‹ in Frage gestellt wird«, stellt der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi prägnant fest. »Was im Kult gefeiert und mit verbindlichem Sinn ausgestattet wird, ist auf dem Theater der Zweideutigkeit preisgegeben, einem kindlichen und auch ironischen Blick, der nicht zuletzt die Theaterhaftigkeit religiöser Bräuche entdeckt.«⁷¹⁸ Ein ironisches Moment durchzieht die gesamte Theatermesse Schlingensiefs, weshalb seine Appropriation der Messliturgie ebenso wie der szenografische Nachbau der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche ambivalent bleiben: Sie sind kritische Abrechnung mit

716 WIHSTUTZ 2012, S. 277.

717 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 24.

718 PRIMAVESI 2001, S. 158.

der katholischen Herkunft und eigenwillige Hinwendung gleichermaßen.⁷¹⁹ In der blasphemisch-parodistischen Aneignung liturgischer Versatzstücke ist Schlingensief's Messfeier der Fluxus-Messe von George Maciunas ähnlich. Sowohl Schlingensief als auch Maciunas operieren mit dadaistischen Sinneinbrüchen, die das Ritual, das sie referenzieren, demontieren. Im Unterschied zur *Flux Mass* handelt es sich bei der Duisburger Totenmesse jedoch – bei all ihren ironischen Kippmomenten – um eine ernste Angelegenheit: Sie ist Schlingensief's autobiotheatrale Auseinandersetzung mit Krankheit, Sterben und Tod. Mit ihr verfolgt der Autor-Regisseur nicht zuletzt einen therapeutischen Anspruch, der sein Projekt dem Werk von Beuys annähert: Die von Schlingensief errichtete ›Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹, »die extrem privat ist«, ⁷²⁰ soll sich nicht in reiner Selbstbezüglichkeit erschöpfen, sondern den Zuschauern, wenn möglich, ›helfen‹. Auf diese Weise knüpft Schlingensief an Beuys' Habitus des messianischen Künstlers und an dessen sozialtherapeutische Kunstprogramm an.

Die Transsubstantiationsszene in *Kirche der Angst* dient nicht dazu, die Realpräsenz Gottes zu beschwören – stattdessen kreist sie um »den Kult des lebenden oder vielmehr sterbenden Künstlers«, der von der kunstreligiösen Aufladung seiner Person als einer Inszenierungsstrategie Gebrauch macht.⁷²¹ Mit »charismatischer Autorität«⁷²² wendet sich Schlingensief an das als Glaubensgemeinschaft versammelte Publikum, um – als Repräsentant der an den gesellschaftlichen Rand gedrängten Gruppe von Schwerkranken – für Autonomie und Selbstbestimmung einzustehen. Schlingensief's Charisma ist grundlegend an den Status des Todkranken gekoppelt. Hierfür den Boden bereitet hat ihm seine öffentlichkeitswirksame Präsenz in der Pre-Performance von *Kirche der Angst*: Das lange dominierende öffentliche Bild von Schlingensief als *Enfant terrible* und Berufsprovokateur wurde in den Medien, nach Bekanntwerden seiner Krebsdiagnose, mit der tragischen Imago des todgeweihten Leidenden überschrieben. Schlingensief nimmt diese Stigmatisierung demonstrativ auf sich, indem er im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* Auszüge aus seinem Krankenhausprotokoll veröffentlicht und in Interviews offen über seine Leidenserfahrungen berichtet.⁷²³ Einem Märtyrer gleich, übernimmt der Künstler »die Rolle

719 Vgl. WIHSTUTZ 2012, S. 276. Vgl. auch Schlingensief im Probeninterview: »Ich habe nicht vor, die Kirche einzustampfen. [...] [E]s gibt schöne, dunkle, geruchsintensive Ecken im Katholizismus, die ich nicht missen will. Ich möchte aber weg von dieser festgefahrenen Routine und dem blöden Anspruch, dass es eine Institution geben soll, die weiß, wie's mit Gott läuft«; SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

720 SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

721 KNAPP 2015, S. 274.

722 ZITKO 2001, S. 20.

723 Über Schlingensief's Publikmachen seiner Krebserkrankung herrschte im Kreis seiner Freunde und Berater zunächst Uneinigkeit, wie Carl Hegemann berichtet. »Ich habe Christoph gesagt: ›Dass du jetzt nicht gleich damit an die Öffentlichkeit gehst, ist richtig. Wir sagen auch alle nichts. Aber du musst dir überlegen, dass du es öffentlich machst. Ich weiß ganz genau, dass du das musst, weil es überhaupt nicht zu deinem Bild passt, es nicht zu tun. Und wenn du ausgerechnet jetzt, wenn es dich erwischt hat, plötzlich leise wirst ...‹ –

eines Opfers, das einen Leidensweg durchläuft und auf diese Weise ins Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit rückt.«⁷²⁴ Das derartig exponierte Künstlersubjekt erfährt eine Auratisierung. »Der Tod rückt näher. Das ist die triviale Tatsache, der Grund, warum es eine ziemliche Aufregung gab, als Schlingensiefs Krankheit bekannt wurde«, konstatiert Georg Diez im *SZ Magazin*. Über den Autor-Regisseur, den er während der Theaterproben in Duisburg trifft, schreibt der Journalist: »Also schaut man so ein Gesicht an und versucht zu verstehen, was die Krankheit erzählt. Was es bedeutet, wenn man gezeichnet ist. Was es bedeutet, wenn man den Tod gesehen hat.«⁷²⁵ Der stigmatisierte Schlingensiefel avanciert zu einem Medium gesteigerter Apperzeption, dem ein privilegierter Zugang auch zu höheren Wahrheiten zugestanden wird.⁷²⁶

In seinem Bühnenauftritt in *Kirche der Angst* ist die Figur des Künstlers sinnfälliger mit derjenigen des Priesters überblendet. Schlingensiefel lässt damit das Bild des Künstlerpriesters konkret werden. Ebenso macht er auf das seit der Romantik zwischen Priestern und Künstlern bestehende »Ähnlichkeits- und Konkurrenzverhältnis«⁷²⁷ aufmerksam. »Priester sind Mittler und Stellvertreter: Sie verkehren zwischen dem Sakralen und dem Profanen, treten mit den Bitten und Anliegen der Menschen

das hat sich ja deutlich gezeigt, dass er das gar nicht konnte. Eine der Managerinnen von Herbert Grönemeyer, Claudia Kaloff, eine wunderbare Frau, aber nicht nur sie, auch Aino, haben nämlich gesagt: »Wenn das die Öffentlichkeit erfährt, dann kriegt Christoph keinen Job mehr!« Das war aber eine völlig falsche Rahmung. Da hat man auf einmal gedacht, Christoph wäre ein Angestellter in einer großen Firma oder so was. Claudia hat von sich auf Christoph geschlossen, und das kann man nicht machen. Er als Künstler und Figur des öffentlichen Lebens hatte ein ganz anderes Standing. Es gab großen Streit unter den Freunden. Die einen sagten: »Nein, das darf nicht öffentlich werden!«, die anderen plädierten für das Gegenteil. Christoph hat diesen Streit natürlich souverän entschieden. Dann war nur noch die Frage: Wann und wie macht man es am besten? [...] Das kam auch nicht alles auf einen Schlag, das kam Schritt für Schritt und geschah relativ organisch. Als daraufhin die Leute anriefen [mit Arbeitsangeboten], fiel Christoph ein Stein vom Herzen«; Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 23. Februar 2021.

724 ZITKO 2001, S. 31. Zur Verbindung von Charismatisierung und (Selbst-)Stigmatisierung in Bezug auf die soziale Figuration des Künstlers siehe ebd., bes. S. 21f. u. 31f. Hans Zitko beruft sich hier einerseits auf Max Webers Herrschaftssoziologie, andererseits auf Wolfgang Lipps kultursoziologische Studie *Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten* (1985).

725 DIEZ 2008, S. 35.

726 Dieses Rollenbild reflektiert Schlingensiefel kritisch, wenn er an anderer Stelle erklärt, es solle bei seiner Arbeit eben nicht darum gehen, »dass der Schlingensiefel jetzt Märtyrer Nummer eins ist und aus seinem Nähkästchen berichtet.« Vielmehr gehe es auf der Bühne um die erzeugten Bilder; vgl. SCHLINGENSIEFEL/SPIEGLER 2009. Schlingensiefs Selbstironie macht deutlich, dass der Provokateur hinter der Figuration des Künstlermartyrers nicht gänzlich zum Verschwinden kommt, sondern immer wieder durchscheint: Mit seiner bisweilen schockierenden Direktheit im Beschreiben seines Krankenschicksals, das auch (selbst-)ironische Reflexionen nicht scheut, vermag der Autor-Regisseur seine Adressaten weiterhin zu irritieren und zu provozieren. Die von Schlingensiefel personifizierten Rollenbilder bleiben bis zuletzt ambivalent.

727 LEVEN 2018.

ein ins Heiligtum und kommen heraus mit Gottes Segen. Sie stehen immer mit einem Bein im Jenseits.«⁷²⁸ Auch der kranke Schlingensief steht »mit einem Bein im Jenseits«. Er, der »den Tod gesehen hat«, spricht zu den Zuschauern als Mittler zwischen Gesunden und Kranken – und als Priester der eigenen Fluxus-Kirche. Die aus der katholischen Messliturgie übernommenen Zeichenhandlungen werden hier in einen Sinnzusammenhang gestellt, der nicht auf die Anwesenheit Gottes, sondern auf die »Realpräsenz des Künstlers« ausgerichtet ist: »An die Stelle einer Transsubstantiation tritt Schlingensief für sich selbst in Erscheinung.«⁷²⁹ Dieser Umstand wird dadurch bekräftigt, dass der Autor-Regisseur, in seiner gewöhnlichen Alltagskleidung auftretend, auf das Tragen eines Priesterornats verzichtet und sich so von seinen kostümierten Mitspielern abhebt.⁷³⁰

In postdramatischer Manier kommt Schlingensief als Schlingensief auf die Bühne. Indem er sein durch die Krankheit prekär gewordenes Selbst ausstellt, lässt er für alle an der Inszenierung Beteiligten – auch für die Zuschauer – einen Zustand der Liminalität entstehen: Im *betwixt and between* verschmelzen Repräsentation und Präsenz, Kunst und Wirklichkeit.⁷³¹ Zwar geht mit der in *Kirche der Angst* zelebrierten Messe, wie erläutert, eine Entmystifizierung des Rituals einher. Andererseits erreicht Schlingensiefs radikale Verknüpfung von Kunst und Leben eine kunstreligiöse Wiederverzauberung, die das Theaterpublikum in ihren Bann zieht: »Die Zuschauer waren alle völlig ergriffen, also wirklich wie nach einer Papstaudienz«, ⁷³² beschreibt Carl Hegemann seinen Eindruck am Abend der Uraufführung.

Der zum »Künstlerpapst« nobilitierte Künstlerpriester überbringt in *Kirche der Angst* eine Heilslehre, die Kunst und Autonomie als Gegenmodell zu traditionellen christlichen Glaubensvorstellungen entwirft. Die in der Transsubstantiationsszene an das Publikum gerichteten Worte Schlingensiefs legen es darauf an, die Vorstellung, ein Einzelner könne das Leid aller stellvertretend auf sich nehmen, infrage zu stellen. Im Regiebuch lautet Schlingensiefs Monolog wie folgt:

Denn in der Nacht, da er verraten wurde, / und sich aus freiem Willen dem Leiden unterwarf, / nahm er das Brot und sagte Dank, / brach es, / reichte es seinen Freunden und sprach: // Nehmet und esset alle davon / Das ist mein Leib, / der für euch hingegeben wird. // Aus freiem Willen unterwarf, heißt auf der Zeitachse auch zu einem / Ende kommen zu wollen. Täuscht sich hier Jesus? Weil aus freiem / Willen unterwerfen heißt ja »Gut, Erschießt mich jetzt!« Kennen wir aus / Kitschfilmen, bringt aber in der Realität gar nichts, weil der menschliche / Geist doch zu klein ist um die Großzügigkeit

728 Ebd.

729 ZORN 2017, S. 163, Hervorhebung im Original.

730 Horst Gelonnek etwa ist – mit Pileolus, schwarzem Talar und violetter Stola ausgestattet – als Geistlicher gekleidet. Karin Witt steckt in einem prächtigen Bischofsgewand, während Kerstin Grassmann, Norbert Müller und Achim von Paczensky förmliche Trauerkleidung tragen.

731 Vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S. 305ff.

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

zu Entwickeln und zu / Sagen: beschließt IHR doch meine Grenze. // Herr vergib mir meinen Irrtum: // Denn der Organismus besteht aus Stammhirn, und das Stammhirn / Arbeitet auch dann noch weiter, wenn der andere bereits geschossen hat. // Ebenso nahm er nach dem Mahl den Kelch, / Dankte wiederum, / reichte ihn seinen Freunden und sprach: // Nehmet und trinket alle daraus / Das ist mein Blut, / das für euch vergossen wird.⁷³³

Die Kritik des Autor-Regisseurs, eingebettet in den Einsetzungsbericht des Hochgebets, richtet sich gegen die Freiwilligkeit des Kreuzestodes Jesu. Vor dem Hintergrund seiner Krankheits- und Leidenserfahrung weist Schlingensief die Vorstellung eines freiwilligen Kontrollverlustes über das eigene Leben als Kitschvorstellung von sich. Zu einem solchen Akt (selbst-)aufopferungsvoller ›Großzügigkeit‹ hält er den Menschen – den er sodann auf das für die Steuerung lebenswichtiger Funktionen verantwortliche Stammhirn reduziert – für schlichtweg unfähig. Schlingensiefs Christusverständnis, dies wird hier deutlich, lässt die Göttlichkeit des Menschensohnes außer Acht. Ebenso negiert es, in der totalen Vermenschlichung Christi, das Erlösungswerk durch dessen Lebenshingabe am Kreuz. Vielmehr entfaltet Schlingensief, wie in seinem Tagebuch nachzulesen, am Beispiel von Christi Leiden und Sterben ein Postulat der Autonomie. In der 35. Szene von *Kirche der Angst* trägt Komi M. Togbonou die betreffende Tagebuchpassage vor: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen? Diesen Satz hat Jesus am Kreuz nicht gesagt, davon bin ich fest überzeugt. [...] Ich glaube, er ist einfach ganz still da oben gehangen, hat Aua gesagt und was weiß ich, aber er hat nie den Vorwurf gemacht, dass man ihn verlassen hat. Er hat einfach gesagt: Ich bin autonom.«⁷³⁴ Schlingensief schließt hiermit an Joseph Beuys an, der die ›Christussubstanz‹ zum »Freiheitsbegriff« erklärt und das »freie menschliche Ich« propagiert: »Freiheit ist nur möglich durch eigene, freie Aktivität. Frei kann nur einer sein, der unabhängig ist, auch von Gott.«⁷³⁵ Der Mensch, so Beuys, gelange erst im Zustand der Gottverlassenheit zu »Ich-Erkenntnis« und Selbstbestimmung.⁷³⁶ Er habe die Möglichkeit, »sich jeweils selbst [zu] erlösen«.⁷³⁷ Nicht Gott gestalte die Zukunft, sondern der sein eigenes Potenzial ausschöpfende Mensch: Theologie wandelt sich bei Beuys in Anthropologie.⁷³⁸ Auf dieses Konzept, das Theonomie durch Autonomie ersetzt, beruht Schlingensiefs Publikumsansprache. Die Lobpreisung des dreifaltigen Gottes, die der Autor-Regisseur zum Ende seines Monologs deklamiert, ist dementsprechend abgewandelt:

733 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 24.

734 Ebd., S. 20 und SCHLINGENSIEF 2009, S. 20.

735 BEUYS/SCHWEBEL 1979, S. 33.

736 Vgl. BEUYS/MENNEKES 1996, S. 33 u. 35 sowie BEUYS/SCHWEBEL 1979, bes. S. 21. Dass Schlingensief diesen Gedanken von Beuys explizit rezipiert, macht er in Interviews deutlich, beispielsweise im Gespräch mit Gudrun Norbistrath: »Beuys hat gesagt, die Ich-Erkenntnis setzt erst ein, wenn man sich auch einmal von Gott getrennt hat«; SCHLINGENSIEF/NORBISTRATH 2008.

737 BEUYS/PFISTER 1996, S. 87.

738 Vgl. CHRISTOPHERSEN 2021, S. 98.

Durch meinen Irrtum, durch meinen Irrtum, / durch meinen übergroßen Irrtum, ist dir, / Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit / des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit / Und Ehre jetzt und in Ewigkeit. // Nur schade, dass das Auge modert, / Das diese Herrlichkeit erblicken soll. / Tuet dies zu meinem Gedächtnis // Fluxus!⁷³⁹

Die das eucharistische Hochgebet beschließende Doxologie wird selbstbezüglich aufgebrochen: An die Stelle des heilsbringenden Christus (»Durch ihn und mit ihm und in ihm«) setzt der Künstler seinen eigenen »Irrtum«. Bezeichnend ist, dass Schlingensief hier auf eine charakteristische Formel des im Eröffnungsteil der Heiligen Messe gesprochenen Allgemeinen Schuldbekenntnisses zurückgreift (»durch meine Schuld, durch meine Schuld, durch meine große Schuld«), auf die die an Gott gerichtete Bitte um Sündenvergebung folgt. Der Autor-Regisseur verkehrt das öffentliche Eingestehen sündhafter Schuld in ein ironisches Bekenntnis zum Irrtum. Damit möchte er sich »von diesem christlichen Schuld- und Strafebrimborium«⁷⁴⁰ distanzieren und die Perspektive auf das katholische Messritual und seine Gottesverehrung verändern: »Vielleicht kann man den ganzen Kultus dadurch noch mal anders betrachten. Wirk-samer und mit weniger Angst.«⁷⁴¹

Auch die Aussicht auf Erlösung im Jenseits stellt Schlingensief mit einem Zitat aus Heinrich von Kleists Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* (1809/10) ironisch infrage. Im dritten Auftritt des vierten Aktes denkt der eingekerkerte, zum Tode verurteilte Prinz von Homburg über die Vergänglichkeit irdischen Seins nach: »Wer heut sein Haupt noch auf der Schulter trägt, / Hängt es schon morgen zitternd auf den Leib, / Und übermorgen liegt's bei seiner Ferse. / Zwar, eine Sonne, sagt man, scheint dort auch, / Und über buntre Felder noch, als hier: / Ich glaub's; nur schade, daß das Auge modert, / Das diese Herrlichkeit erblicken soll.«⁷⁴² Zusammen mit dem Titelhelden Kleists positioniert sich Schlingensief, vor dem Hintergrund der Nichterfahrbarkeit jenseitiger Herrlichkeit, gegen Auferstehungs- und Jenseitsglauben. Erlösung, so der Autor-Regisseur in einem Probengespräch während seiner Folgeproduktion *Mea Culpa*, sei für ihn ein Albtraum, »die katholische Nummer mit dem Jenseits« lehne er ab: »Nein, ich will diese angelernte Erlösung nicht haben,

739 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25. In der katholischen Messliturgie endet das sogenannte Zweite Hochgebet, an das sich Schlingensief hier orientiert, folgendermaßen: »Durch ihn und mit ihm und in ihm ist dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit.« Die Gemeinde antwortet mit einem bekräftigenden »Amen«.

740 SCHLINGENSIEF 2009, S. 84. »Das Gottesprinzip ist im Laufe der Jahrhunderte zu einem Prinzip der Schuld und des Leidens verkommen«, hält Schlingensief im *Tagebuch einer Krebserkrankung* fest. Er kritisiert: »[W]enn jemand leidet, heißt es gleich: Da hat sich also Gott für ihn eine Prüfung ausgedacht. Oder: Aha, der hat wohl Schuld auf sich geladen und muss sich mehr mit Gott auseinandersetzen. Das ist doch bescheuert. Das ist doch ein Riesenfehler dieser Religionen – nicht nur im Christentum, sondern auch im Islam –, dass die permanent diese Drohungen aussprechen: Achtung, Achtung, wehe, du machst einen Fehler! Wehe, du handelst falsch! Das ist doch alles furchtbar«; ebd.

741 SCHLINGENSIEF/MICHALZIK 2008.

742 KLEIST 2015, S. 70.

ich brauche die nicht. Für mich ist das überhaupt kein Begriff, keine Suche. Ich will einfach die Situation des Hier-Lebens, des Bestimmens, die will ich haben.«⁷⁴³

Auf die für Schlingensiefel zentrale Wahrung der eigenen Autonomie zielt unumwunden sein in der Eucharistieszene formulierter Appell bei der Wiederaufführung von *Kirche der Angst* am 1. Mai 2009 in Berlin, im Rahmen des 46. Theatertreffens. In dieser Aufführung, mit der das Theaterfestival seine Eröffnung feiert, verändert Schlingensiefel die laut Regiebuch noch wortwörtlich zitierten Einsetzungsworte und wendet sich mit einer eindringlichen Aufforderung an das Publikum: »Nehmet und trinket euer eigenes Blut – vor und nach der Diagnose. Bleibt autonom, bleibt bei euch, lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet und niemand anderer. Fluxus!«⁷⁴⁴ Der Künstlerpriester Schlingensiefel streicht das von Christus als Sühneopfer vergossene Blut als christliches Erlösungsmoment durch, um stattdessen – im autoreferenziellen Bild vom Trinken des »eigenen Blutes« – für Selbsterlösung und Selbstbestimmung einzutreten. Wiederum greift hier die Beuys'sche Überzeugung vom »freien menschlichen Ich«, das seine Freiheit gerade in der Unabhängigkeit von Gott behauptet. Zugleich stößt Schlingensiefel die Zuschauer – »vor und nach der Diagnose« – auf ihren Status als zukünftig Kranke und »potenziell Sterbende«: »Wo der Verzehr des Blutes Jesu Unsterblichkeit verspricht, bleibt den Gläubigen der *Kirche der Angst* nur ihr eigenes Blut als Bekenntnis zu ihrer eigenen Sterblichkeit.«⁷⁴⁵

Der in Berlin formulierte Autonomieappell verdeutlicht, dass Schlingensiefel auch in *Kirche der Angst* dem improvisierten Sprechen und einem postdramatischen Textbegriff verpflichtet bleibt. Der die Klimax der Theaterinszenierung bildende Schlingensiefel-Monolog kann aufführungsspezifisch variieren, der Text bleibt dynamisch und fluid. Äußert sich Schlingensiefel in Berlin offen blasphemisch, suchte er zuvor in der Duisburger Aufführung vom 28. September 2008 noch mit einem eingeschobenen Zugeständnis, seine Kritik an der Lebenshingabe Christi und die damit einhergehende Gotteslästerung zu entschärfen: »Es gibt Gott, es gibt Jesus und es gibt Maria. Ich bekenne das hiermit.«⁷⁴⁶ Dass er die Schärfe seiner Religionskritik von Aufführung zu Aufführung moduliert und so die Stoßrichtung seiner Aussage jeweils modifiziert, entspricht dem auch im *Tagebuch einer Krebserkrankung* dokumentierten Changieren zwischen Glaubensbekenntnis einerseits und empörter Religions- und Gotteskritik andererseits. Schlingensiefels wechselhaftes Verhältnis zur katholischen Religion, das von seiner spirituellen Tagesform abhängig ist, findet in der Offenheit und Unabgeschlossenheit des postdramatischen Theatertextes seine künstlerische Entsprechung.

Mit dem gellenden Ausruf »Fluxus!« beendet Schlingensiefel seinen priesterlichen Appell in *Kirche der Angst* sowohl in Duisburg als auch in Berlin. Dieses letzte Wort

743 SCHLINGENSIEFEL/SPIEGLER 2009.

744 Zit. nach dem Transkript in BERKA 2011, S. 358.

745 F. M. MÜLLER 2016, S. 474.

746 Transkript *Kirche der Angst*.

ersetzt das *Amen* (dt. »So sei es«), mit dem die Kirchengemeinde das durch den Priester gesprochene Hochgebet nach der Schlussdoxologie zustimmend bekräftigt. Im Schlingensief'schen Gottesdienst wird ›Fluxus‹ zur neuen liturgischen »Bestätigungs- und Affirmationsvokabel«⁷⁴⁷. Mithin schließt der Autor-Regisseur den Kreis zum Untertitel seines Kunst- und Künstlerdramas, das als Fluxus-Oratorium eine programmatische Vermischung von Kunst und Religion verspricht. Nach Schlingensiefs Exklamation setzen sich die Bühnenakteure, gemäß der Losung *ubi Fluxus ibi motus*⁷⁴⁸, in Bewegung: Die gesamte Statisterie rennt zum Ende des Mittelgangs, um von dort aus wieder in Richtung Altar zu drängen, wo Schlingensief Hostien verteilt. Laute Musik untermalt das wirre Durcheinander, an dem George Maciunas seine Freude gehabt hätte: Die kunstreligiöse Feierlichkeit löst sich in »Lust am Chaos«⁷⁴⁹ auf. Mit der ›Kommunion‹ beschließt Schlingensief seinen Auftritt, zugleich ist damit der Abschluss der Totenmesse markiert.

Dem Finale seines Theaterstücks gehen noch drei weitere Szenen voraus.⁷⁵⁰ In der letzten, der 42. Szene erscheint auf der oberen Videoleinwand das zu Beginn der Aufführung bereits eingespielte Filmmaterial aus der Kindheit des Künstlers: Zu seiner wimmernden Erwachsenenstimme »Bitte nicht berühren!« sieht das Publikum, wie der sechsjährige Schlingensief einen Erschossenen mimt.⁷⁵¹ Abschließend ist auf der Bühne nur noch das Schlagen dreier Metronome zu hören, die nacheinander abgestellt werden. Ihr Ticken hebt den Zuschauern als Memento mori die für alle verstreichende Zeit ins Bewusstsein; ihr Verstummen verweist auf das Ende des Lebensflusses. Das Saallicht geht an, die ratternden Filmprojektoren setzen sich wieder in Gang – *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist zu Ende.

Christoph Schlingensiefs leibhaftiger Auftritt in *Kirche der Angst* bildet den Höhepunkt seines Duisburger Theaterstücks. Vorbereitet wird der Bühnenauftritt durch die als Gabengebet deklamierte Erklärung Heiner Müllers, die Aufgabe des Thea-

747 KÄMPER 2017, S. 78.

748 So lautet der Titel der von Achille Bonito Oliva kuratierten Ausstellung, die im Jahr 1990 im Rahmen der Biennale di Venezia eröffnet wurde und eine umfassende Schau über die Fluxus-Bewegung und ihre Künstler bot; vgl. den Ausstellungskatalog *Ubi Fluxus ibi motus* 1990.

749 KNAPP 2015, S. 275.

750 In der 39. Szene liest Carstensen aus dem Buch Kohelet, einer alttestamentarischen Lehrschrift. Die teilweise gekürzten und modifizierten Verse sind der Herder-Bibel entnommen (Koh 11,8–12,2; 12,5–8) und kreisen um Kohelets Spruch »Alles ist Nichtigkeit«; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 25f. In Carstensen's Bibelrezitation eingeschleust ist der Beuys'sche Hase: So kehrt nicht der Odem zurück zu Gott, der ihn gegeben, sondern »der Hase«. Die 40. Szene spielt wieder im Krankenzimmer: Während Kolosko darniederliegt, erzählt ihm Winkler, am Fußende des Krankenbettes sitzend, die »Babygeschichte«; ebd., S. 26f. Hierbei handelt es sich um eine Anekdote aus dem Krankenhaus, die Schlingensief in seinem Tagebuch festgehalten hat; siehe SCHLINGENSIEF 2009, S. 83. In der darauffolgenden Szene werden die Kindersärge durch den Mittelgang aus der Kirche getragen.

751 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 28.

ters bestehe darin, Schauspieler und Zuschauer mit dem Tod zu konfrontieren. Dass Schlingensief in seinem postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama auf Müller rekurriert, liegt aufgrund biografischer sowie künstlerischer Überschneidungen nahe. Beide Künstler erkrankten nach ihrer Regietätigkeit in Bayreuth an Krebs; das Spätwerk beider kreist mit schonungsloser Offenheit um die lebensgefährliche Krankheit, die sie durch öffentliche Auftritte medialisieren. Müller wird zum Leidensgefährten Schlingensiefs und – wie das Vorbild Beuys – in *Kirche der Angst* kunstreligiös referenziert.

Mit der Bezugnahme auf Müller ist außerdem Schlingensiefs poetologisches Bekenntnis zu einem Theater verbunden, das sich als Totenbeschwörung und Totenmesse versteht. Seine in Duisburg zelebrierte Messfeier löst dieses kultisch-rituelle Theaterverständnis konkret ein. Dabei manifestiert sich die Anwesenheit des ›potenziell Sterbenden‹, von der bei Müller die Rede ist, in Schlingensief selbst. Mit seinem Auftritt unterbricht er das Prinzip der Stellvertretung und erscheint, nachdem er sich zuvor von Schauspielern hat verkörpern lassen, persönlich auf der Bühne. Hier schwingt das Motiv der Auferstehung mit, das den Künstler als einen kunstreligiösen, säkularen Heiland ausweist. Die tragische Imago des Künstlermärtyrers, dem eine gesteigerte Apperzeptionskraft zugesprochen wird, verstärkt die Auratisierung Schlingensiefs, der als Mittler zwischen Gesunden und Kranken auftritt. In der Zurschaustellung seines real gefährdeten Selbst löst er die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit auf – auf diese Weise entsteht, auch für die Zuschauer, ein liminaler Zustand, dem ein besonderes Affizierungspotenzial eignet.

Indem er priesterliche Zeichenhandlungen wiederholt, ironisiert und entmystifiziert Schlingensief das katholische Ritual der Eucharistiefeier. Da der Künstler an die Stelle des Priesters tritt, wird die Szene zugleich kunstreligiös aufgeladen. Der Effekt ließe sich als eine kunstreligiöse Verzauberung beschreiben: Das Publikum rezipiert Schlingensiefs Auftritt in einem quasi-religiösen Wahrnehmungsmodus. In seiner Ansprache, die das eucharistische Hochgebet adaptiert, wendet sich Schlingensief mit messianischem Habitus an die Zuschauer. Es folgt ein Plädoyer für Selbsterlösung und Selbstbestimmung. Dass die Schärfe seiner Religionskritik von Aufführung zu Aufführung variieren kann, verdeutlicht, dass Schlingensief – obschon sich das Gesamt seiner Inszenierung als in hohem Maße durchgeplant erweist – einem postdramatischen Textbegriff verpflichtet bleibt, der sich durch Offenheit und Dynamik auszeichnet.

3.3 Resümee

Dem Kunst- und Künstlerdrama *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* liegt die persönliche Krankengeschichte des Autor-Regisseurs Christoph Schlingensief zugrunde: Schlingensiefs Tagebuchaufzeichnungen machen den Großteil des Bühnentextes aus. Mithin fokussiert *Kirche der Angst* – durchaus in der Tradition der psychobiografischen Darstellung, wie sie uns im traditionellen Künstlerdrama begegnet –