

UTS HE	AV	2 11	CHRISTOPH	SC	ING N	E
EU TSCHER	PAVILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLINGENSIE		
T	LLON	2011	HR TOPH	SCHL	S E	
UT C E	VI O	011	CHR STOP	SCH IN	ENSIE	
UTS HE	P VILL N	2011	CHR ST PH	SCHLI G	NSIE	
EU TS H	A L ON	2011	HRISTOPH	S H IN	SI	
EU TCHER	PAVILLON	2011	C		EN IE	
EU SCHER	PAVILLON	2011	C	JOHANNES HOFF	ENSIE	
U S H R	PAVILL N	20 1	C		N I	
SCH R	AV LO	201	C	LEBEN IN FÜLLE	EN I	
E TS HER	AVIL N	011	C	SCHLINGENSIEFS DEKONSTRUK-	EN	
EU TSCH R	PAVIL ON	2011	C	TION DER (POST-)MODERNE	EN	
EU TSCHER	PAVILLON	2011	C		EN IE	
EU TSCH ER	PAVILLON	2011	C		ENSIE	
E T	R AVILLO	2011	C		E E	
EU CH	PA ILLON	2011	C		EN E	
E TSCHER	PAVILLON	2011	C		ENSIE	
EU T	E A ILLON	01			NSI	
E T	HER PAVILLON	2 11	C		S	
EU TSCHER	PAV LLON	2011	C		ENS E	
U S HE	AV LLON	201			N	
EU SC	VI L N	2011			ENSI	
EU TSCHER	PAVILLON	2011	C		ENSIE	
EU TSCHER	PAVI ON	2011	C		ENSIE	
EU T C E	PAVILL N	01			ENSI	
EU TSCHER	PAVILL N	2011	C		ENSIE	
EU TS HER	PAVILLON	2011			ENSIE	
EU TSCHER	PAVILLON	2011	C	CHRISTOPH SCHLING	ENSIE	
EU TSCHER	P VILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLINGENSIE		
EU TSCH R	PAVILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLING NSI		
EU SCHE	LLON	2011	CH ISTOPH	SCHLING	E	
EU SCH R P	I ON	2011	CHRISTOPH	SCHLINGE	IE	
EU TSCH ER	AVI LON	2011	C RISTOP	SC LING	S E	
E T CH	PAVI LON	2011	H ISTOPH	SCH I	N	
EU TSCHER	PAVILLO	2011	CHRISTOPH	SCHLI GE	SIE	
EU TSCHER	PA ILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLINGENSIE		
EU TSCHER	PAVILLON	2 11	CHRISTOPH	SCHLINGENSIE		
EU S	R P IL O	011	HRISTOP	SCH N	E	
U CHE	VILLON	201	C IS OPH	CH NG N	IE	
EU TSCHER	PAVILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLIN	ENSIE	
EU TSCHER	PAVILLON	2011	CHRISTOPH	SCHLINGENSIE		
U	ER ILLON	2 11	C RI TOPH	S HLI G	S E	
EU TSCHER	AVILLON	2011	CHRISTO H	SCHLINGENSIE		
HER	AV LON	2 11	CHRISTOPH	H LI	E I	

**Camille.** Was sagst du, Lucile? **Lucile.** Nichts, ich seh dich so gern sprechen.  
**Camille.** Hörst mich auch? **Lucile.** Ei freilich! **Camille.** Hab ich recht? Weißt du auch, was ich gesagt habe? **Lucile.** Nein, wahrhaftig nicht.

Es gibt Momente, in denen wir nicht darauf achten, worüber die Leute reden; in denen wir ihr Sprechen nicht hören, sondern „sehen“. Doch es erfordert ein gehöriges Maß an Weltfremdheit, diesen Zustand auf Dauer zu stellen; zum Beispiel Menschen wie Lucile, die Gattin des durch seine eigenen Kampfgefährten zum Tode verurteilten Jakobiners Camille Desmoulins in Büchners Drama *Dantons Tod*. Noch unter dem Gitterfenster der Todeszelle ihres Gatten spricht Lucile die Sprache der Weltfremdheit:

Höre! die Leute sagen, du müßtest sterben, und machen dazu so ernsthafte Gesichter. Sterben! ich muß lachen über die Gesichter. Sterben! Was ist das für ein Wort? Sag mir's, Camille. Sterben! Ich will nachdenken.

Lucile spricht, als hätten die Leute mit den ernsten Gesichtern mit ihr nichts zu tun. Doch das hält sie nicht davon ab, der Welt ihrer Gefährten näher zu sein als diese selbst. Bereits im zweiten Akt, zu einem Zeitpunkt, an dem nur Dantons Kopf auf dem Spiel zu stehen scheint, sieht Lucile auf Camille zurollen, was dieser im Enthusiasmus revolutionärer Verbrüderung nicht wahrhaben möchte:

**Lucile.** Wenn ich denke, daß sie dies Haupt – ! Mein Camille! das ist Unsinn, gelt, ich bin wahnsinnig? **Camille.** Sei ruhig, Danton und ich sind nicht eins.

Lucile sieht von Anbeginn. Aber sie weigert sich bis zuletzt, was sie sieht in eine dem Ernst der Situation entsprechende Botschaft zu übersetzen. Während Camille in pathetischen Phrasen den eigenen Heldentod zelebriert („Meine Herrn, ich will mich zuerst servieren“), hört sie den Glockenschlag der Uhren. Sie möchte schreien:

**Lucile.** Es ist doch was wie Ernst darin. Ich will einmal nachdenken. Ich fange an, so was zu begreifen. Sterben – Sterben – ! – Es darf ja alles leben, alles, die kleine Mücke da, der Vogel. Warum denn er nicht? [...] Es regt sich alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt, und so alles weiter bis da, dahin – nein, es darf nicht geschehen, nein, ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken alles stehn bleibt, alles stockt, sich nichts mehr regt.

Doch ein blinder Schrei ist machtlos, die lärmende Maschine enthemmter Sinnproduktion zum Stocken zu bringen. So bleibt Lucile zuletzt nur das, was Paul Celan in seiner Bühnenpreisrede von 1960 als „Gegenwort“ bezeichnete:

**Ein Bürger.** He, wer da? **Lucile** (sinnend und wie einen Entschluß fassend, plötzlich). Es lebe der König! **Bürger.** Im Namen der Republik! (Sie wird von der Wache umringt und weggeführt)

Luciles „Es lebe der König!“ unterbricht nicht nur die Logik intentionaler Sinnproduktion – den Fluss des „Sagen-Wollens“ derer, die noch im Angesicht des Schafotts pathetische Botschaften absondern. Ihr „Gegenwort“ bringt selbst den Fluss nicht intentionaler Sinnproduktion zum Stocken; darin liegt der springende Punkt dieser Szene.

## **Die Dekonstruktion von „Puppe“ und „Draht“**

Nach Martin Heidegger und Marshall McLuhan ist das Innovationspotenzial moderner Kunst mit dem Innovationspotenzial der Glühbirne vergleichbar. Sie erschließt ihre eigenen Assoziations- und Handlungskontexte, fungiert als ein selbstreferentielles Medium, um das

man sich versammelt. Von daher McLuhans Weltformel für das globale Dorf des Medienzeitalters: „The medium is the message“<sup>1</sup>.

Luciles Gegenwart ist weder ein intentionales noch ein selbstreferentielles Medium. Das Medium ihrer letzten Worte *hat* weder eine Botschaft, noch *ist* es seine Botschaft. Es erschöpft sich darin, die Maschine der Sinnproduktion für einen kurzen Augenblick zum Stillstand zu bringen. Sinn produzieren kann jeder:

Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und [...] nicht richtig zuhört. Genauer: jemand, der hört und lauscht und schaut [...] und dann nicht weiß, wovon die Rede war. Der aber den Sprechenden hört, der ihn „sprechen sieht“ [...]. Und hier, wo alles zu Ende geht, [...] als rings um Camille Pathos und Sentenz den Triumph von „Puppe“ und „Draht“ bestätigen, da ist Lucile, die Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat, noch einmal da, mit ihrem plötzlichen „Es lebe der König!“. [...] Es ist das Gegenwart, es ist das Wort, das den „Draht“ zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den „Eckstehern und Pardegäulen der Geschichte“ bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.<sup>2</sup>

Celans Analyse dieser dramatischen Szene ist bestechend. Doch sie spricht die Sprache einer Zeit, die das globale Dorf McLuhans mit skeptischem Widerwillen heraufziehen sah. Das macht es so schwer, ihr „Negationspotenzial“ in die Sprache eines Dorfs zu übersetzen, dessen Bewohner den Tod nicht scheuen, sofern er denn eine Gelegenheit erschließt, sich herdenartig um ein gemeinschaftsstiftendes „Event“ zu versammeln oder gar, und sei es auch nur für 15 Minuten, selbst zum Brennpunkt eines „Events“ zu werden. Andy Warhol paraphrasierte McLuhan, als er 1968 prophezeite: „In the future, everyone will be world-famous for 15 minutes.“ Im Zeitalter von „Lady Diana“, „Dschungelcamp“ und „al-Qaida“ verwandeln sich selbst die weltfremdesten Handlungen und Worte in poetische Glühbirnen, die den heimatlosen Bewohnern des World Wide Web flüchtige Gemeinschaftserlebnisse verschaffen.

Im globalen Dorf der Postmoderne gibt es kein Gegenwart. Aus diesem Grund sucht man vergeblich nach einer solchen Geste in Schlingensiefs kunstblindem Werk. Der Glaube an das entscheidende Wort wird, so scheint es, durch den „Glauben an die Peinlichkeit“ ersetzt. Exemplarisch für diesen Glauben ist das Theater-Happening *Kaprow City* (2006), dessen Vorgeschichte auf Schlingensiefs Aktion *48 Stunden Überleben in Deutschland* auf der documenta X des Jahres 1997 zurückverweist. Aus unerfindlichen Gründen hatte Schlingensief dort bereits den Tod der Lady Diana verkündet, bevor die Prinzessin tatsächlich gestorben war. Wenige Stunden später wurde er von der Kasseler Polizei wegen „Verunglimpfung des Andenkens Verstorbener“ abgeführt. In *Kaprow City* wiederholte sich dieses Ereignis im Modus einer Übermalung, die die verstorbene Medienprinzessin in ein ebenso triviales wie langweiliges, peinliches Ding verwandelte. Während Schlingensiefs Verhaftung von 1997 sich noch als ein Event des Typs „my 15 minutes“ interpretieren ließ, versagte hier die Maschine der Eventproduktion. Der ebenso monströse wie unübersichtliche begehbbare Komplex dieser Installation war ungeeignet, dem Publikum ein flüchtiges Gemeinschaftserlebnis zu verschaffen. Der Betrachter musste sich seinen Weg alleine durch dieses bewegliche Gebilde bahnen und entdeckte, anstelle der kollektiven Zeit eines virtuellen Events, auf Schritt und Tritt vor allem dies: einsame Jetzt-Zeit.

Bis zu einem gewissen Punkt war dieses Szenario konsistent mit dem postmodernen Trend: Aus Beuys' „Jeder Mensch ist ein Künstler“ wurde Kippenbergers „Jeder Künstler ist ein Mensch“.<sup>3</sup> Doch Schlingensief's Kunst war radikaler. Bis zuletzt dominierte der Gestus kunstblinder Weltfremdheit. Statt sich in postmoderner Ironie dem Gesetz McLuhans und Lacans zu beugen, dass selbst die Botschaft eines entwendeten Briefs immer „ankommt“<sup>4</sup>, ließ seine Kunst den Zuschauer in Unverständnis erstarren. Doch die Schlingensief'sche Kunst bewirkte zugleich mehr als das. Dass sie den Betrachter fesselte, obwohl die Botschaft niemals „ankam“, lag nämlich daran, dass es in ihr etwas zu sehen gab. Indem sie das Strandgut einer orientierungslos gewordenen Kunst-, Kino-, Literatur- und Musikgeschichte unter Einmischung religiöser Symbolik zu einem dezidiert sinnentleerten Gesamtkunstwerk montierte, ließ Schlingensief's Kunst das Szenario von „Puppe“ und „Draht“ transparent werden für das, was, Celan zufolge, der Kunstblinde sieht: Personhaftes, Wahrnehmbares, Alltägliches.

Die seiner eigenen Krankheit gewidmeten Fluxus- und Readymade-Projekte des späten Schlingensief sind hierfür exemplarisch. Denn das Readymade ist ja genau dies: ein seinem Gebrauchskontext entfremdetes Objekt, das sich dem Betrachter als ein sprach- und ausdrucksloses Ding präsentiert. Boris Groys hat diesen Zug der Schlingensief'schen Kunst vortrefflich analysiert:

Es handelt sich hier nicht mehr um eine Verwandlung der stummen Welt in Sprache, sondern um eine Verwandlung der Sprache in ein Ding. Der Künstler kann den Lauf der Sprache nicht mehr beherrschen – also stoppt er diesen Lauf, weil er erfahren hat [...], dass es Situationen gibt, in denen Sprache von sich aus versagt<sup>5</sup>.

### **Achim oder das Leben in Fülle**

Reicht diese Deutung aus? Bei Groys tritt das, was „das Ding“ in Schlingensief's Werk zu etwas Personhaftem werden lässt, hinter der exemplarischen Negativitätserfahrung von Krankheit und Tod oder der bedeutungsindifferenten, versteinerten Sprache religiöser Symbolik zurück. In Schlingensief's Readymades ging es aber um mehr als um den Gestus ikonoklastischer Verneinung – es ging zum Beispiel um die 80-jährige Opernchoristin Elfriede Rezabek, die in *Mea Culpa* mit gebrechlicher Stimme das Lied von *Isoldes Liebestod* aus Wagners *Tristan* singt („Mild und leise, wie er lächelt, wie das Auge hold er öffnet. Seht Ihr's Freunde? Seht Ihr's nicht?“)<sup>6</sup>; oder auch um Achim von Paczensky.

Achim war Patient der Landesklinik Teupitz, als er 1993 von Schlingensief für seinen Film *Terror 2000* engagiert wurde. Während der postmoderne Botox- und Kunstmarkt Puppies und Teddybären im Stile von Jeff Koons' *balloon animals* versteigerte, wurde Achim zum Spitzenkandidaten von Schlingensief's futuristischer Partei der Marginalisierten: *Chance 2000*. In seinem TV-Projekt *Freakstars 3000* (2003), das im Behindertenwohnheim Tiele-Winckler-Haus die Mechanismen postmoderner Castingshows vorführte, fungierte Achim dann als Koregisseur, um schließlich im Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zusammen mit Kerstin Grassmann „Avantgarde – Marmelade! Avantgarde – Marmelade!“ zu rufen. Als Achim am 26. Dezember 2009 an einem Herzinfarkt starb, schrieb ein Redakteur von *nachtkritik.de*:

Gefeiert wurde hier: ein Mensch! Ein Mensch mit Behinderung obendrein! Schlingensief hat damals im Grunde relativ zynisch massenmediale Inszenierungsstrategien für sich und seine Sache genutzt, vermutlich war alles kühl kalkuliert. Und doch hat es mir die

Tränen in die Augen getrieben. Achim von Paczensky wegen.<sup>7</sup>

Schlingensiefs Kunst spielte auf der antihumanistischen Klaviatur einer Medienökonomie, die keinen Raum für denjenigen bietet, der ohne die Abschöpfung von Quotengewinn Tränen vergießt. Für aufrichtige humanistische Botschaften gibt es auf dieser Klaviatur keine Taste. Doch das hinderte den Ex-Ministranten aus Oberhausen nicht, mit künstlerischen Mitteln etwas sichtbar werden zu lassen. Das dezidiert unprofessionelle Programm der Schlingensief'schen Inszenierungen ist mit einer „Seriatur“ vergleichbar, die den Zuschauer „serienmäßig in die Enge treibt“ (jene Enge, die Jacques Derrida als „Striktur“<sup>8</sup> bezeichnete), um ihm auf diesem Weg die Chance zu eröffnen, etwas zu sehen, das im Szenario von „Puppe“ und „Draht“ nicht vorgesehen ist – Achim, zum Beispiel, oder Helga, Kerstin, Frank und Elfriede. Etwas scheint Schlingensief immer wieder dazu getrieben zu haben, „Kunst zu treiben“; aber dieser Drang war für ihn Teil einer Lebensäußerung. Diese Lebensäußerung schloss zwar die Behauptung ein, ein Künstler zu sein; sie beinhaltete aber auch etwas anderes – gesunde und kranke, lustige und traurige, langweilige und peinliche Menschen.

Die Ernsthaftigkeit dieses kunstblinden Interesses wurde unleugbar, als sich Schlingensiefs Arbeiten um „das fremde Ding“ in ihm, den Krebs in seiner Lunge zu organisieren begannen. Nach Friedhelm Mennekens berührte sich seine Rolle in diesem Augenblick mit derjenigen des sterbenden Johannes Paul II.<sup>9</sup> Trotz der Milliarden Menschen, die den Sterbeprozess dieses alten Mannes auf allen Erdteilen verfolgten, war dieses Ereignis eines nicht: das Produkt einer Inszenierung von Regisseuren, die Gott spielen, ohne sich für Menschen zu interessieren. Es war nicht einmal ein Drama. Hier wurde schlicht und einfach das gefeiert, was alle Katholiken an Sonn- und Feiertagen feiern, die Liturgie. Zum Beispiel an Ostern 2005:

Das leere Fenster füllt sich mit einem alten, kleinen [...], mit seinen letzten Kräften ringenden Mann. Der sich die Hand vor den Mund hält, in Tränen ausbricht, kaum den Arm zum Segen heben kann, die wenigen Worte, die er rituell zu sprechen hätte, nur als unverständliches Röcheln aus einer in die Luftröhre hineinoperierten Kanüle presst. Das Oberhaupt der katholischen Kirche. [...] Nicht in einem Drama befindlich. Nicht in einer Inszenierung. Sondern [...] im Leiden: vor sich und dem, an den er glaubt und dessen Leiden, Sterben und Todesüberwindung gerade da unten, in der Feier der Eucharistie, vollzogen wird.<sup>10</sup>

Wie die ersten Seiten des Programmhefts von *Mea Culpa* dokumentieren, fühlte sich Schlingensief durch dieses Ereignis darin bestärkt, trotz defätistischer Angriffe vonseiten des katholischen Milieus das Experiment, sich selbst in die Position des „Dings“ zu katapultieren, fortzusetzen.<sup>11</sup> Und auch in diesen Projekten ging es nicht darum, ein Leidensdrama zu inszenieren. Das Karussell seiner Inszenierungen drehte sich, deutlicher als je zuvor, um ein biblisches Motiv: „Leben in Fülle“ (Johannes 1,15; 10,10; Psalter 16,11).<sup>12</sup> In *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* taucht dieses Motiv in der *Lesung aus dem 5. Evangelium von Joseph Beuys* wieder auf: „Der Leidende, der gar nichts tun kann, erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz.“<sup>13</sup> Wenn man die Leidensmetaphysik der Reformation und des deutschen Idealismus einmal beiseitelässt, so hat diese „Substanz“ mit masochistischer Leidensmystik so wenig zu tun wie der Gekreuzigte des vierten Evangeliums (Johannes 19,34) mit Wagners *Parsifal*. Es geht hier nicht darum, Leiden oder Mitleid zum Selbstzweck werden zu lassen, sondern darum, *selbst im Leiden* das Leben zu feiern.

Schlingensiefs *Tagebuch einer Krebserkrankung* bringt diesen affirmativen Zug des christlichen Erbes treffsicher auf den Punkt. Auf weiten Strecken spricht dieses Buch die Sprache alttestamentlicher Beschimpfungen: „Mein Auge wird trübe vor Elend [...] Erzählt man denn in der Gruft von Deiner Huld? Von Deiner Treue im Totenreich?“, verkündete bereits der Psalmist (Psalter 88,10–12). Schlingensiefs Tagebuch folgt dieser Spur; es spricht die Sprache des Tagesgebets *der Kirche der Angst*: „Jesus ist trotzdem nicht da. Und Gott ist auch nicht da. Und die Mutter Maria ist auch nicht da. Es ist alles ganz tot. [...] Die ganze kleinbürgerliche Kacke ist nicht mehr da. [...] Amen.“ Doch auch bei Schlingensief haben diese Beschimpfungen einen Kontext. Der Titel von Schlingensiefs Tagebuch stellt das unmissverständlich klar: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* Man mag Gott und die Welt beschimpfen; doch wenn man damit fertig ist, bleibt zumindest eine Gewissheit: Das „Hier und Jetzt“ ist immer noch besser als die „Märchenparks“, die sich Künstler, Philosophen oder Theologen ausdenken. Keine „mögliche Welt“ kann mit dieser wirklichen Welt konkurrieren.

### **Der „unbewegte Bewegte“ und die Schlingensief-Deutung von Boris Groys**

Diesen katholischen Zug der Schlingensief'schen Welt aus der Deutung seines Werks heraushalten zu wollen, hieße, den Nerv seiner Kunst zu verfehlen. Gewiss ging es ihm nicht darum, „Kunst zu machen“ – das „Machen“ war ihm fremd. Es ging ihm aber ebenso wenig darum, gegenüber dem Spektakel künstlerischer Aktivitäten die Position des distanzierten Beobachters einzunehmen.

Boris Groys' Schlingensief-Deutung scheint mir aus diesem Grund als unzureichend; und zwar vor allem deshalb, weil sie einer verdrehten Theologie auf den Leim geht. Nach Groys war Gott ein Regisseur, der die Welt erschuf, um anschließend seiner sich selbst bewegenden Kreation in der passiven Haltung des „unbewegten Bewegten“ zuzuschauen. Als dieser mythische „erste Bewegte“ starb, blieb eine Leerstelle zurück und genau an diesem Punkt kommen laut Groys Künstler ins Spiel; Leute wie Schlingensief: ein Regisseur und Aktionskünstler, der gigantische Gesamtkunstwerke in Bewegung setzt, um anschließend „zum Beobachter seiner eigenen hektischen Aktivitäten“<sup>14</sup> zu werden.

Die Originalität der Groys'schen Deutung liegt darin, dass sie diese deistische Rahmenkonstruktion mit einem Schuss Buddhismus aufmischt: „Wir müssen daran arbeiten, keine Kraft zu haben, nichts zu tun, nichts zu produzieren, gegen nichts zu kämpfen, sondern alles gut zu finden.“ Das klingt so, als habe sich Schlingensief aus dem Leben herausgehalten.

Aber Groys' Lesart zielt natürlich auf etwas anderes: auf die radikale Weltfremdheit seiner Kunst; mithin das, was Schlingensief mit Büchners Lucile verbindet. Der Sache nach spricht nichts dagegen, diese weltfremde Haltung mit der Position eines „unbewegten Bewegten“ zu vergleichen. Problematisch ist nur die Art und Weise, wie Groys diesen durch Thomas von Aquin in der westlichen Theologie etablierten Terminus *technicus* gebraucht.

Der thomanische Bewegungsbegriff orientierte sich am Akt-Potenz-Schema der aristotelischen Physik. Ein Samenkorn ist eine Blume im Zustand der „Potenz“; und eine solche Blume „bewegt“ sich in dem Maße, wie sie dem „Akt“ des Blühens entgegenstrebt. Das bedeutet aber keineswegs, dass die Blume im Augenblick der Blüte zu einem bewegungslosen Kristall erstarrt. Blühen, Denken oder Lieben waren nach Thomas zwar „unbewegte“ Aktivitäten; nur der Weg zur Blüte galt als bewegt. Aber der Akt des Blühens galt deshalb noch lange nicht als passiv; und noch viel weniger der „reine Seinsakt“ Gottes, der mit

dem „Leben in Fülle“ zusammenfiel. Wenn man vom aristotelischen Sprachgebrauch abstrahierte, erschien dieser „Akt“ sogar als im höchsten Grade bewegt.<sup>15</sup>

Orientiert man sich an diesem Modell, so ist es keineswegs abwegig, Schlingensief mit einem „unbewegten Beweger“ zu vergleichen. Aber Schlingensiefs Unbewegtheit stand zu keinem Zeitpunkt in *Gegensatz* zu seinen „hektischen Aktivitäten“. Er wurde still, wenn das Leben sprudelte; und er wurde hektisch, wenn der schöpferische Lebensstrom abflaute. Und dabei blieb er stets, was er war – nicht ein Gott, aber durchaus das, was der heilige Thomas als *imago dei* bezeichnete. Schlingensiefs vorausseilender Nachruf auf sich selbst in der Begrüßung zur *Kirche der Angst* bringt dieses Grundprinzip katholischer Weisheitsliebe treffsicher auf den Punkt: „Er war der, der er war, mehr nicht, aber immerhin, wer kann das schon von sich sagen?“

Nach so unterschiedlichen Denkern wie Augustinus, Thomas von Aquin, Meister Eckhart, Cusanus und Kierkegaard hat der Mensch infolge des Sündenfalls einen unwiderstehlichen Hang, *nicht* der zu sein, der er ist. Wir neigen dazu, uns in narzisstischen Fantasiewelten oder „möglichen Welten“ einzurichten. Das sollte uns zu denken geben. Schlingensief dachte nicht nur darüber nach; das Nachdenken über den hysterischen Narzissmus unserer Zeit war der treibende Motor seiner Kunst. Und deshalb bestand seine Kunst vor allem darin, aus freien Stücken Christoph Schlingensief zu sein – „wer einmal ausprobiert hat, wie schwierig es ist, aus freien Stücken ein Glas Milch zu trinken oder eine Symphonie zu schreiben, der weiß auch: Das ist keine leichte Sache“.<sup>16</sup>

### **Jenseits von Aktivität und Passivität**

Das Verlangen zu lernen, wie man aus freien Stücken ein Glas Milch trinkt, erklärt die Anziehungskraft, die Meister Eckhart auf den späten Schlingensief ausübte. Im 4. Akt seiner Zürcher Versuchsanordnung *Sterben lernen* (2009) setzte er sich zum Beispiel mit dessen Predigten auseinander, sie wurden Teil seiner Inszenierung.<sup>17</sup> Doch ihn faszinierte an diesen Texten nicht nur die paradoxe Rhetorik des Dominikaners, der vor keiner Provokation zurückschreckte, um seine zu religiösem Enthusiasmus neigenden spätmittelalterlichen Mitbrüder und -schwestern auf den Boden der Realität zurückzurufen. Noch viel mehr faszinierte ihn, dass Meister Eckhart den Gedanken der „Unbewegtheit“ viel konsequenter zu artikulieren verstand als postmoderne Kunsttheoretiker; tut doch, nach Meister Eckhart, selbst der, der nichts tut, immer noch zu viel.

Im Anschluss an den Meister-Eckhart-Forscher Reiner Manstetten lässt sich die Pointe dieses Paradoxes am ökonomischen Theorem der Nichtsättigung verdeutlichen.<sup>18</sup> Salopp gesprochen, geht diese Theorie davon aus, dass unser Konsumverhalten sich stets an der *Maxime* ausrichtet: „Mehr ist besser.“ Aber was heißt „mehr“? Mehr ist immer das, was man nicht hat. Menschliches Verhalten ist durch Präferenzentscheidungen gesteuert. Das Verlangen, immer mehr haben zu wollen, ist eine logische Konsequenz dieses Prinzips. Denn jede Präferenzentscheidung impliziert eine Negation: Wenn ich mich für *dies* entscheide (Heiraten, Leben, ein iPhone kaufen etc.), kann ich *nicht jenes* haben (Nicht-Heiraten, Sich-Aufhängen, ein Smartphone kaufen etc.). So entscheidet man sich stets für *etwas* (dieses), um kurz darauf festzustellen, dass man *etwas anderes* (jenes) *nicht* hat. Meister Eckhart folgerte daraus bereits im 14. Jahrhundert, dass, wer etwas will, nichts will – denn er will ja im selben Augenblick, in dem er sich entscheidet, *etwas* zu wollen, etwas anderes *nicht*. Demzufolge kann uns nur eines vom unglücklichen Bewusstsein des post-

modernen Konsumentenlebens befreien; man muss aufhören, dies oder jenes zu wollen, und stattdessen nichts wollen:

Darum hütet euch, daß ihr euch danach auffaßt wie ihr dieser oder jener Mensch in irgendeiner besonderen Weise seid. [...] Scheidet euch von allem Nicht, denn das Nicht macht Unterschiedenheit. Wie das? Daß du *nicht* jener Mensch bist, dieses „nicht“ macht Unterschiedenheit zwischen dir und jenem Menschen.<sup>19</sup>

Man muss sich gleichsam dafür entscheiden, ein „Mann ohne Eigenschaften“<sup>20</sup> zu werden. Meister Eckhart nennt die hierfür charakteristische Lebenseinstellung „Gelaztheit“ (die Gabe, sich und die Welt „sein zu lassen“) und das entsprechende Weltverhältnis „Abgeschiedenheit“. Abgeschiedenheit heißt aber keineswegs nichts tun. Wer nichts tut, tut immer noch „etwas“ – er tut nämlich *dies* (passiv sein) im Unterschied zu *jenem* (aktiv sein).

Abgeschiedenheit ist also nicht das Gegenteil von „hektischen Aktivitäten“. „Gelaztheit“ kann alles Mögliche bedeuten, man muss es nur „sein lassen“ können. Bei Groys hingegen erscheint das bewegte Leben als eine Konkurrenzveranstaltung zur Abgeschiedenheit des „unbewegten Bewegers“. Und deshalb fällt die Entscheidung, „nichts zu wollen“, für ihn mit einer Überschreitungsbeziehung zusammen, die das aktive Leben verneint: „Ich sehe diesen Willen zur Transzendierung des Lebens bei Schlingensief. [...] Er beobachtet das Leben; er lebt sozusagen *nicht*, er versucht, eine Position einzunehmen, die etwas geschehen lässt, und dann schaut er, was passiert.“<sup>21</sup>

Dieses schiefe Bild des „unbewegten Bewegers“ hat bei Groys natürlich einen komplexeren Hintergrund. Es geht ihm nämlich darum, Schlingensief als einen ausgezeichneten Repräsentanten (post-)moderner Kunstreligiosität zu interpretieren: „Hier wird Kunst endgültig zur Religion.“ Als symptomatisch hierfür erscheint Groys eine im Programmheft zu *Mea Culpa* abgedruckte Tagebuchaufzeichnung, in der Schlingensief seine Krebskrankheit als Folge der Beschäftigung mit Wagners *Parsifal* deutet. Durch diese Deutung habe er selbst sein eigenes Sterben in das Requisit einer Inszenierung transformiert: „So verliert Schlingensiefs Krankheit ihren organischen, weltlichen Ursprung und wird zur Folge einer Einwirkung der Kunst auf seinen Körper.“ Doch diese Deutung vernachlässigt Schlingensiefs ambivalente Haltung gegenüber dem kunstreligiösen Programm der Moderne. Schlingensiefs Verhältnis zu Richard Wagner ist hierfür paradigmatisch, und das zeigen nicht zuletzt die relevanten Passagen seines Tagebucheintrags:

Ich glaube inzwischen, dass es sich tatsächlich um Todesmusik handelt, um gefährliche Musik, die nicht das Leben, sondern das Sterben feiert. Das ist Giftzeugs, was der Wagner da verspritzt hat. [...] Öffnet den Schrein, enthüllet den Gral! Das reicht echt. Das reicht dicke. Da bin ich ja fast so weit, zu behaupten, ja, da haben die Nazis viel Spaß gehabt, das war genau deren Welt. Da konnten die alle mitmarschieren [...]. Das war ihr Ziel: irgendwann im Hinterhöfchen mit dem Benzinkanister unterm Arm und einer Zyankali-Kapsel im Maul den Tod zu zelebrieren.<sup>22</sup>

Bemerkenswert ist zunächst die Konvergenz dieser Äußerung mit Friedrich Nietzsches schroffen Angriffen gegen den einstmaligen Freund in *Der Fall Wagner, Ecce Homo, Götzen-dämmerung* und *Nietzsche contra Wagner*:

Meine Einwände gegen die Musik Wagners sind physiologische Einwände [...], dass ich nicht mehr leicht atme, wenn diese Musik erst auf mich wirkt. [...] Wagner macht krank [...]. In Bayreuth ist man nur als Masse ehrlich, als Einzelner lügt man [...], verzichtet auf das Recht der eignen Zunge und Wahl, auf seinen Geschmack, selbst auf seine Tapferkeit, wie man sie zwischen den eignen vier Wänden gegen Gott und Welt

hat und übt. [...] Im Theater wird man Volk, Herde, Weib, Pharisäer, Stimmvieh, Patronatsherr, Idiot – Wagnerianer.<sup>23</sup>

In den Augen des späten Nietzsche erschien das kunstreligiöse Erlösungsprogramm des 19. Jahrhunderts als eine Variation auf die illusorischen Verheißungen des christlichen Himmels: „Da sind die Schwindsüchtigen der Seele: kaum sind sie geboren, so fangen sie schon an zu sterben und sehnen sich nach Lehren der Müdigkeit und Entsagung“<sup>24</sup>, erklärt bereits Zarathustra in einer Passage, die nicht nur das moderne Christentum, sondern auch Schopenhauer, die philosophische Quelle des Wagner'schen Programms, im Visier hat.

Dem Schopenhauer'schen „Willen zur Transzendierung des Lebens“ setzte Nietzsche das Ja zum Leben entgegen. Doch dieses Ja verstrickte sich in Selbstwidersprüche, weil sein Denken bis zuletzt der modernen Überzeugung verhaftet blieb, dass das Ja-Sagen einer schöpferischen Aktivität entspringen und infolgedessen „passive Tugenden“ verneinen müsse. Wo Boris Groys, für Passivität plädierend, die Aktivität verneint, plädierte Nietzsche für einen ungebremsten Aktivismus, der Passivität verneint. Das „Glück des Nehmenden“<sup>25</sup> war ihm ebenso fremd wie das amoralische Glück *rückhaltlosen* Ja-Sagens – wie sonst hätte er seinem einstigen Weggefährten in *Nietzsche contra Wagner* ein moralisierendes „contra“ entgegenschleudern können?<sup>26</sup>

Christoph Schlingensiefel war das glückliche Gegenstück zum unglücklichen Bewusstsein Friedrich Nietzsches. Er scheute weder das „Glück des Nehmenden“ noch war sein Denken durch die Dialektik des Nein-Sagens infiziert. „Gott spricht nur immer Ja; der Teufel saget nein: Drumb kan er auch mit Gott nicht Ja und eines seyn“, sagt Angelus Silesius.<sup>27</sup> Die Schlingensiefel'sche Kunst spricht keine andere Sprache. Es gibt in ihr keine Löschtaaste, kein Nein – das hat sie mit der Sprache Gottes und der Sprache des Traums gemein. Und aus diesem Grund wäre er niemals auf die Idee gekommen, die betörende Musik Richard Wagners mit einem „contra“ zu erwidern. – Außerdem war Schlingensiefels Vater ja Wagnerianer. Die „Todesklänge“ des Meisters assoziierten sich in seinen Ohren mit Kindheits-erinnerungen: Während der Vater unter dem Lärm des häuslichen Staubsaugers *Die Walküre* hörte, plärrte aus dem Kinderzimmer das Leitmotiv aus Walt Disneys *Dschungelbuch* ... So was kann doch nicht *per se* schlecht sein?

Aber wie bringt man das alles zusammen? Exemplarisch für Schlingensiefels Haltung gegenüber den „Wagnerianern“ ist der letzte Akt von *Mea Culpa*. Während der bereits seit eineinhalb Jahren verstorbene Vater seinen Sohn in den Himmel zerren möchte, erklärt der krebserkrankte Sohn unter den bereits von Nietzsche als „Wasserdampf“ denunzierten Todesklängen des Meisters:

Ich hab Dich so lieb. Aber jetzt kannst Du auch wieder gehen. Hau ab. Geh weg.

Mach Dich vom Acker. [...] Ich bin so froh, dass ich noch hier bin. Ich hab keine Lust, auf irgendeiner Wolke zu sitzen.

Die moderne Fabel vom „Himmel“<sup>28</sup> war Schlingensiefel ebenso suspekt wie der grüne Hügel von Bayreuth. Beides roch für ihn nach „Märchenpark“.<sup>29</sup> Doch das hinderte ihn nicht daran, mit diesem Material zu arbeiten. Bayreuth wurde nicht negiert, sondern schöpferisch transformiert und metonymisch verschoben, zum Beispiel nach Ouagadougou als *Remdoogo*: ein Operndorf in Burkina Faso, mit Schule und Krankenstation, in dem Jugendliche auf dem grünen Rasen Fußball spielen und durch ihren Lärm die weihevollen Atmosphäre, die kunstreligiöse Zeremonie stören dürfen. *Remdoogo*, das ist die Schlingensiefel'sche Montage von *Walküre* und *Dschungelbuch* im Großformat; die Vision eines zu Stein und Lehm

gewordenen Orts, an dem das Leben nicht durch Kunst, sondern die Kunst durch das Leben absorbiert wird.

- 1 Cf. Marshall McLuhan: *Understanding media. The extensions of man*, Cambridge (Mass.) 1994
- 2 Paul Celan: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1961)*. In: Beda Allemann; Stefan Reichert (Ed.): *Gesammelte Werke in fünf Bänden II*, Frankfurt/M. 1983, 187–202, 189. Ich danke Ingrid Anna für diese Referenz.
- 3 Harald Falckenberg; Frank Berberich: „Nach der Lust Kalte Gier. Die Konjunkturen des Kunstmarkts und die Chancen für Junge Künstler“. In: *Lettre International* 89 (2010), 105–107, 106
- 4 Dazu Jacques Derrida: *Der facteur der Wahrheit*. In: id.: *Die Postkarte. Von Sokrates bis an Freud und Jenseits*. 2. Lieferung, Berlin 1986
- 5 Boris Groys: „Sprachversagen. Zur Arbeit des Künstlers und Theatermakers Christoph Schlingensief“. In: *Lettre International* 90 (2010), 114–116, 114
- 6 Cf. <http://www.mea-culpa.at/>
- 7 Eine Rose für Achim (Nachtkritik): <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=479>; cf. auch Schlingensiefs eigenen Nachruf in <http://schiingenblog.posterous.com/achim-ist-gestorben-beerdigung-am-612010-auf>
- 8 Cf. Jacques Derrida: *Eben in diesem Moment in diesem Werk findest du mich*. In: Michael Mayer; Markus Hentschel (Ed.): *Lévinas. Zur Möglichkeit einer prophetischen Philosophie*, Gießen 1990, 42 ff
- 9 Cf. <http://www.domradio.de/aktuell/66811/schlingensief-grosser-zeuge-unsere-zeit.html>
- 10 Gerhard Stadler: „Der Vorhang“. In: FAZ (31. März 2005)
- 11 Cf. Burgtheater: *Christoph Schlingensief. Mea Culpa*. Heft 194, Wien 2008, 5–7
- 12 Johannes Paul II. hatte sich mit diesem Thema bereits 1984 in seinem Apostolischen Schreiben *Salvifici Doloris* auseinandergesetzt: „Am Kreuz hat Christus seine Sendung voll erfüllt und verwirklicht [...]. In der Schwachheit offenbarte er seine *Macht* und in der Demütigung seine ganze messianische Größe.“ V. n. 20
- 13 Cf. <http://www.kirche-der-angst.de/>
- 14 Carl Hegemann; Boris Groys: „Metanoia. Der Künstler als unbewegter Bewegter oder die Welt als ewige Ruhestätte“. In: *Lettre International* 90 (2010), 116–117, 117
- 15 Cf. Thomas von Aquin: *Summa contra gentiles*, Opera omnia. Editio Leonina tom. XIII–XV, Roma 1918–1930, I. 13. 10.
- 16 Georg Seeblen: „Mein Idealer Künstler zurzeit“. In: FAZ (4. März 2010); sowie <http://www.filmzentrale.com/essays/schlingensief-laudentags.htm> (vollständiger Text)
- 17 <http://www.temporaere-leichenhalle.ch/>
- 18 Cf. Reiner Manstetten: „Negative Theologie und negative Anthropologie – zur Aktualität Meister Eckharts“. In: *Theologische Quartalschrift* 181 (2001), 112–133, c. 6
- 19 Predigt 46: *Haec est vita aeterna*. In: Meister Eckhart: *Deutsche Werke, Die deutschen und lateinischen Werke*, ed. by J. Quint, Stuttgart 1976, II 382, 3–7
- 20 Der Titel von Robert Musils gleichnamigem Hauptwerk geht auf Meister Eckhart zurück. Wie die jüngere Forschung zeigt, enthält auch der Text zahlreiche Bezugnahmen und Exzerpte von Meister Eckhart. Cf. Niklaus Largier: *Robert Musil, Meister Eckhart, and the „Culture of Film“*. In: Hent de Vries (Ed.): *Religion beyond Concept*, New York 2008, 739–750. Das Theorem der „Nicht-sättigung“ wird in der jüngeren Musilforschung auch als „Optionalismus“ bezeichnet. Cf. Bazon Brock: *Über die Dramaturgie der Verknüpfung von Anfang und Ende*. In: Wallraff-Richards Museum (Ed.): *Auf Leben und Tod. Der Mensch in Malerei und Fotografie. Die Sammlung Teutloff zu Gast im Wallraf*, München 2010, 10–17, 14. Ich danke Christian Bauer für diesen Hinweis.
- 21 Groys: „Sprachversagen“, 116 (Herv. JoH)
- 22 Burgtheater: *Christoph Schlingensief. Mea Culpa*, 20; Christoph Schlingensief: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln 2009, 171
- 23 *Nietzsche contra Wagner*. In: Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Band 2, Hg. von Karl Schlechta. München: 1954, 1041 f. (= KSA)
- 24 *Also sprach Zarathustra („Von den Predigern des Todes“)*, KSA Bd. 2, 310
- 25 *Also sprach Zarathustra („Das Nachtlied“)*, KSA Bd. 2, 363
- 26 Zur Dekonstruktion dieses Selbstwiderspruchs cf. John Milbank: *Can Morality be Christian?: The Word Made Strange. Theology, Language, Culture*, Cambridge/Mass. 1997, 219–232
- 27 Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann*. In: id.: *Sämtliche poetische Werke in drei Bänden* 3, München 1952, II 4
- 28 Die vormodernen Begriffe der *theosis* (Vergöttlichung des Menschen) oder *visio* die (Schau Gottes) fokussierten nicht auf alternative „mögliche Welten“, sondern auf eine Intensivierung der aktuellen Jetztzeit. Das „diesseitige Leben“ galt als unerlöst nur deshalb, weil wir die Gabe verloren haben, fraglos vor Gott zu existieren (oder ein Glas Milch zu trinken, ohne nach rechts und links zu schielen). Es ist die Obsession mit „mögliche Alternativen“ zu dieser Welt, die die Welt zu einer „gefallenen Welt“ gemacht hat.
- 29 Cf. Christoph Schlingensief: „Die Kirche ist ein Märchenpark“. In: Cicero (11. Januar 2010), <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=481>. Eine ungekürzte Version dieses Essays, die auf die vormoderne Genealogie der Schlingensief'schen Dekonstruktion (post-)moderner Kunstreligion eingeht und sich auch kritisch mit der an Fichte anknüpfenden, romantischen Schlingensief-Deutung Carl Hegemanns auseinandersetzt, ist in Vorbereitung.