

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

2.4 »In jeder freien Minute wurden Filme gedreht«

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

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

132 Vgl. BÖSL 2019, S. 19f.

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

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

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

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

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

138 TURQUIER 2016, S. 158.

Bolex nicht möglich, da sie alle dreißig Sekunden neu aufgezogen werden muss.¹³⁹ Aus diesem Grund weist das Filmmaterial einen oftmals unterbrochenen und fragmentarischen Charakter auf. Hinzu kommt, dass die Kamera filmische Effekte wie Überblendungen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen erlaubt. Ebendiese Ästhetik entspricht dem auf das Prozessuale und Fließende ausgerichteten Fluxus-Programm und kommt auch Schlingensief, der seine Arbeit am poetischen Prinzip des Gebrochenen und Unabgeschlossenen ausrichtet, entgegen. Schlingensief realisiert mit seiner Bolex-Kamera insgesamt zwölf Kurzfilme, die von jeweils zwölf Projektoren im Loop an die seitlichen Wände der Gebläsehalle geworfen werden. Wie oben bereits erwähnt, treten diese Filme an die Stelle kirchlicher Bildwerke. In der Logik der mit kunstreligiösen Strategien operierenden Theaterinszenierung erhalten sie einen quasi-sakralen Status. Dieser rauminszenatorische Einfall wurde, wie Hegemann erinnert, vom Material angestoßen:

Eigentlich waren diese Filme nur gedacht statt der Fresken an den Wänden von einer Kirche. Das ging vom Material aus, Christoph wollte seine tollen alten 16-mm-Filmvorführgeräte zum Einsatz bringen. Sie hingen wie Lampen oder Kerzen im Kirchenschiff und machten überall ganz kleine Bilder dieser Aktionen. Dass sie dann auf der Bühne auch noch gebraucht wurden, war auch schon so eine Art Verlegenheit, weil wir ja auf der Bühne irgendetwas machen mussten und dieses Material hatten.¹⁴⁰

Mithin erreicht Schlingensief eine »audiovisuelle Verknüpfung von Kino- und Kirchenraum«¹⁴¹, zumal die Halle, in Momenten der Stille, vom Rattern und Surren der Filmprojektoren erfüllt ist – ein atmosphärischer Effekt, den Hegemann als »magisch« beschreibt.¹⁴² Für die Filmwiedergabe über dem Bühnenaltar via Beamer und Monitore müssen Schlingensiefs analoge Filme digitalisiert, in entsprechende Fassungen geschnitten und bearbeitet werden.¹⁴³ Die für die Videoverarbeitung und Live-Mischung zuständige Heta Multanen charakterisiert das in *Kirche der Angst* eingesetzte Film- und Tonmaterial – ein collagiertes Ineinander von Eigen- und Fremdmaterial – als komplexes intermediales Gefüge:

Wir haben auch digital gefilmt, wir haben Fremdmaterial benutzt: original Fluxus-Filme aus den 60er- und 70er-Jahren, umfangreiches Material aus den früheren Inszenierungen von Christoph, Filme, die Christophs Vater auf 8 mm gedreht hat und die wiederum digitalisiert worden waren. Es gab auch eine Livekamera dazu. Das gesamte Material von Hunderten von Filmen wurde auf zwölf 16-mm-Filmprojektoren, neun Beamer und ich weiß nicht mal mehr auf wie viele Monitore aufgeteilt. Ein Großteil des Materials wurde live während der Vorstellung abgespielt und gemischt. Für die Ver-tonung der Filme haben wir Tonmaterial von unseren Filmdrehs benutzt, historisches Tonmaterial aus den 60er-Jahren, Fremdtöne, Tonaufzeichnungen von Christoph, die

139 Vgl. ebd., S. 162.

140 Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021.

141 RALFS 2019, S. 80.

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

143 Vgl. MULTANEN 2018, Min. 4:07–4:12 (Transkription der Verfasserin).

er auf sein Aufnahmegerät gesprochen hat. Das wurde dann alles mit der Livemusik und dem Konserventon während der Vorstellung zusammengespielt und gemischt. Dazu kamen natürlich die Leute auf der Bühne, mit denen man auch interagiert hat während der Vorstellung. Sie haben Sachen gemacht, und man hat darauf reagiert. Und wenn sie einen Text gesprochen haben oder im Krankenbett gelegen sind, während ein Film auf dem Triptychon lief, dann hat das zwar keine digitalen Spuren bei dem Film- und Videomaterial hinterlassen, es wurde auch nicht belichtet, aber die Elemente haben miteinander kommuniziert, und das ergibt dann etwas Neues, etwas ganz anderes. Das passiert bei jeder Vorstellung neu. [...] Das war ein Riesenkonglomerat aus Material, das ja in sich schon sehr geordnet und strukturiert war, aber mit komplexen, ja fast chaotischen Strukturen. Da hing alles zusammen.¹⁴⁴

Multanen zeichnet das Bild eines postdramatischen, rhizomorph angelegten Zusammenspiels ›Neuer Medien‹ und ihrer heterogenen, miteinander interagierenden Inhalte.¹⁴⁵ So verbindet sich altes und neues Material in anti-linearen und anti-hierarchischen chaotischen Strukturen. Ebenso evoziert Multanens Beschreibung die Vorstellung einer lebendigen Kunst: Video und Ton stehen, in Echtzeit gemischt, in unmittelbarer Wechselbeziehung und -wirkung zum Spiel der Bühnenakteure. Das Material kommuniziert, eine Eigendynamik entwickelnd, mit sich selbst.¹⁴⁶

Zum Hauptcast der von Schlingensief gedrehten Bolex-Filme gehören die später auch auf der Bühne auftretenden ›Spezialisten‹: In Reenactments repräsentieren sie prominente Avantgardekünstler, vorwiegend aus dem Umfeld der Fluxus-Bewegung. Achim von Paczensky und Kerstin Grassmann sind als John Lennon und Yoko Ono in einem Reenactment des *Bed-in for Peace* (1969) zu sehen. In einem zweiten Film – es wird auf Nam June Paiks *TV Cello* aus dem Jahr 1971 angespielt – verkörpern dieselben Paik und Charlotte Moorman. Der Bezug zur Krankheit Schlingensiefs ist dem Reenactment sichtbar eingeschrieben: Über die aufeinandergestapelten Röhrenfernseher, die Grassmanns TV-Cello bilden, flimmern Bilder von Zellteilungen sowie die Radiografie von Schlingensiefs operierter Lunge.

144 Ebd., Min. 4:17–5:16 (Transkription der Verfasserin).

145 Als ein Modell der Beschreibung von Wirklichkeit bezeichnet der von Gilles Deleuze und Félix Guattari etablierte Begriff des Rhizoms ein Denken, das – einem ausufernden Wurzelgeflecht ähnlich – aus heterogenen, kontingenten, dezentralen und nicht hierarchisch organisierten Elementen besteht (›Mannigfaltigkeiten‹), die dennoch miteinander vernetzt sind und kommunizieren. Das Rhizom versteht sich als Gegenmodell zu der ebenfalls aus der Botanik entlehnten Baummetapher, die von streng hierarchischen Strukturen und binären Verzweigungen ausgeht; DELEUZE/GUATTARI 1992, S. 11ff.

146 Multanen ruft also den Motivkomplex einer eigendynamischen und auratischen Kunst auf. Dabei handelt es sich um ein Motivfeld, das Lore Knapp als kunstreligiöses Zeichen wertet, da es auf eine übernatürliche Eigenschaft von Kunst rekurriert; vgl. KNAPP 2014, S. 255. Mit Blick auf Heta Multanens Bericht fällt auf, dass er – neben dem Propagieren eines übernatürlichen Eigenlebens von Kunst – eine religiöse, geradezu kultische Überhöhung Schlingensiefs betreibt. So erklärt Multanen abschließend: »Ich wünschte, Christoph hätte mehr Zeit gehabt, er hätte noch Papst werden sollen«; MULTANEN 2018, Min. 35:44–35:51 (Transkription der Verfasserin).

Eine weitere Serie von Filmaufnahmen stellt eine feierliche Prozession durch das Fabrikgelände in Szene, in der Schlingensiefs Röntgenbild, in eine Monstranz eingeschlossen, mitgeführt wird.¹⁴⁷ Es handelt sich um eine an eine Fronleichnamsprozession angelehnte »queere Karawane«¹⁴⁸ mit tanzenden Blumenmädchen, Geschäftsmännern mit Aktenkoffern und der kleinwüchsigen Karin Witt im Pontifikalornat, die auf einer Sänfte getragen wird. Einige der am Festzug teilnehmenden Männer und Frauen sind mit Tierköpfen maskiert, was den surreal-fantastischen Charakter der Prozession unterstreicht und sie zugleich an der »Schwelle von Diesseits und Unterwelt«¹⁴⁹ verortet. Fahnen und Schilder, die mit »Fluxus« und »Flux Fluxorum« beschrieben sind, stellen die kunstreligiöse Bezugnahme auf Fluxus deutlich heraus.¹⁵⁰ Im Zentrum des sich schließlich nur noch im Kreis drehenden Festzugs stehen die ›Spezialisten‹ Achim von Paczensky, Norbert Müller und Klaus Beyer, die mit Hammer und Säge einen Konzertflügel traktieren. Wieder handelt es sich um das Re-enactment einer Fluxus-Aktion: Auf dem Höhepunkt der 1962 im Hörsaal des Wiesbadener Kunstmuseums abgehaltenen Veranstaltungsreihe *Fluxus – Internationale Festspiele Neuester Musik* zertrümmerten Maciunas, Higgins, Vostell, Patterson und Williams einen Flügel, »wobei die musikalische Herausforderung darin bestand, dem Instrument Töne zu entlocken, ohne die Tasten zu berühren«¹⁵¹.

Als konstante Referenzfigur im Gesamtkunstwerk Schlingensiefs darf der mit Fluxus verbundene Joseph Beuys in den Filmen für *Kirche der Angst* nicht fehlen. Erkennbar ist der ihn spielende Darsteller an Hut und Anglerweste – den Alleinstellungsmerkmalen des für Beuys charakteristischen Erscheinungsbildes. Dass Schlingensief die Rolle mit einem schwarzen Schauspieler besetzt, macht abermals deutlich, dass es ihm nicht um ein mimetisches Verkörpern und Nachstellen von Aktionen geht. Vielmehr handelt es sich bei seinen Reenactments, ganz dem Grundsatz von Fluxus entsprechend, um ein frei-assoziatives, durchaus auch persiflierendes Spiel, das mit erwartbaren Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern bricht, um neue semantische Verknüpfungen zu setzen. Ein für *Kirche der Angst* produzierter Kurzfilm, der Beuys gewidmet ist, zeigt das Installieren einer Fettecke.¹⁵² Neben dem erwähnten Beuys-Darsteller tritt darin auch Schlingensief selbst in Erscheinung, der sich – in einen Pelzmantel gekleidet, mit pomadig am Kopf klebendem Perückenhaar – als ›zweiter‹ Beuys zu erkennen gibt. Vom Licht einer nackten Glühbirne beleuchtet, besteigen die beiden eine Holzleiter. Das mit der Glühbirne gesegnete Fett wird anschließend mit bloßen Händen an die Leiter sowie an rechtwinklig zusammengefügte, an der Hallenwand angebrachte Holzbretter geschmiert. Schlingensief führt einen Stofftierhasen mit sich, den er in das applizierte Fett einarbeitet. Achim von

147 Vgl. *Drei Sonnen/Prozession* 2008 und *Film 10/Gemeinde* 2008.

148 DEGELING 2019, S. 181.

149 RALFS 2019, S. 95.

150 Zum Film der Fluxus-Prozession siehe auch ebd., S. 95–97.

151 ALLGAIER 2016.

152 Siehe *Fettecke* 2008.

Paczensky, als Lennon verkleidet, attestiert ihm. Die hier zum Einsatz kommenden Requisiten – die Leiter, der Hase, das Fett und die Glühbirne – entsprechen den für Beuys typischen Aktionsmaterialien.¹⁵³ Das Präparieren des Raums mit plastisch formbarem Fett – Beuys brachte Fettecken im eigenen Haus, in der Düsseldorfer Akademie, in Galerie- und Ausstellungsräumen an – geht für den Künstler mit einem Transformationsprozess einher: Fett ist »Wärmespeicher, Lebenselement, potentielle Energie«.¹⁵⁴ Durch Zufuhr von Wärme kann es, zunächst fest und starr, in eine weiche bis flüssige Form gebracht werden. Auf diese Plastische Theorie beruft sich Schlingensief reinszenierend, zugleich bricht er die Aktion ironisch auf, nicht zuletzt durch die komische Präsenz des in weißer Feinripp-Unterwäsche gekleideten Lennon-Doubles, das den Ernst des schamanistischen Kunstrituals unterläuft.

Als dritte kunstgeschichtliche Bezugsgröße begegnet uns in den Schlingensief'schen Filmaufnahmen – neben Fluxus und dem Werk von Beuys – der bereits für *Atta Atta* zentrale Wiener Aktionismus. In Reenactments des *Tapp- und Tastkinos* (1968) sowie der *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) schlüpft Karin Witt in die Rolle der Künstlerin Valie Export, deren Körperperformances den sexualisierten (Bild-)Status der Frau in der patriarchalen Gesellschaft provokativ ausstellen und einer feministischen, frauenemanzipatorischen Kritik aussetzen.¹⁵⁵ Weiterhin ruft Schlingensief die um den versehrten männlichen Leib kreisenden Aktionen von Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler auf.¹⁵⁶ Hier ist es der als Doppelgänger Schlingensiefs auftretende Stefan Kolosko, der die Hauptrolle spielt: Bis auf die Unterhose entkleidet bietet er ein Reenactment der Brus'schen *Zerreißprobe* (1970) dar, um anschließend

153 Vgl. auch BERKA 2011, S. 356. Johanna Zorn geht hier von einem Reenactment von *Sibirische Symphonie I. Satz* (1963) aus; vgl. ZORN 2017, S. 123. Zwar gehören eine Leiter und ein toter Hase zu den Materialien dieser Performance, die Beuys im Rahmen des Düsseldorfer *Festum Fluxorum* vorführte, doch unterscheidet sich die Aktionshandlung wesentlich von jener Schlingensiefs, weshalb ich keinen direkten Bezug zu *Sibirische Symphonie I. Satz* erkennen kann. Roman Berka bringt den von Schlingensief inszenierten Vorgang mit der von Beuys in Basel dargebotenen Aktion *Celtic + ~~~* (1971) in Verbindung; vgl. BERKA 2011, S. 357. Ebenso denkbar wäre eine Referenz auf *EURASIENSTAB. 82 min fluxorum organum* (1968): Im Zuge dieser Performance in Antwerpen bearbeitete Beuys, auf eine Leiter steigend, eine von ihm zuvor an der Zimmerdecke der Wide White Space Gallery angebrachte Fettecke; vgl. SCHNEEDE 1994, S. 186f.

154 SCHATA 1976, S. 80.

155 Hanna Heinrich fasst die *Genitalpanik*-Aktion der Künstlerin Valie Export folgendermaßen zusammen: »Mit einem schwarzen Hemd, einer schwarzen Hose, bei der der Schritt herausgetrennt war, und einem über ihre Schulter hängenden Maschinengewehr, ging sie 1969 in ein Münchener Pornokino und verkündete vor den dort sitzenden Männern, dass echte Genitalien zu haben seien und dass sie tun könnten, wozu sie Lust hätten. Sie ging, den Männern ins Gesicht blickend, durch die Reihen, woraufhin die Kinobesucher, die eigentlich Pornofilme sehen wollten, nach und nach aufstanden und das Kino verließen. So wollte sie ›das Publikum dazu bewegen, sich mit der Wirklichkeit und nicht mit kinematografischen Klischees zu befassen‹«; HEINRICH 2020, S. 98f.

156 Siehe *Günter Brus Aktion* 2008.

als »bandagierte[r] Schmerzensmann«¹⁵⁷ – er ist nun von Kopf bis Fuß mit weißem Verbandsmull umwickelt – Schwarzkoglers *Aktion mit dem eigenen Körper* (1966) nachzustellen.¹⁵⁸ Die Filmkulisse, ein mit einer illuminierten Röntgentafel ausstaffierter Verschlag, stellt Koloskos Reenactments in den Kontext der Krankheit Schlingensiefs.¹⁵⁹ Während die Wiener Aktionisten in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* hauptsächlich als radikale Tabubrecher aufgerufen wurden, stehen in *Kirche der Angst* die in ihren körperbezogenen Aktionen verhandelten Themen Schmerz und Trauma im Fokus.

Grundlegend für Schlingensiefs Theater ist dessen multimediale Ästhetik. Seit seinen ersten Regiearbeiten an der Berliner Volksbühne setzt Schlingensief Film und Video als integrative Bestandteile seiner Inszenierungen ein. Dabei fungiert das Medium Film nicht als bloß ergänzende »Bebilderung«¹⁶⁰, sondern ist – im Zuge einer postdramatischen Dehierarchisierung der Theatermittel – gleichberechtigtes Gestaltungselement. Auch in *Atta Atta* erweiterte Schlingensief das Geschehen auf der Bühne mittels simultaner Projektion des *Attaistischen Films*. Dieser zielte, als fingierte Liveübertragung angelegt, auf eine Verunsicherung des Publikums: Zum Filmende stürmten Herbert Fritsch und vermummte Ku-Klux-Klan-Kapuzenträger »aus dem Film« in das Theater hinein und reproduzierten so den Moment des Terrors als ein Einbrechen des Realen in den ästhetischen Schein. Blied der *Attaistische Film* im Verlauf der *Atta Atta*-Vorstellung noch vornehmlich ein Fremdkörper, der mit den Vorgängen auf der Bühne um die Aufmerksamkeit der Zuschauer konkurrierte, bildet das intermediale Zusammenspiel in *Kirche der Angst* ein miteinander verflochtes, gleichsam organisches Ganzes. Die Überblendung von Filmaufnahmen und Bühnenraum lassen hier, um mit Franziska Schößler zu sprechen, ein »diaphane[s] Bildprogramm«¹⁶¹ entstehen. Ebenso sind die Filme funktional in die Theaterkulisse eingebettet: Sakrale Kunst ersetzend, lösen sie kunstreligiöse Assoziationen aus. Auf diese Weise erscheinen die in den Filmen referenzierten Fluxus-Künstler, Joseph Beuys und die Wiener Aktionisten als »Kirchenväter der modernen Entgrenzungskunst«¹⁶². Ihre Kunst und Leben verschmelzenden Aktionen fungieren, mit Schlin-

157 SCHÖSSLER 2013, S. 117.

158 In der im Frühjahr 1966 durchgeführten *Aktion mit dem eigenen Körper* (*Aktion 6*) agierte Schwarzkogler, mumienhaft in Mullbinden gewickelt, mit diversen Objekten – unter anderem mit einem toten Huhn. Die Aktion kreist um »das Thema des gefolterten, verletzten und gequälten Menschen«; ZIEGLER 2004, S. 220. Ausführlich zur *Aktion mit dem eigenen Körper* siehe ebd., S. 220–236.

159 Dass in besagtem Kurzfilm zugleich die Figuren Beuys und Lennon anwesend sind, die den Aktivitäten Koloskos beiwohnen – während Lennon/von Paczensky dem ›Leidensmann‹ Kolosko Verbandsmaterial anlegt, bleibt der Beuys-Darsteller unbeteiligter Beobachter der Szene –, zeigt, dass Schlingensief in seinen Filmen auf eine symbolische Verquickung von Fluxus, Wiener Aktionismus und dem künstlerischen Kosmos Beuys' abzielt.

160 Vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 22. Dezember 2009.

161 SCHÖSSLER 2013, S. 119.

162 HEINE 2008.

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

2.5 Probenprozess und Stückentwicklung

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

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

163 SCHLINGENSIEF 2009, S. 242.

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

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

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

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