

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 –

das Schicksal eines Künstlersubjekts, das sich, nach der Krebsdiagnose, in einer existenziellen Extremsituation wiederfindet. Vor autothanatografischer Folie verhandelt die Schlingensief'sche Theaterinszenierung den Konnex von Kunst, Versehrung und Tod, um ein künstlerisches Selbstermächtigungsprogramm zu erproben. Dabei zieht Schlingensief die exponierte gesellschaftliche Position, die ihm als Künstler eignet, dafür heran, am Beispiel seiner Person(a) eine allgemeine Diskussion über die Autonomie Kranker anzustoßen.

Für seine theatrale Selbstinszenierung greift der Autor-Regisseur auf den Einsatz autodokumentarischen Materials zurück. Dass er seine beklemmenden O-Tonaufnahmen aus dem Krankenhaus während der Aufführung einspielen lässt, begleitet von privaten Filmbildern seiner Kindheit, hat eine starke emotionale Affizierung des Publikums zur Folge. Ein Palimpsest der Zeiten erschaffend, speist Schlingensief auch solche Leidensmomente geschickt in sein Stück ein, die aus der Zeit vor seiner Krebsdiagnose stammen. Mit der Erzeugung von Nähe und Intimität kollidieren kalkulierte Effekte der Verfremdung und Distanznahme. Indem er sein Tagebuch in unterschiedlichen medialen Spielformen auf die Bühne bringt – mal als Audioeinspielung, mal als Lesung, mal als szenischer Dialog –, erreicht Schlingensief eine ästhetisch-theatrale Überformung seines Ego-Textes, der so, sich vom privaten Krankenschicksal des Autor-Regisseurs ablösend, überindividualisiert erscheint.

Zudem hebt Schlingensief jedes Mal, wenn er den ersten Grundtenor von *Kirche der Angst* mittels absurder und ironischer Kippmomente unterläuft, den Zuschauern ins Bewusstsein, dass er mit seiner Krankengeschichte als *Material* künstlerisch gestaltend verfährt.

Mit der Vervielfachung der Medien verzahnt ist die Aufspaltung des autofiktionalen Ichs auf die heterogenen Körper und Stimmen des Schlingensief'schen Bühnensembles. Als Stellvertreter bringen die Schauspieler und Laiendarsteller diverse Rollenbilder und Persönlichkeitsanteile des Künstlers zur Anschauung: Die Figur des tatkräftigen Regisseurs tritt neben Figurationen des Versehrtseins, die den Kranken und Leidenden in Szene setzen, der sich – entmündigt – in das gesellschaftliche Außen gedrängt sieht. Sein Stigma fasst Schlingensief in das eindrückliche *bio-object* der Röntgenbild-Monstranz, das die Theaterproduktion emblematisch begleitet und das beschädigte Innere Schlingensiefs kunstreligiös ausstellt. Im Konflikt mit der Mutter wird schließlich das aus *Atta Atta* bekannte Rollenbild des Sohnes aufgerufen: Der Protagonist arbeitet an einer auch religiös codierten Dekonstruktion der Mutterfigur, um seine Autonomie zu behaupten.

Einem Stationendrama ähnlich, präsentiert der erste Teil von *Kirche der Angst* Fragmente einer Künstlervita. Auf mit Vanitas- und Memento-Mori-Motiven symbolisch aufgeladenen Momentaufnahmen von Geburt und Kindheit folgen Szenen aus dem Patientenleben und der aufgewühlten Gedankenwelt des kranken Erwachsenen. Künstlerimages, die man hier prominent verarbeitet findet, sind die des leidenden Künstlers, Märtyrers und Heiligen. Darüber hinaus greift Schlingensief – mit dem Vorstellungsbild der pathologischen, autodestruktiven Künstlerpersönlichkeit in der *confessio*-Szene – Künstlerdiskurse um Melancholie und Genie auf.

Gemäß seines postdramatischen Inszenierungsprinzips der Mehrfachbelichtung, reichert Schlingensief das Bühnengeschehen mit simultanen musikalischen Einlagen, Film- und Toneinspielungen an. In der für das Publikum überfordernden Gleichzeitigkeit des aufeinandergeschichteten Materials generiert der Autor-Regisseur ein komplexes, assoziationsbeladenes Verweissystem, das Selbst- mit Fremdreferenzen verknüpft. Neben originalem Filmmaterial von Fluxus-Künstlern werden in *Kirche der Angst* von Schlingensief gedrehte Reenactments vorgeführt, die ikonografisch an den künstlerischen Kosmos von Joseph Beuys, an die Fluxus-Bewegung und an den Wiener Aktionismus andocken. Besonders der Rekurs auf Beuys und Fluxus erweist sich als signifikant – er prägt insbesondere den als Totenmesse gestalteten zweiten Teil der Theateraufführung. Dabei belässt es Schlingensief nicht bei visuellen Verweisen auf seine Künstlervorbilder, es finden sich ebenso Bezugnahmen auf textueller Ebene – etwa mit der Kennzeichnung seines Stücks als »Fluxus-Oratorium« oder dem auch im theatralen Text mehrfach wiederholten, von Beuys abgeleiteten Motto »Wer seine Wunde zeigt, wird geheilt!« Dieserart stellt Schlingensief explizite Referenzen auf das Kunst und Leben überschreitende Fluxus-Programm und auf Beuys als mesianische Künstlerfigur her.

Weshalb Schlingensief die von George Maciunas initiierte Fluxus-Bewegung innerhalb des in *Kirche der Angst* geführten Diskurses um Kunst und Krankheit als zentralen Bezugspunkt aufruft, wird mit Blick auf das von Disability bestimmte Leben und Werk Maciunas' verständlich. Der chronisch kranke Fluxus-Künstler, der seine Traumata der Versehrung in künstlerischen Selbstporträts offenlegt, erprobt Kunst als Bewältigungsstrategie. So erweist er sich, als *exemplary sufferer* und Künstlermartyrer figurierend, als Vorgänger Schlingensiefs. Mit *Kirche der Angst* schließt der Autor-Regisseur autopathografisch an diesen von Maciunas geprägten Konnex von Fluxus und Krankheit an. Außerdem schreibt Schlingensief sein Fluxus-Oratorium in die Tradition der rituell aufgeladenen *Flux Rites* ein. Seine Theatermesse rekurriert auf Maciunas' blasphemische *Flux Mass*, deren kunstreligiöses Moment Schlingensief verstärkt. Die Zurschaustellung des moribunden Künstlerkörpers, die Maciunas in seiner *Flux Wedding* inszeniert, kehrt in Schlingensiefs *bio-object* der Röntgenbild-Monstranz und nicht zuletzt in seinem leibhaftigen Auftritt in der Transsubstantiationsszene wieder. Im Sinne von *Future Fluxus* nimmt Schlingensief Bilder und Strategien der Fluxus-Bewegung auf, um sie in selbstreferenzieller Wendung weiterzuentwickeln.

Auch der mit Fluxus assoziierte Joseph Beuys spielt in *Kirche der Angst* eine zentrale Rolle. Wie schon in *Atta Atta* wird der Künstler als väterliches Vorbild herangezogen – die zuvor persiflierende Auseinandersetzung rückt nun jedoch zugunsten einer kunstreligiösen Huldigung in den Hintergrund. Eingebunden in den liturgischen Kontext des in *Kirche der Angst* zelebrierten Requiems wird das Vorbild als Kirchenvater, Evangelist, Mystiker und Heilsbringer aufgerufen. Schlingensief, der sich das von Beuys propagierte Leidenskonzept zu eigen macht, erklärt seine Krankengeschichte zur Sozialen Plastik. Mit seinem Theaterprojekt gegen die gesellschaftliche Ausgrenzung Kranker eintretend, knüpft Schlingensief an Beuys' sozialtherapeutische Kunstprogrammatisierung an.

Kirche der Angst spielt mit Schlingensiefs Präsenz und Absenz. Während der Künstler im ersten Teil der Theateraufführung seine medial vermittelte Anwesenheit durch Bühnendarsteller sowie durch Ton- und Filmmaterial evoziert, findet das Prinzip der Stellvertretung auf dem Höhepunkt der Messe ein Ende: Schlingensief tritt nun *in persona*, in der Rolle des Künstlerpriesters, auf die Bühne, um die Eucharistie auszuteilen. Er löst damit im wortwörtlichen Sinne die von Heiner Müller beschworene »Anwesenheit des potenziell Sterbenden« im Theater ein und knüpft an dessen kultisch-rituelles Theaterverständnis an. Da im Auftritt Schlingensiefs zugleich Motive der Epiphanie und Auferstehung mitschwingen, der Autor-Regisseur zudem an das Publikum ein emphatisches Plädoyer für Selbsterlösung und Selbstbestimmung richtet, kommt es an dieser Stelle des Kunst- und Künstlerdramas zu einer Potenzierung des kunstreligiösen Moments. Für die Zuschauer wird so – dies verdeutlichen auch die auf *Kirche der Angst* folgenden Theaterkritiken – ein quasi-religiöses Erlebnis möglich. In dessen Zentrum steht der von Krankheit gezeichnete Künstler-Messias, der in der Zurschaustellung seines real gefährdeten Selbst die Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit aufhebt.

Vergleicht man *Kirche der Angst* mit der fünf Jahre zuvor uraufgeführten Volksbühneninszenierung *Atta Atta*, fällt auf, dass beide Kunst- und Künstlerdramen um Autonomie und Selbstbehauptung kreisen. In *Atta Atta* inszenierte Schlingensief den autofiktionalen Protagonisten, wie er einerseits gegen sein kunstfeindliches Elternhaus rebelliert, andererseits sich mit und gegen das künstlerische Erbe der Avantgarden zu behaupten sucht. In *Kirche der Angst* entfaltet sich der Autonomiediskurs vor dem Hintergrund von Krankheit und Stigma. Mit der Entscheidung, seine Krebserkrankung autobiotheatral zu verarbeiten, verstärkt Schlingensief die bereits in *Atta Atta* angelegte selbstreferenzielle Struktur seiner Arbeit. Während jedoch in *Atta Atta* der Einbruch des Realen in die Kunst – mit dem von Herbert Fritsch angeleiteten Sturm des Theaters – bloß fingiert wurde, basiert *Kirche der Angst* auf Schlingensiefs realem Erleben. Die Volksbühneninszenierung hatte noch stark komödiantische Züge, sie operierte mit Übertreibung und Karikatur. Demgegenüber ist dem Duisburger Kunst- und Künstlerdrama, bedingt durch das existenzielle Involviertsein des Autor-Regisseurs, kunstreligiöse Feierlichkeit eingeschrieben: *Kirche der Angst* fokussiert – mit tragikomischen Intermezzi – den leidenden Künstler, der sich in seinem Theaterrequiem als »zukünftig Verstorbener« auf die Bühne bringt. In beiden Theaterstücken, so lässt sich abschließend festhalten, betreibt Schlingensief kunstgenealogische Avantgardeforschung. In *Atta Atta* widmete er sich dem Verbrecherischen und Gewaltförmigen neoavantgardistischer Kunstpositionen, in *Kirche der Angst* zieht er die Neoavantgarde als Vorbild im künstlerischen Umgang mit Verletzung und Leiden heran.