

Die sakrale Raumatmosphäre ist – wie auch die an die katholische Messliturgie angelehnte Totenfeier – Teil von Schlingensiefs kunstreligiöser Inszenierungsstrategie. Sein Kunst- und Künstlerdrama, paratextuell als Fluxus-Oratorium ausgewiesen, spielt mit religiösen Elementen, die im Dienst einer Sakralisierung von Kunst und Künstler stehen. Wie der Künstler zum Gegenstand feierlicher Verehrung wird, so erhält das in *Kirche der Angst* eingesetzte Bild- und Filmmaterial den Status einer *ars sacra*. Mit der intermedial organisierten, interaktiven Website *www.kirche-der-angst.de* transponiert Schlingensief die Ästhetik seines Kunst- und Künstlerdramas in den Raum des Internets und führt es dort, mit digitalen Mitteln, als Webart fort.

Wie Schlingensief seine künstlerdramatische Selbstinszenierung in der Theaterproduktion *Kirche der Angst* genau gestaltet und welche Kunstdiskurse und Künstlerimagines er dabei aufruft, werde ich in der nun folgenden aufführungsbezogenen Textanalyse *en détail* herausarbeiten.

### 3 Text- und Aufführungsanalyse

Das Regiebuch von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* ist auf den 20. September 2008, den Tag der Generalprobe, datiert.<sup>209</sup> Es umfasst 42 Szenen, die jeweils nummeriert und mit einer Überschrift versehen sind. Die Segmentierung in Szenen erinnert an die Spielvorlage von *Atta Atta*. Weitere Parallelen sind augenfällig: *Dramatis personae* werden auch hier nicht ausgewiesen, vor den Repliken stehen die Vornamen der Schauspieler. Die aus Stichworten bestehenden Didaskalien sind nicht an Leser oder Zuschauer adressiert, sondern an die an der Aufführung beteiligten Mitarbeiter, etwa der Bühnentechnik, Licht- und Tonregie: Die Regiebemerkungen geben, auf die Bühnenverhältnisse der Spielstätte Bezug nehmend, Auskunft über den Einsatz von Ton- und Videomaterial, die Koordination der Drehbühne, die Proxemik der Darsteller. Demzufolge handelt es sich nicht um ein Lesedrama, sondern um den theatralen Spieltext, der die Aufführung im Bühnenraum koordinierend antizipiert.

Jedoch wird ein eklatanter Unterschied deutlich: Im Vergleich zum Regiebuch von *Atta Atta* ist dasjenige von *Kirche der Angst* weitaus elaborierter. Um das komplexe Zusammenspiel der plurimedialen Bühnenereignisse zu gewährleisten, müssen

---

lungsmacherin, die 2011 den Deutschen Pavillon auf der Kunstbiennale in Venedig kuratierte, ließ Schlingensiefs »Kirche« in den Hauptraum des Pavillons installieren, den ursprünglich der Künstler selbst hätte gestalten sollen. Mithin stellt der ihm gewidmete Pavillon, der von der Biennale mit dem Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag ausgezeichnet wurde, ein posthumes Residuum des hier besprochenen Kunst- und Künstlerdramas dar.

209 Vgl. Regiebuch *Kirche der Angst*. Dass allerdings in der 37. Szene eine als »Berliner Fassung« gekennzeichnete alternative Figurenrede vermerkt ist (ebd., S. 22), beweist, dass das mir vorliegende Regiebuch überarbeitet bzw. mit Ergänzungen versehen wurde, und zwar für die Wiederaufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens an insgesamt fünf Abenden im April und Mai 2009.

sie, aufeinander abgestimmt, engmaschig synchronisiert sein. Anders als in *Atta Atta* bleibt daher weniger Raum für Improvisation. Der Sprechtext liegt – selbst für den notorischen Improvisator Horst Gelonnek – schriftlich fixiert vor. Somit erweist sich die Kategorie des Zufalls, die für die *Atta Atta*-Inszenierung noch kardinal war, auf der Produktionsebene von *Kirche der Angst* als stark reduziert. Der Blick auf die hier zu analysierende Aufführung vom 28. September 2008 zeigt, dass der auf der Bühne vorgetragene Text weitgehend der schriftlich fixierten Vorlage entspricht.<sup>210</sup> Das unvorhergesehene Moment, wie es Herbert Fritsch und Schlingensief mit ihren gänzlich improvisierten Auftritten in *Atta Atta* erzeugt haben, ist für *Kirche der Angst* nicht mehr maßgebend. Auch das eigentlich unter dem Vorzeichen der Kontingenz stehende Spiel der ›Spezialisten‹ wirkt vergleichsweise zahm: Kerstin Grassmann, Achim von Paczensky und Norbert Müller halten sich, vornehmlich von den Schauspielern Mira Partecke und Stefan Kolosko angeleitet, an den ihnen vorgegebenen Text und an die Handlungsanweisungen. Einzig Gelonnek, der erst im Messteil zum Ensemble dazustößt und sich mit einem äußerst kurzen Monolog im Rahmen der »Fürbitten« begnügen muss, ›tanzt aus der Reihe‹ – und auch Schlingensief behält es sich vor, seine Publikumsansprache in der Transsubstantiationsszene, je nach Aufführung, zu modifizieren.

Während Schlingensief in früheren Theaterproduktionen einen besonderen Reiz darin erkannte, die Vorstellungen allabendlich zu verändern, indem er beispielsweise die Reihenfolge der Szenen kurzfristig vor Spielbeginn umstellte, ist seine rituell-liturgisch gerahmte *Kirche der Angst* im Ganzen auf die Wiederholung des im Regiebuch festgehaltenen Ablaufs angelegt.<sup>211</sup> Die ausgefeilte Partitur der Inszenierung steht dennoch nicht im Gegensatz zu Heta Multanens Beschreibung eines rhizomorphen Zusammenspiels der diversen, miteinander interagierenden Medien. Die Liveness des Bühnengeschehens macht – in der Co-Präsenz der Schauspieler und Sänger mit den auf die Bühne projizierten, in Echtzeit gemischten Video- und Filmbildern ebenso wie mit dem sie perzipierenden Publikum – jede Aufführung zu einem je einmaligen theatralen Ereignis. Hinzu kommt, dass die Simultaneität und Überlagerung der multimedialen Vorgänge auf der Ebene der Rezeption Kontingenz erhöhen: Der Zuschauer – dazu angehalten, eine Selektion der auf ihn einprasselnden Eindrücke vorzunehmen – wird »selbst zum Regisseur«<sup>212</sup> des durch seinen individuellen

210 Im Regiebuch sind Improvisationselemente allein in zwei Szenen ausdrücklich vorgesehen: In der 19. Szene, wenn Mira Partecke an Margit Carstensen Schuldzuweisungen richtet, und in der 20. Szene, zu deren Beginn Angela Winkler am Telefon Ausreden improvisiert, die erklären sollen, weshalb sie Christoph im Krankenhaus nicht besucht hat; vgl. ebd., S. 11.

211 Dass ihn das Bedürfnis nach »permanente[r] Transformation« im Theater verlassen habe, reflektiert Schlingensief in *Ich weiß, ich war's*: »Durch die Krankheit ist das jetzt anders. Ich will nicht mehr die permanente Transformation. Ich will konkreter werden«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 124.

212 HARTUNG 2011, S. 324. Auch Anna-Catharina Gebbers konstatiert, dass in Schlingensiefs Theater der Zuschauer »durch die zwangsläufige Selektion der Eindrücke zum Co-Regisseur« werde; GEBBERS 2011, S. 137. Lore Knapp spricht in Bezug auf Schlingensiefs Theater »vom Zufall als dem Rezeptionsprinzip der Aufführungen«, »weil besonders das visuelle Angebot in Kombination mit dem akustischen Bühnengeschehen so reichhaltig ist, dass es

Rezeptionsprozess konstituierten Geschehens. In seiner Synchronität der Zeichen eröffnet das postdramatische Theater dem Publikum »eine Sphäre der eigenen Wahl und Entscheidung, auf welche dargebotenen Ereignisse [es] sich einlassen will.«<sup>213</sup> Der Theaterraum wird zum Erfahrungsraum und »Laboratorium des Sehens«<sup>214</sup>. Allein schon raumdramaturgisch wird in Schlingensiefels *Kirche der Angst* eine lineare Blickrichtung des Publikums systematisch durchkreuzt: Die triptychal angeordneten Leinwände über dem Bühnenaltar lassen zusätzliche Bildebenen entstehen, die die Bühnenhandlung spiegeln oder steigern, ein anderes Mal konterkarieren.<sup>215</sup> Gerade vor diesem Hintergrund ist eine aufführungsbezogene Textanalyse, die auch die nonverbalen Theaterzeichen der Inszenierung in Konsideration zieht, unerlässlich.

Betrachtet man das Regiebuch von *Kirche der Angst*, fällt die vorwiegend monologische Struktur des Haupttextes ins Auge; dialogische Szenen bilden die Ausnahme. Die auf die Schauspieler aufgeteilte Monologfolge basiert zu einem großen Teil auf den Tagebuchaufzeichnungen des erkrankten Autor-Regisseurs.<sup>216</sup> Schlingensiefels Auseinandersetzung mit Krankheit und Sterben steht im Mittelpunkt des Stücks, das er als »Bild-/Textbearbeitung« seiner »fortschreitenden Geschichte«<sup>217</sup> bezeichnet.

---

weitgehend zufällig ist, welche Kombination von Elementen der Aufführung der Zuschauer aufnimmt«; KNAPP 2014, S. 251.

- 213 H.-T. LEHMANN 2015, S. 150f. Erika Fischer-Lichte weist zu Recht darauf hin, dass auch im traditionellen Theater der Rezeptionsprozess ein subjektiver ist: »In jeder Theateraufführung kann der Zuschauer seinen Blick über die Bühne schweifen lassen und seinen Fokus und manchmal auch seine Perspektive frei wählen. Je nach der Wahl, die er getroffen hat, d. h. je nach Selektion der wahrgenommenen Elemente, wird er ihnen unterschiedliche Bedeutungen zusprechen.« Das Verdienst des »postmodernen Theaters« sei es, so Fischer-Lichte, das Bewusstsein, »daß die Prozesse theatraler Wahrnehmung und Bedeutungskonstitution subjektiv bedingt sind«, explizit zu machen und es zu verstärken; FISCHER-LICHTE 1997, S. 55f.
- 214 DECK 2008, S. 17. »Das erweiterte Raumverständnis des postdramatischen Theaters begreift den Zuschauer jedoch nicht nur als wichtigen Bestandteil, als eine Art »teilnehmenden Beobachter«. Der Zuschauer selbst ist es, der durch seinen Blick auf das Geschehen den Raum immer neu herstellt. Sein Fokus trägt entscheidend zur Rezeption des Gesehenen bei. Theater wird zu einem Erfahrungsraum, in dem der Zuschauer sich seine eigene Bedeutung ständig neu schafft, indem er die wahrgenommenen Ereignisse zu seinem eigenen Rezeptions-Patchwork zusammenfügt.«
- 215 Vgl. DAUVEN-VAN KNIPPENBERG 2013, S. 148.
- 216 Es fällt auf, dass der Text des Regiebuchs in zwei Fonts gesetzt ist: Die Serifenschrift Times New Roman und die serifenlose Arial wechseln sich ab. Schlingensiefels transkribiertes Audiotagebuch, bisweilen auch Zitate aus diversen literarischen und musiktheatralen Prätexten liegen in Serifenschrift, demnach typografisch markiert vor. Über das Schriftbild vermittelt sich der Collage- und Montagecharakter von Schlingensiefels Bühnentext visuell. Des Weiteren werden »unterschiedliche Textschichten« identifizierbar, was – um mit Martin Schneider zu sprechen – dem »Palimpsestcharakter von Regiebüchern« entspricht; SCHNEIDER 2021, S. 16. Der Begriff des Palimpsests ist im vorliegenden Fall im übertragene Sinne der Genette'schen Theorie der Trans- bzw. Intertextualitätstheorie zu verstehen.
- 217 Vgl. *Patientendoktor Schlingensiefel berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

Schlingensiefs Tagebucheinträge ziehen sich als roter Faden durch *Kirche der Angst* und stiften, inmitten des heterogenen Bildkosmos postdramatischer Intermedialität, Kohärenz. Auch stellen sie eine Chronologie her, die markiert wird durch eingeblen-dete Texttafeln, die als Szenen- bzw. Zwischentitel fungieren (»Letzte Bilder vor der Vollnarkose«<sup>218</sup>, »Aufwachphase«<sup>219</sup> etc.). Es handelt sich, besonders im ersten Teil von Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama, um *diary theatre*<sup>220</sup> – im wortwörtlichen Sinn.

In zwei Szenen wird der Originalton der Diktafonaufnahmen aus dem Off einge-spielt, wobei Schlingensiefs tränenerstickte Stimme zur Intensität und Intimität der Aufführung beiträgt.<sup>221</sup> Im Interview hebt der Autor-Regisseur die Unmittelbarkeit seines diaristischen Textes hervor, »der als Flüssigware fast aus dem Hirn kommt wie Lava und dann gefriert« – »so aufrichtige Texte habe ich noch nie fabriziert.«<sup>222</sup> Einen literarischen Anspruch habe er mit seinen Tagebuchaufzeichnungen indessen nicht verfolgt.<sup>223</sup> Schlingensiefs Texte zeichnen sich, ihrem mündlichen Entstehungs-kontext entsprechend, durch den Gebrauch von Alltagssprache und durch freie, un-mittelbare Assoziation aus. Sie stellen, »roh, ungeschliffen, ohne erzählerische Kon-trollinstanzen«<sup>224</sup>, den ungefilterten *stream of consciousness* des kranken Künstlers aus. Von einem distanzierten, rein sachlichen Schreiben über Krankheit wendet sich Schlingensief ab – diese »akademische Methode«, die er der an Brustkrebs verstorbe-nen Susan Sontag unterstellt, verwirft er als »Selbstbetrugsliteratur.«<sup>225</sup> Die folgende Analyse zeigt jedoch, dass Schlingensief in *Kirche der Angst* sehr wohl auf Techniken der Verfremdung und Distanzierung zurückgreift, die es ihm – zwar nicht mit aka-demisch-analytischen, sondern mit künstlerisch-theatralen Mitteln – ermöglichen, von seiner Erkrankung und seinem Krankenschicksal Abstand zu nehmen.

218 Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 5.

219 Ebd., S. 7.

220 Im Rückgriff auf eine Formulierung Stefan Brechts beschreibt Hanna Klessinger das au-tobiografische Theater Richard Foremans als *diary theatre*: »Sein Ziel ist die phänomeno-logische Dramatisierung von Denkprozessen, in der die Darsteller verschiedene Facetten von Foremans Persönlichkeit verkörpern«; KLESSINGER 2015, S. 133. Jasmin Degeling spricht – mit Blick auf Schlingensiefs *Kirche der Angst* – von einem »szenische[n] Tagebuch«; vgl. DEGELING 2018, S. 189.

221 Vgl. Szenen 3 und 10; Regiebuch *Kirche der Angst*, S. 2 u. 5f.

222 SCHLINGENSIEF/ALEXANDRA KLUGE 2008, Min. 5:18–5:32 (Transkription der Verfasserin).

223 »[M]ein text entstand ohne literaturanspruch, ohne verleger im nacken!«; *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blogeintrag vom 3. September 2009.

224 CADUFF/VEDDER 2017, S. 117.

225 »[I]ch habe doch selber während der Extremphasen nach literatur und aufzeichnungen ge-sucht! nach notizen von jemandem, der diese frage nach gott, nach dem arzt, nach dem vor-gang der behandlung, usw. ... möglichst sachlich mitteilt. von susan sonntags [sic] selbst-betrugsliteratur, um zu zeigen, dass sie ganz distanziert darüber schreiben kann, obwohl sie sich da schon in die hose geschissen hat vor angst. (ich habe sie zumindest kennengelernt und am ende hat sie wie verzweifelt gefleht, ... sie hat alles mitgemacht ...) da hat also die akademische methode nichts gebracht«; *Patientendoktor Schlingensief berichtet* 2009: Blog-eintrag vom 3. September 2009.

Indem Schlingensief seine Krankheitserfahrung auf die Bühne und in die Öffentlichkeit bringt, verstößt er gegen die Gesellschaftskonvention, Krankheit und Sterben als Privatsache zu behandeln.<sup>226</sup> Auf diese Weise konfrontiert er die Zuschauer mit ihrer eigenen Sterblichkeit und Todesangst.<sup>227</sup> Die Intention, die er mit der Theatralisierung seiner Krankengeschichte und Krisenerfahrung verfolgt, erläutert der Autor-Regisseur folgendermaßen:

Es geht nicht darum, den Leidensbeauftragten zu geben, es geht ganz einfach ums Zeigen. Und natürlich darf man in der Öffentlichkeit auch seine Tränen zeigen. Warum denn nicht? [...] Diese meterdicken Verbände, die sich die Leute um ihre Wunden wickeln, können mir doch gestohlen bleiben. Ich will in dem Zustand, in dem ich jetzt bin, jemand anderem begegnen und sagen: Schauen Sie, hören Sie! Und der autonome Betrachter reagiert, indem er vor allem mit sich selbst umgehen muss. Dann ist das nicht Christoph Schlingensiefs Leidensweg, sondern viel mehr. Ob das dann noch richtiges Theater ist – wen interessiert's? Und wenn die Leute das nicht wollen, wenn sie sagen, ich sei ein Terrorist, der ihnen zu nahe tritt, dann ist das eben so. Dann ist das auch eine Reaktion.<sup>228</sup>

Das schamhafte Verbergen der eigenen Versehrtheit lehnt Schlingensief als repressiv empfundene gesellschaftliche Erwartung ab.<sup>229</sup> Vielmehr besteht er darauf, sie auszustellen, womit eine Strategie der Selbstermächtigung verbunden ist. Mit der Entscheidung, seine Verletzung und Verletzlichkeit offen zur Schau zu stellen und als künstlerisches Material nutzbar zu machen, behauptet sich Schlingensief gegen den voyeuristischen Blick, er stellt sich ihm aktiv und – im Beuys'schen Sinne – »modellierend«<sup>230</sup> entgegen. Zugleich sabotiert er dessen Gegenteil, das pietätvolle Wegse-

---

226 »Tödliche Krankheiten verbirgt man in unserer Kultur gemeinhin vor seinen Mitmenschen, zieht sich zurück, hängt es nicht an die große Glocke – vielleicht, um die anderen nicht bei der ganz normalen Verdrängung des Unausweichlichen zu stören. Schlingensief bricht dieses Tabu«; BEHRENDT 2009, S. 41. Ella Platschka jedoch weist zu Recht darauf hin, dass – »entgegen der stereotypen ›Selbstbeschreibungen der Moderne«, dass der Tod verdrängt werde« – durchaus eine gesellschaftliche und künstlerische Sichtbarmachung der Themen Sterben und Tod stattfindet; vgl. PLATSCHKA 2020, S. III. Von einer »omnipresent visibility [of the dead]«, befördert durch den Aufschwung des Digitalen, schreibt gar Kristin Marek: »a visibility, which now has become expansive, quite confusing and nearly impossible to manage, caused by a flood of images present in the most diverse of contexts and media«; MAREK 2013, S. 1300.

227 Die ethischen Fragen, mit welchen sich das Publikum hierbei konfrontiert sieht, umreißt Benjamin Wihstutz: »Inwiefern verdränge ich selbst Krankheit und Tod als Möglichkeiten des Daseins? Inwieweit bin ich in meinem Alltag an der Ausgrenzung und Entmündigung der Kranken und Stigmatisierten beteiligt? Wie verhalte ich mich gegenüber einer solchen Selbst- und Fremddarstellung des Sterbens? Möchte ich mir eine solche Aufführung über die Krebserkrankung eines Künstlers überhaupt ansehen?«; WIHSTUTZ 2012, S. 268.

228 SCHLINGENSIEF 2009, S. 243.

229 Vgl. MOOS 2018, S. 281.

230 Im Vorwort seiner Tagebuchpublikation schreibt Schlingensief von der Wichtigkeit, als Erkrankter »seine Ängste auszusprechen und diese – in welcher Form auch immer – zu modellieren«; SCHLINGENSIEF 2009, S. 9. Dass Krankheit und Angst plastisch form- und

hen, indem er das Publikum offensiv zum Hinschauen und Hinhören drängt und so die ästhetische Distanz der Zuschauer zum Bühnengeschehen aufkündigt. Damit verbunden ist eine Aktivierung des autonomen Rezipienten, der das Gesehene und Gehörte mit sich selbst in Verbindung bringen, es verknüpfen und mit seiner eigenen Geschichte verbinden soll.<sup>231</sup>

Dass dieser Konfrontation ein Schock- und Provokationsmoment innewohnt, ist dem Autor-Regisseur, wie das obige Zitat deutlich macht, bewusst. Nina Schmidt, die sich mit seinem in Buchform veröffentlichten Tagebuch auseinandersetzt, beschreibt Schlingensief treffend als »terrorist writer«.<sup>232</sup> Während er in *Atta Atta* noch mit der Darstellung von Gewalt provozierte – man denke an die Szene der Muttervergewaltigung –, fordert er das Publikum diesmal, gleichsam als *ecce homo*, mit dem schonungslosen Ausstellen seiner Wunden heraus. Auf diese Weise erfüllt Schlingensief das ihm seit seinen sozialpolitischen Aktionen zugesprochene Rollenbild des gesellschaftskritischen Regisseurs, »der Verletztes, Kaputtes, Unheiles auf die Bühne bringt und damit offen zeigt, worüber andere lieber hinwegsehen wollen«<sup>233</sup>. Schlingensief will gegen die Missachtung und Marginalisierung Kranker angehen und zu einem öffentlichen und enttabuisierten Diskurs über Krankheit, Sterben und Tod beitragen:

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. Und ich arbeite am erweiterten Krankheitsbegriff.<sup>234</sup>

Schlingensief stellt die künstlerische Verarbeitung seiner Krankheitserfahrung dezi- diert in die Tradition der Beuys'schen Sozialplastik, die das gesellschaftsverändernde Potenzial von Kunst fokussiert. Mit dem »erweiterten Krankheitsbegriff« – auch hiermit spielt Schlingensief auf die kunsttheoretische Terminologie des Vorbilds an – projiziert er Beuys' Erweiterung des Kunstbegriffs (»Jeder Mensch ist ein Künstler«) auf das Feld »Krankheit und Leiden«: Jeder Mensch ist ein Kranker, und jeder Kranke ist ein Künstler. Ausgehend von Beuys' transzendierendem Kreativitätsverständnis, erklärt Schlingensief Kranksein als solches zur Kunst – eine paradoxe Vorstellung, die in der Aussage kulminiert, Krankheit sei »die ultimative perverse Kunstform«<sup>235</sup>.

---

modellierbar gedacht werden, verweist – wie überhaupt der Terminus des Modellierens – auf das Beuys'sche Konzept der Sozialen Plastik.

231 Vgl. MALZACHER 2008, S. 43: »Solchermaßen aktiviert und zum Herrscher ermächtigt, trägt er [der Zuschauer] eine merkwürdige Verantwortung für das, was er sieht.« Auf ein solches aktives Sehen und Denken seines Publikums zielt Schlingensief ab.

232 N. SCHMIDT 2018, S. 130 u. 148.

233 MOOS 2018, S. 279.

234 SCHLINGENSIEF 2009, S. 243.

235 Schlingensief, zit. nach Programmheft *Mea Culpa*, S. 10.

Im Folgenden werde ich untersuchen, wie Christoph Schlingensiefel in *Kirche der Angst* seine Krankengeschichte kunst- und künstlerdramatisch zur Darstellung bringt. Meine Text- und Aufführungsanalyse beginnt mit dem »Protokoll einer Selbstbefragung«, dem ersten Teil der Theaterinszenierung. Anhand exemplarischer Szenen ist zu eruieren, auf welche Kunstdiskurse und -motive, auf welche intertextuellen und intermedialen Bezugnahmen der Autor-Regisseur im Inszenieren seines Tagebuchs zurückgreift. Der Fokus liegt zum einen auf Schlingensiefels Vervielfachung der Medien, zum anderen auf der Aufspaltung und Multiplikation seiner selbst – beides ist miteinander verzahnt. In der Auseinandersetzung mit den auf der Bühne evozierten Selbstbildern des Künstlers wird der Imago des todgeweihten Kranken, die den Kern von Schlingensiefels theatraler Selbstdarstellung bildet, besondere Aufmerksamkeit zuteil.

Der zweite Teil meiner Analyse widmet sich der im Stück zelebrierten Messfeier, dem »Requiem für einen Untoten«. Es gilt, Schlingensiefels Referenzen auf Joseph Beuys und auf die Fluxus-Bewegung um George Maciunas erstmals umfassend zu analysieren. So wird es möglich, nachzuvollziehen, wie der Autor-Regisseur die von Maciunas und Beuys geführten Kunst- und Künstlerdiskurse um Krankheit und Versehrung appropriiert und in selbstreferenzieller Wendung für sein Kunst- und Künstlerdrama fruchtbar macht. Abschließend nehme ich die Szenen der Eucharistiefeier in den Blick, die mit Bezugnahmen auf Heiner Müller aufgeladen sind und die in Schlingensiefels Bühnenauftritt als Künstlerpriester gipfeln.

### 3.1 »Protokoll einer Selbstbefragung«

In ihrer Arbeit *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefels autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes* untersucht Johanna Zorn, wie Schlingensiefel in seiner Krankheitstrilogie autobiografische Redefiguren in das Medium Theater überführt, um auf der Bühne eine umfassende rückblickende Lebensbetrachtung mit intermedialen Mitteln zu inszenieren.<sup>236</sup> Während Zorn also die autobiografische Signatur von Schlingensiefels Spätwerk – in seiner »Spannung zwischen Fakt und Fiktion, eigenen und fremden Lebens«<sup>237</sup> – fokussiert, gilt das Augenmerk der vorliegenden Studie der dezidiert künstlerdramatischen Selbstinszenierung des Autor-Regisseurs in *Kirche der Angst*. Hier rücken die in das Theaterstück eingelassenen intermedialen Zitate, die in der Forschung bislang wenig Berücksichtigung fanden, ins Blickfeld. Auch möchte ich der Frage nachgehen, welche postdramatischen Inszenierungsstrategien Schlingensiefel einsetzt, um seine Ego-Texte in sein Kunst- und Künstlerdrama zu integrieren.

---

236 ZORN 2017.

237 Ebd., S. 25.