

Corinna Herr (Köln/Bonn)

Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion? Christoph Schlingensief's *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008)

Aktuell zeigt sich die Präsenz und Relevanz von Musik für große Teile der Öffentlichkeit eher abseits von intentionalen Werk-Aufführungen: etwa in Phänomenen vom allgegenwärtigen Kopfhörer bis zur Funktion von Musik im Social Web. Ein wichtiger Bereich ist hier die Rolle der Musik in experimentell theatralen – aber dezidiert nicht musiktheatralen – Formen der Gegenwart. Diese Rolle soll im Folgenden beispielhaft an Christoph Schlingensief's „Fluxus-Oratorium“ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* untersucht werden. Die Performance wurde für die RuhrTriennale 2008 kreiert. Aufführungen, für die Verschränkungen von Musik, Tanz, Theater und Medien prägend sind, haben in diesem Rahmen die Bezeichnung „Kreation“ erhalten.¹ Der Begriff ist nicht unumstritten,² deshalb wird im Folgenden die weitere Bezeichnung „Performance“ verwendet.³ Schlingensief's Performance ist m. E. gerade für den zeitgenössischen Umgang mit Musik paradigmatisch, da nicht primär mit neu komponierter Musik gearbeitet, sondern bereits vorhandene

- 1 Die Ruhrtriennale hat seit ihrem ersten Zyklus (2002–2004) in der Ära von Gerard Mortier, neben der „traditionellen“ Inszenierung von Musik- und Tanztheaterprojekten, auch eine Produktionsreihe unter dem Begriff „Kreation“ subsumiert, darunter u. a. eine Collage aus Robert Schumanns Liedern und seinem Leben (*Schumann, Schubert und der Schnee*, 2005), oder 2003 ein Konglomerat von Szenen aus Verdi-Opern in Verknüpfung mit Szenen aus Ralf Rothmanns Ruhrgebietsroman *Milch und Koble* (Frankfurt a.M. 2000).
Die „Kreationen“ heben – zumindest nach Ansicht einer Kritikerin – die Triennale „aus der Masse der Schauspiel- oder Musiktheaterfestivals heraus.“ Vgl. Mareike Möller, „Eine Kirche der Angst“, in: *SchauplatzRuhr 2008: Industriekathedralen*, hrsg. von Ulrike Haß und Guido Hiß, S. 5f. zit. S. 5. Mortier hat das Konzept weitergetragen und 2004 Anselm Kiefer und Jörg Widmann zum 20-jährigen Jubiläum der Opéra de Bastille mit einer „Création“ beauftragt; vgl. Thomas Betzwieser, „Von Sprengungen und radialen Systemen: das aktuelle Musiktheater zwischen Institution und Innovation – eine Momentaufnahme“, in: *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, hrsg. von Anno Mungen (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 23), Würzburg 2011, S. 149–164, hier: S. 151.
- 2 Monika Woitas sieht die „Kreationen“ eher kritisch, wenn sie von „heterogenen Formen“ und „seltsamen Stücken“ schreibt. Trotzdem konstatiert sie: „Neue Erzählstrategien und Darstellungsformen führten die Teilung in Sprech-, Musik- und Tanztheater ad absurdum. [...] Die Bühne selbst wurde zur Partitur, in der sich Klänge und Bilder, Worte und Gesten zu einer multimedialen Komposition vereinen.“ (Monika Woitas, „Musik. Körper. Räume. Die „Kreationen“ der RuhrTriennale“, in: *SchauplatzRuhr 2008: Industriekathedralen*, hrsg. von Ulrike Haß und Guido Hiß, S. 24–26, zit., S. 24. Vgl. auch dies., „Geschichte der Regie im ‚musikalischen Theater‘“, in: ebd., S. 25f.). Die *Opernwelt* spricht 2006 von der „Wundertüte der ‚Kreationen‘“ (Michael Struck-Schloen, „Mensch, Masse und Marionetten“, in: *Opernwelt*, November 2006, S. 18), dies allerdings nicht primär im positiven Sinn, sondern Struck-Schloen verweist hier auf „Zufälligkeiten“ bei der „Verbindung von Theater und Musik“ (ebd.).
- 3 Vgl. zu Begriff und Begriffsdebatte seit Richard Schechners Erweiterung des Performance-Begriffs in die Alltagswelt Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin ⁵2014, hier S. 74–77. Der durch Schechner und im weiteren Erving Goffmann herbeigeführte explizite Einbezug des Rezipienten in die Aufführung ist auch bei Schlingensief gegeben.

Musik adaptiert wird. Ulrike Hartung spricht davon, Schlingensiefle siedle „ein theatrales Ereignis an der Grenze zur Aktionskunst“ an,⁴ allerdings ist im Begriff der Performance diese Grenzsituation bereits impliziert.⁵

Das Problem der Analyse von Live-Konzerten und -Performances ist zweifellos die Schwierigkeit des Nachvollzugs außerhalb des Live-Erlebnisses.⁶ Entsprechendes gilt jedoch regelmäßig bei der Analyse von Oper und Musiktheater, will man das gesamte Werk inklusive Aufführung erfassen. Während die teilnehmende Beobachtung der Untersuchenden sicherlich vorteilhaft ist, kann eine weitergehende Dokumentation, wie eine Abfilmung, für eine ausführliche Analyse durchaus hilfreich sein. Dies ist hier der Fall. Die *Kirche der Angst* wurde im Rahmen der RuhrTriennale im Jahr 2008 uraufgeführt und erfuhr auch durch die Auswahl als Eröffnungswerk des Berliner Theatertreffens 2009 und die entsprechende Fernsehübertragung⁷ eine erhebliche Verbreitung. Diese Abfilmung mit mehreren Kameras bildet – neben meinem persönlichen Besuch einer Aufführung im Rahmen der RuhrTriennale 2008 – die Grundlage für die folgende Untersuchung.

Verbunden mit der Untersuchung der Rolle der Musik in der Performance ist im vorliegenden Fall die Frage nach spezifischen Funktionen von Musik für die Selbst-Konstruktion des Individuums in der Gesellschaft. Selbst und Subjekt scheinen im „digitalen Zeitalter“ irrelevant zu werden. Medienwissenschaftler proklamieren eine „zu Ende gehende [...] Simulationsära“ und den Verlust der Leiblichkeit.⁸ Gleichzeitig formiert und manifestiert sich eine Rückkehr von Subjekt und Selbst⁹ innerhalb digital geprägter Kultur. Dies ge-

4 Ulrike Hartung, „Das ‚multimediale Fragment-Kunstwerk‘: Christoph Schlingensiefles *Parsifal*“, in: *Mitten im Leben*, S. 317–336, hier S. 334.

5 Die bei Hartung und anderen merkbare implizite Kritik an der Überführung von spezifisch definierbaren theatralen Bühnenergebnissen in die Alltagswelt findet sich u. a. auch bei Balme (*Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 71). Die Fruchtbarkeit dieser Erweiterung des Theatralitätsbegriffs auch für die Analysen von musiktheatralen „Ereignissen“ zeigt sich u. a. in dem von Mungen herausgegebenen Band *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*.

6 Den Teilnehmern an der Diskussion über meinen Vortrag zur *Kirche der Angst* beim „Jour fixe der Berliner Musikwissenschaft“ im Sommersemester 2014 sei sehr herzlich für alle – insbesondere die kritischen – Anmerkungen und Anregungen gedankt. Thomas Kabisch danke ich sehr herzlich für eine Diskussion zur Frage von Selbst und Subjekt bei Schlingensiefle, Katrin Bicher für kluge Rückfragen und Kommentare.

7 Die *Kirche der Angst* wurde hier ohne für die Verfasserin merkbare größere Änderungen aufgeführt, allerdings muss bei der Analyse die relativ stark eingreifende Schnitttechnik der Abfilmung in Betracht gezogen werden.

8 Michael Harenberg, *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace: Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld 2012, S. 36f., vgl. auch Sybille Krämer, „Verschwindet der Körper? Ein Kommentar zu computererzeugten Räumen“, in: *Raum – Wissen – Macht*, hrsg. von Rudolf Maresch, Niels Werber, Frankfurt a. M. 2002, S. 49–67.

9 Das aktuelle Interesse an Selbst und Subjekt zeigt sich auch in aktuellen Veröffentlichungen, gerade in der Philosophie und Soziologie, vgl. Manfred Frank, *Ansichten der Subjektivität*, Frankfurt a. M. 2012; Gernot Böhme, *Ich-Selbst: Über die Formation des Subjekts*, München 2012; *Selbst-Bildungen: soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, hrsg. von Thomas Alkemeyer, Bielefeld 2013 sowie *Inszenierung und Optimierung des Selbst. Zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, hrsg. von Ralf Mayer, Christiane Thompson, Michael Wimmer, Wiesbaden 2013.

Nicht nur bei Böhme scheint sich das „selbst-referentielle Selbst“ als die dem Menschen des 21. Jahrhunderts angemessenere Zustandsbeschreibung durchzusetzen (vgl. Böhme, *Ich-Selbst*, S. 7f. et passim), so konstatieren Ralf Mayer und Christiane Thompson: „Kulturelle Formen und Praxen der Inszenierung und Optimierung des Selbst spielen heute in der alltäglichen Lebensgestaltung eine herausragende Rolle.“ (Ralf Mayer, Christiane Thompson, „Inszenierung und Optimierung des Selbst.

schiebt über die Konstruktion multipler Identitäten und virtueller Selbst-Inszenierungen¹⁰ hinaus durch kulturelle Praktiken, die nicht notwendigerweise eine Rückkehr zur Simulationsära proklamieren.¹¹ Meine Aufmerksamkeit richtet sich in dieser Untersuchung auf die Rolle der Musik beim aktuell – auch gesellschaftlich verstärkten – Bedürfnis nach Selbst-Konstruktionen.¹²

Die gegenseitige „Einbettung“ von Live- und mediatisierten Aufführungen ist für die *Kirche der Angst* wie für einen Großteil von Schlingensiefs Arbeiten prägend. Gleichzeitig ist dies aber auch ein fast schon unabdingbares Merkmal aktueller Performances und, wie Philip Auslander gezeigt hat, ein Signum unserer mediatisierten Welt.¹³ Dieser Kontext bildet sowohl in Bezug auf die Produktionsästhetik von Schlingensiefs „Überwältigungstheaters“ wie auch auf die Möglichkeiten der Rezeption einen wichtigen Hintergrund. Für das Jahr 2011 wurde Schlingensief eingeladen, den Deutschen Pavillon der venezianischen Biennale zu bestücken, was durch seinen Tod im Jahr 2010 nur noch in Ansätzen möglich war. Der Pavillon, bestehend aus einer musealen Installation der *Kirche der Angst*, erhielt den Goldenen Löwen für den besten nationalen Beitrag.¹⁴ Die Relevanz von Schlingensiefs *Kirche der Angst* in einem kulturwissenschaftlichen Bezugsrahmen zeigt sich mithin auch in der Rezeption.

Ein musikwissenschaftliches Interesse an Schlingensief würde sich üblicherweise eher auf seine Musiktheaterinszenierungen und musikalischen Aktionen konzentrieren.¹⁵ Diese spezielle Performance jedoch verwendet – so die Ausgangsthese – Musik an zentralen Stellen, und zwar mit dezidiertem Impetus. Insofern ist das Werk auch geeignet, die oben angeführten grundsätzlichen Fragen nach Funktionen der Musik näher zu beleuchten. Davon ausgehend, dass sich der „Kreator“ untrennbar in sein Werk eingeschrieben hat, steht die auch von Volker Kalisch formulierte Frage nach der Bedeutung, „die das musikalisch Produzierte, Rezipierte und/oder (ästhetisch) Erfahrene für den Einzelnen [...] sowie für [...]“

Eine Einführung“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 7–28, zit. S. 7.) Norbert Ricken notiert sogar, „das Selbst [sei] längst zu einem substantivierten Zeichen geworden, das das Ich in einer spezifischen Form – nämlich auf sich selbst bezogen zu sein – markiert und schließlich auch insgesamt vertritt.“ (Norbert Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 239–257, zit. S. 239.)

- 10 Vgl. u. a. Anna Tuschling, „Mediale Selbstcodierungen zwischen Affekt und Technik“, in: *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 181–194; Norbert Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, in: ebd., S. 239–258. Es scheint bezeichnend für die zu geringe Relevanz, die der Musik in diesen Kontexten beigemessen wird, dass auch in diesem Band primär soziologische und literaturwissenschaftliche Texte versammelt sind und weder Kunst noch Musik in die Überlegungen einbezogen werden.
- 11 Vgl. Harenberg, *Virtuelle Instrumente*, S. 36f.
- 12 Vgl. hierzu insbes. auf aktuelle Phänomene eingehend den Band *Inszenierung und Optimierung des Selbst*.
- 13 „[M]ediatization is now explicitly and implicitly embedded within the live experience“. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London u. a. ²2008, S. 35. Vgl. auch weitergehend zu den Konsequenzen dieser Änderung von Produktionsästhetiken sowohl im Konzert als auch u. a. bei größeren Sportübertragungen sowie deren Konsequenzen für die Rezipienten ebd., bes. S. 42, 65 u. ö.
- 14 Vgl. die entsprechende Seite auf der Schlingensief-Homepage <<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=biennale>>, 14.3.2014.
- 15 Hier wären der Bayreuther *Parsifal* aus dem Jahr 2004, die „Wagner-Ralleye“ durch das Ruhrgebiet im Jahr 2004 oder die *Holländer*-Inszenierung in Manaus (2007) zu nennen.

Gemeinschaften/Gesellschaften selbst annehmen“¹⁶ im Zentrum der Überlegungen. Die Analyse des Fallbeispiels soll entsprechend auch als Symptom für eine aktuelle Tendenz zur Verwendung und Adaption von Musik in der aktuellen (Populär-)Kultur gelesen werden.

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus-Oratorium

Die Konzeption der *Kirche der Angst* ist geprägt von der zur Entstehungszeit diagnostizierten Krebserkrankung Schlingensiefs, so ist die zentrale Figur eine „zum Tode verurteilte“ Frau in einem Krankenhausbett (Margit Carstensen). Texte bestehen zu einem wesentlichen Teil aus Krankenhausprotokollen Schlingensiefs,¹⁷ die von Carstensen gesprochen, aber auch mit Schlingensiefs Stimme vom Band eingespielt werden. Zentral ist auch die durch die Krankheit motivierte Auseinandersetzung mit dem christlichen Gott. Die unabdingbare Einschreibung Schlingensief in die Performance zeigen paradigmatisch die Einspielungen eigener Tonbandaufnahmen aus dem Krankenhaus. So hört man ihn in den ersten Minuten der Performance mit dem – offenkundig in einer Extremsituation aufgenommenen – Satz „bitte nicht berühren“. Inwieweit hier auch der Versuch einer Neu-Konstruktion des Selbst und nicht nur eine „Nabelschau“ vorliegt, wird zu fragen sein.

Schlingensief stellt die Performance bereits durch die Gattungsbezeichnung „Fluxus-Oratorium“ in zwei dezidiert musikalisch konnotierte Traditionen. Während der erste Teil der Bezeichnung vor allem auf den mehrfach zitierten Joseph Beuys weist, ist hier aber auch die Musik explizit angesprochen, und zwar nicht nur durch Filmeinspielungen von Musikerinnen und Musikern, sondern insbesondere durch die Rolle der Musik in dieser Performance, wie im Folgenden zu zeigen sein wird. Die Kombination von Fluxus mit einer genuin sakralmusikalischen, wenn auch nicht liturgiegebundenen Gattung wie dem Oratorium wirkt zunächst arbiträr. Tatsächlich ist die Zuordnung „Oratorium“ zunächst sogar weniger offensichtlich, denn es handelt sich – wie gesagt – keineswegs um ein durchkomponiertes, schon gar nicht einheitliches Werk, sondern um eine Performance mit zitierter und adaptierter Musik, die von Auszügen aus Johann Sebastian Bachs *b-Moll-Messe* über Gospel bis zu per Synthesizer eingespielten „Urklängen“ reicht. Während die *Kirche der Angst* kein Oratorium im Sinn des Werkbegriffs ist, findet sich allerdings eine Entsprechung im wörtlichen Sinn, denn es wird tatsächlich ein „Betraum“ präsentiert: Für die Uraufführung im Rahmen der RuhrTriennale 2008 wird in der Duisburger Gebläsehalle ein kompletter Kircheninnenraum aufgebaut, die Zuschauer sitzen auf Kirchenbänken, lassen Prozessionen an sich vorbeiziehen und vor ihnen am „Altar“ wird eine an die katholische Liturgie deutlich angelehnte Ersatz-Messe zelebriert.¹⁸

Die Collage aus Bühnenaktion, eingespielten und gesprochenen Texten, Musik, Prozession und einer großen Anzahl von verschiedenen Filmausschnitten ist mit vier Leinwänden um einen „Hochaltar“ platziert. Fünf SchauspielerInnen, drei Frauen und

16 Volker Kalisch, „Das soziologische Interesse an der Musik. Ein Rekonstruktionsversuch“, in: *Musiken: Festschrift für Christian Kaden*, hrsg. von Katrin Bicher, Jin-Ah Kim und Jutta Toelle, Berlin 2011, S. 1–21, S. 20.

17 Vgl. auch Christoph Schlingensief, *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*, Köln 2009.

18 Das Programmheft druckt die gesprochenen und zum Teil die gesungenen Texte, überschrieben mit „Liturgie-Fragmente“ und aufgeteilt in „Tagesgebet“, „Lesung“, „Lied“, „Wandlung“ und „Schlussworte“, vgl. Christoph Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus-Oratorium*, Programmheft, RuhrTriennale 2008.

zwei Männer sind auf der Bühne; Schlingensiefel schickt – seiner Krankheit geschuldet – ein Double, aber periodisch ist seine Stimme zu hören.¹⁹ Das musikalische Personal besteht aus zwei Sopranistinnen, einem Countertenor, einem Posaunisten, dem Gospelchor *Angel Voices* und dem Kinderchor des Aalto-Theaters, der auch als Ministrantenpersonal eingesetzt wird. Filmisch präsent sind neben Protagonisten der Fluxus-Bewegung auch das Personal aus dem Bayreuther *Parsifal*-Finale von 2004.

In Schlingensiefels Performance ist nur die Bühnenaktion durchgängig präsent, während auditiv auch „leere“ Passagen existieren, oder solche, die durch Rauschen oder das Einspielen einzelner synthetischer Klänge gefüllt sind. Die wenigen distinktiven Musik-Aufführungen bzw. -Einspielungen sind so deutlich hervorgehoben. Im Folgenden soll argumentiert werden, dass gerade die musikalischen Momente Schaltstellen der gesamten Performance sind und dass die verwendete Musik selbst als symbolisch für eine Konstruktion des schöpferischen Subjekts innerhalb der Performance zu sehen ist. Schlingensiefel verwendet Auszüge aus Arnold Schönbergs Werken *Erwartung*, op. 17 (0:09:23–0:10:36), *Die glückliche Hand*, op. 18 (0:37:14–0:37:29), einem Teil des „Pie Jesu“ aus Gabriel Faurés *Requiem* (1:05:16–1:06:30) und lässt das südafrikanische „Siyahamba“ („We are marching in the light of God“) aufführen (0:47:45–0:50:09).²⁰ Vielfach wird die Performance von durch Synthesizer produzierte, dumpfe, dunkle Klänge grundiert, die an Urklänge gemahnen – die Wagner-Allusion ist kaum zufällig.²¹ Zentral scheint im Rahmen der Performance aber die Verwendung von Musik Gustav Mahlers, Richard Wagners und Johann Sebastian Bachs.

In einem ersten emotionalen Höhepunkt ist Schlingensiefels Stimme vom Band zu hören, er sagt weinend: „Ich kann mich eben nicht so lieb haben“. In abruptem Wechsel folgt eine Szene mit drei Schauspielern: In ihre als Litanei gestalteten Ausrufe „Du Armer, du Armer, du Armer“ hinein ist Gesang mit Orchesterbegleitung zu hören. Auf den Leinwänden erscheint der Begriff „Aufwachphase“. Erstmals tritt zu den beiden bisher gehörten Sängerinnen eine weitere – qualitativ differente – Altstimme hinzu. Gleichzeitig beginnt eine Prozession von Kindern in einer pfandfinderähnlichen Kluft, die durch den erleuchteten Mittelgang nach vorne gehen, geführt von einer kleinwüchsigen Person in einem goldenen, einem Bischofsornat ähnlichen, Gewand und mit einer modifizierten Fischkopf-Mitra.²² Der Altus ist ein in der Mitte des Altarraums liegender dunkelhäutiger Mann, der – mit den akustisch sich deutlich zurücknehmenden Sängerinnen – das von Gustav Mahler vertonte Lied Friedrich Rückerts „Ich bin der Welt abhanden gekommen“ singt.²³

19 Bei Bemerkungen über die Bühnenaufführung wird ausschließlich auf die 2009 gezeigte Fernsehübertragung der Aufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens Bezug genommen, Sendung vom 1.5.2009, ZDF/3SAT.

20 Vielen Dank an Lia Bergmann für das Erstellen der Timeline für die genannte Fernsehübertragung.

21 Dieser Geräuschteppich ist verschränkt mit den zentralen Szenen der Margit Carstensen im Krankenbett (0:27:02–0:28:43; 0:29:27–0:31:55; 1:07:42–1:14:03).

22 Während die Form relativ eindeutig auf die Mitra weist, so ist die Vergoldung im 20. Jahrhundert nicht mehr üblich und die hier aufgesetzten strahlenähnlichen Stäbe sind bei bischöflichen oder päpstlichen Insignien unbekannt.

23 Gustav Mahler, *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Ltg. Karl Heinz Füssl, hrsg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, Wien, Bd. XIV, Teilbd. 4: *Lieder nach Texten von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Orchester*, Frankfurt a. M. 1984, S. 14–17.

In diesem Orchesterlied findet sich keine der Mahler'schen „Adaptionstechniken volkstümlicher Topoi“,²⁴ sondern der Ton ist fraglos der eines Kunstliedes. Entsprechend konstatiert Ingo Müller: „Mahlers Hinwendung zu Rückert ist die Hinwendung zu einer Dichtung, die als Gedankenlyrik nicht mehr Naturhaftigkeit simuliert, sondern in ihrer artifiziellen Struktur per se gerade den Verlust unmittelbaren Weltzugangs thematisiert.“²⁵ Explizit ist der Impetus von Rückerts Gedicht zunächst der eines Todesgedichts. Am Ende der zweiten Strophe des Gedichts erfolgt eine positive Auflösung des Rätsels: Kein Tod, sondern eine Weltflucht hin zu einem asketischen Leben ist hier gemeint. Bei dem Autoren der Restaurationsepoche und Koranübersetzer Rückert findet sich ein deutliches Zeichen der Individualisierung von ursprünglich Sakralem: Das lyrische Ich ruht nicht, wie zu erwarten wäre, im göttlichen, sondern in seinem eigenen Himmel (Str. 3, Z. 3). Diese dritte Strophe ist im Programmheft – allerdings mit subtilen Textveränderungen zum Rückert'schen Original, das Mahler vertont – abgedruckt:

3. Ich bin gestorben dem Weltengetümmel
 Und ruh' in einem stillen Gebiet.
 Ich leb[e] allein in [entfällt bei CS: mir und] meinem Himmel,
 In meinen [C.S.: meinem] Lieben[, in meinem Lieben] in meinem Lied.²⁶

Diese – wenn auch geringen – Varianten der dritten Strophe erscheinen durchaus signifikant: Ein Ruhen „in sich selbst“ ist für den Protagonisten offenbar derzeit nicht möglich (Str. 3, Z. 3), gleichzeitig wird die Transsubjektivität deutlich verringert, das Substantiv („die Lieben“) wird durch die Veränderung zu einem – wenn auch wie ein Nomen verwendeten – Verb („das Lieben“, Str. 3, Z. 4) und die Ausrichtung ist nun reflexiv und nicht, wie bei Rückert, auf einen äußeren Personenkreis gerichtet. Camilla Bork hat gezeigt, dass in Rückerts Gedicht das „Kreisen um sich selbst“ zentraler Bestandteil ist:²⁷ „Every expression of the lyrical self appears only in relation to itself.“²⁸ Hier jedoch ist dies in Rückerts Text gerade nicht der Fall, sehr wohl aber in Schlingensiefs Adaption. Bork betont weiterhin die Relevanz der Selbstsuche zur Zeit von Mahlers Vertonung²⁹ – auch hier ist die Parallele zu Schlingensiefs eigener Suche nach und „Umkreisung“ seines Selbst nicht zu übersehen. Weiterhin zeigt Bork, dass Mahler in der leichten rhythmischen Verschiebung zwischen Vokal- und Violinpart zu Beginn der Vertonung Schumanns Methodik zur Symbolisierung von Trennung und Identitätsverlust adaptiert,³⁰ deren Relevanz für das Telos der Performance ebenfalls evident scheint.

24 Siegfried Mauser, „Typenbildung und komponierte Innovationen in Gustav Mahlers Liedern“, in: *Gustav Mahler und das Lied. Referate des Bonner Symposions 2001*, hrsg. von Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 6), Frankfurt a.M. 2003, S. 41–50, hier S. 47.

25 Ingo Müller, „Dichtung und Musik im Spannungsfeld zwischen Vermittlung und Unmittelbarkeit. Gustav Mahlers ‚Fünf Lieder nach Texten von Friedrich Rückert‘“, in: *Gustav Mahler: Lieder* (= Musik-Konzepte Neue Folge, hrsg. von Ulrich Tadday, 136), München 2007, S. 51–76, hier S. 59. Vgl. außerdem Camilla Bork, „Musical Lyricism as Self-Exploration: Reflections on Mahler's ‚Ich bin der Welt abhanden gekommen‘“, in: *Mahler and His World*, hrsg. von Karen Painter, Princeton 2002, S. 159–172.

26 Textveränderungen nach Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

27 „The gesture of circling in on oneself [...] [is] prominent [and] [...] is reflected in the formal structure of the three-stanza poem“. Camilla Bork, „Musical Lyricism as Self-Exploration“, S. 161.

28 Ebd., S. 163.

29 Ebd., S. 170.

30 Ebd., S. 166.

Während allerdings die erste Strophe vom Countertenor und den beiden Sopranistinnen solistisch und unisono gesungen wird, setzt kurz nach Beginn der zweiten Strophe (T. 29) der Kinderchor – absichtlich distonal – mit „lala“ ein. In der Mitte der Strophe (T. 34) weist die „Päpstin“ mit einer hohen, kindlich wirkenden Stimme an: „Stopp! Hopp hopp ins Körbchen“. Die Kinder gehen durch den Altarraum zurück, die Musik verklingt zum Ende der zweiten Strophe mit den Worten „gestorben der Welt“, zu denen der Altus sich erhebt. In den Beginn des orchestralen Zwischenspiels hinein (T. 38–39) erklingt erneut die zitierte Anweisung der „Päpstin“. Selbst bei einem – zweifellos – abgestumpften Brechungsempfinden der Rezipienten zu Beginn des 21. Jahrhunderts erscheint dieser Einbruch der Kinderprozession in eine intime Szene auf der Bühne radikal – wenn er auch zweifellos, je nach Vorbildung und Veranlagung der einzelnen Zusehenden genauso gut als unverbundenes, „nächstes Event“ verstanden werden kann.³¹ Diese Diskrepanz zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik ist jedoch in Schlingensiefs „Fließwerk“³² impliziert, wenn nicht gewollt.

Das Todesverb – immer in der Form des Zustandspassiv „gestorben“ verwendet – ist in Mahlers Vertonung der ersten beiden Strophen deutlich hervorgehoben, zunächst durch eine – für den Kontext ausführliche – Koloratur beim ersten Erscheinen.³³ Beim zweiten Erscheinen hat der Ausführende den Hochtton g^2 (T. 31) zu singen und die letzte Wiederholung ist mit jeweils einem kleinen Melisma auf der zweiten Silbe des Wortes, das aus einer Diminution aus zwei Achteln bzw. aus einer Achtel und zwei Sechzehnteln besteht (T. 37), verschränkt. Zieht man die Akustik der Gebläsehalle in Betracht, so wird man schließen, dass für den Rezipienten, der das Original nicht kennt, zwar das Verb „gestorben“, aber nicht der Bezugsrahmen des anschließenden Substantivs „Welt“ verstehbar ist. Diese Überlegung, vor allem aber das Streichen der dritten Strophe weisen deutlich auf die Betonung weniger der Weltflucht, der „vollkommene[n] Spannungsfreiheit“³⁴ und des „Liebens“, sondern – auf einer sehr konkreten Ebene verbleibend – primär auf die Idee des imminenden Todes hin – ebenfalls das Telos der Performance ausdrückend. Auch der in einer elegisch wirkenden Pose auf der Bühne liegende Countertenor erscheint so als Personifizierung des sterbenden Künstlers Schlingensief. Gleichzeitig ist ein Effekt der Verfremdung bzw. der Konstruktion von Alterität durch das Stimmregister,³⁵ gerade im Kontrast zu den Sängerinnen, produktionsästhetisch offenkundig einkalkuliert. Hier zeigt sich auch die Konstruktion des Selbst als transgener, denn weder diese Stimmbesetzung noch die Besetzung der zentralen Schauspielerrolle der „zum Tode Geweihten“ mit einer Frau, Margit Carstensen, sollten als unintentional abgetan werden. Sowohl in der Auswahl

31 Herzlichen Dank an Thomas Kabisch, Trossingen, für seine kritischen Anmerkungen zu dieser Frage. Die Diskussion ist sicherlich nicht beendet.

32 Richard Klein, „Das Fließwerk und der Tod. Schlingensief in Bayreuth“, in: *Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters*, hrsg. von Johanna Dombois und dems., Stuttgart 2012, S. 305–319.

33 Mahler/Rückert, „Ich bin der Welt abhanden gekommen“, T. 25f.

34 Müller, „Dichtung und Musik“, S. 61.

35 Obwohl die männliche Altstimme aktuell auf der Opernbühne kaum noch Verwunderung auslöst (vgl. zur Entwicklung der Stimmlage Corinna Herr, *Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte*, Kassel u. a. ²2013 sowie *Der Countertenor. Die männliche Falsettstimme vom Mittelalter zur Gegenwart*, hrsg. von Corinna Herr, Arnold Jacobshagen, Kai Wessel, Mainz u. a. 2012), so muss bei einem Zielpublikum, das nur peripher mit der Klassik-Szene zu tun hat, weiterhin mit einer solchen Reaktion gerechnet werden bzw. kann davon ausgegangen werden, dass eine solche Reaktion produktionsästhetisch einkalkuliert ist.

des Mahler-Rückert-Lieds als auch spezifischer in den beschriebenen Eingriffen in das Werk und den Brechungen der Performance zeigt sich, dass hier nicht nur etwas „zusammengestellt“ wird, sondern dass der Zustand des „beschädigten Selbst“ des Christoph Schlingensiefel auf mehrfach performative Weise dargestellt wird.

Der zentrale Teil der Performance beginnt mit einer großen monologischen Auseinandersetzung Schlingensiefels mit seinen Eltern und der ihm von ihnen vermittelten katholischen Religion. Der Text ist im Programmheft abgedruckt und dort als „Tagesgebet“, also als erster Teil der katholischen Messliturgie, bezeichnet.

Jesus ist trotzdem nicht da
und Gott ist auch nicht da
und die Mutter Maria ist auch nicht da.
Es ist alles ganz tot. [...]
ich will das nicht.
Amen.³⁶

Den abgedruckten Text erweiternd, endet der Monolog in der Aufführung mit den Worten „und ich bin ganz alleine – einmal alleine sein“. Mit den Rufen „alleine“ des Schlingensiefel-Stellvertreters nehmen auch die übrigen Schauspieler auf der Bühne die Worte „alleine sein“ auf und wiederholen sie mehrfach in ekstatisch wirkendem Rufen, kombiniert mit gestischen Aktionen. In diese Rufe und in den endenden Monolog hinein ertönt vom Band das Finale aus Richard Wagners *Parsifal* (1882), beginnend mit dem Orchestereinsatz vor dem letzten Tenor-Einsatz.³⁷ Der Beginn von *Parsifal* folgendem Monolog ist gestrichen, es sind nur seine letzten Worte zu hören: „Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!“ (T. 1082–88). Nicht nur auf die drei Video-Leinwände, sondern auch auf die Bühne wird, in Überblendung mit den agierenden Schauspielern, das Finale der kontrovers diskutierten Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung Schlingensiefels aus dem Jahr 2004 projiziert.³⁸ Währenddessen wird das Drama auch auf der Bühne ausagiert: Während *Parsifal* singt „Enthülle den Gral“, liegt das Schlingensiefel-Double auf dem Boden und lässt sich von der langen Seite eines Kreuzes, das als Ersatz für den Klingsor-Speer fungiert, berühren, aber es ist nach seinem Aufschrei einer der anderen Schauspieler, der ruft „Oh meine Wunde“ und sich auf dem Boden wälzt. Währenddessen läuft das *Parsifal*-Finale ohne weitere Schnitte durch. Ab T. 1090 setzen – wie in der vorherigen Aufführung der Rückert-Vertonung – Kinderchor und eine der Sängerinnen ein. Während der Kinderchor wieder das distonale „lala“ hat, singt die Sängerin das Holzbläsermotiv als Vokalise mit. Vor dem

36 Schlingensiefel, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

37 Richard Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen* WWV 111. Dritter Aufzug und kritischer Bericht, hrsg. von Egon Voss (= Richard Wagner, Sämtliche Werke 14/III), Mainz 1973, T. 1057–1060.

38 Vgl. zu dieser Inszenierung neuerdings die Dissertation von Caroline A. Lodemann, *Regie als Autorschaft: eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefels „Parsifal“* (= Palaestra: Untersuchungen zur europäischen Literatur, 334), Göttingen 2010.

Choreinsatz (T. 1105) verstummt der Kinderchor, die Sängerin aber singt solistisch³⁹ die Sopranpartie des Chors mit, die mit den – zuletzt nur noch für die Sopranpartie notierten – Worten „Erlösung dem Erlöser“ endet (T. 1109–1123, hier T. 1121–23).

Währenddessen wird auf den Leinwänden in die Bühnenhandlung des *Parsifal* hinein und ab dem Beginn des letzten Teils, der mit der Anweisung „Der Bühnenvorhang wird langsam geschlossen“ überschrieben ist (T. 1127), nicht zum ersten Mal in der Performance, ein im Zeitraffer verwesender Hase gezeigt, der auch in der ursprünglichen Bayreuther Inszenierung zu sehen war. Hier wird – erneut – auf Josef Beuys rekurriert, in diesem Fall primär auf dessen Aktion, „Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt“ aus dem Jahr 1965.⁴⁰ Zu den letzten Takten des *Parsifal* wird in den fast vollständig zerfallenen Hasen ein Funkeln projiziert, aus dem das Bild der Monstranz mit der Lunge entsteht, die seit Beginn als Konstante der Aufführung präsent ist. In den Schlussakkord hinein klingt eine Klingel, das Licht wechselt von blau-schwarz in einen hell-gelblichen Ton und der Hase wird von der Kamera in seiner (ausgestopften) Gänze auf einem Requisit sitzend gezeigt (ein Effekt, der primär für das Fernsehpublikum relevant ist).

Dass Schlingensief gerade Wagners einziges Bühnenweihfestspiel an dieser Stelle verwendet, ist sicherlich vor allem der pragmatischen Tatsache der eigenen Inszenierung geschuldet. Er hätte auch auf seine aktuellere *Holländer*-Inszenierung in Manaus aus dem Jahr 2007 zurückgreifen können. *Parsifal* jedoch bietet für den vorliegenden Kontext mehrere Vorteile: Zunächst wird die synkretistische Vereinigung verschiedener religiöser Modelle, die sich sowohl im *Parzival* Wolframs von Eschenbach als auch in Wagners Interpretation zeigt, auch in der Aufnahme und Adaption durch Schlingensief zur Metapher für eine neue individualistische Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche. Weiterhin ist der verwesende Hase der ursprünglichen Inszenierung auch für den Telos dieser Performance ein zentrales Symbol: Keinesfalls ist nämlich, wie Richard Klein postuliert, der Hase „schlichtes Exempel für Verwesung“.⁴¹ Beuys sieht den Hasen „unter anderem als Symbol für Christus sowie für Geburt und Inkarnation“.⁴² Die hier gezeigte Verwesung kann mithin als alchimistischer Prozess der *putrefactio* gesehen werden. Verwesung und Tod werden in dieser frühneuzeitlichen, naturmystischen Vorstellung „ihres Gewichts als eines unwiderrufflichen Endes beraubt und fungieren nur als notwendige Zwischenstationen auf dem Weg zur Neugeburt“.⁴³ Die „putrefactio“ führt also zur „apokatastasis panton“, der „Wiederbringung aller Dinge“, einer Vorstellung, die dezidiert auch leiblicher Natur ist. Dass diese Vorstellung dem Telos der Performance entspricht, zeigt zuletzt auch der aus der Verwesung „auferstehende“ Licht-Leib, der dann mit der Monstranz, in die das Röntgenbild der kranken Lunge Schlingensiefs eingefügt ist, überblendet wird. Diese Monstranz, die periodisch auftaucht, ist im Übrigen das zentrale Symbol dieser Performance, ihr erstes Filmbild und das – auch im Internet präsentierte⁴⁴ – Werbebild für die Produktion. Bereits Wilhelm Heinrich Wackenroder spricht im Kontext der Kunstreligion davon, „große Gefühle“ „wie Reliquien

39 Die Stimme ist einerseits durch das Formantentuning, andererseits durch die körperliche – und stimmliche – Bühnenpräsenz im Gegensatz zur Soundanlage – deutlich aus den Chorstimmen herausgehoben.

40 Vgl. Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, S. 106; Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 315.

41 Ebd.

42 Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, S. 106f.

43 Hans-Georg Kemper, *Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit*, Bd. 3: *Barock-Mystik*, Tübingen 1988, S. 114.

44 Vgl. <<http://www.kirche-der-angst.de>>, 26.08.2014

in kostbare Monstranzen“ einzuschließen.⁴⁵ Hierzu sei die Musik besonders geeignet.⁴⁶ Ob Schlingensiefel implizit auf Wackenroder rekurriert, ist vielleicht unwahrscheinlich, in jedem Fall aber kann sich die Performance auf eine reiche Tradition der Inanspruchnahme eines zentralen Symbols der katholischen Kirche stützen.

Ein weiterer Vorteil des Einschlusses von Wagners *Parsifal* in die Performance ist der Text Wagners: Die Worte „Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!“ können im vorliegenden Kontext auch als Wunsch des kranken Künstlers nach der Aktualisierung der auch von Wagner intendierten Transzendenzenerfahrung in diesem Moment gewertet werden. Die nach Wagner soteriologische Funktion seiner Musik wird hier explizit und Parsifal selbst zum Erlöser nicht nur des Amfortas, sondern der gesamten Gralswelt. Die zunächst offenkundig erscheinende Interpretation richtet sich auf eine Identifikation Schlingensiefels mit dem zu heilenden Amfortas. Jedoch zeigt sich die intendierte Uneindeutigkeit bereits in der beschriebenen Bühnenaktion zweier unterschiedlicher Schauspieler. Schlingensiefels Rolle in der Performance als zu heilender, aber auch als Priester und Erlöser – und mithin auch als Parsifal – ist auch über die Ausagierung dieses Teils der Performance zu fassen: Denn der die „Erlösung dem Erlöser“ fordernde Schlusschor wird ostentativ von den Sopranistinnen mitgesungen und zeigt sich somit auch als Forderung des kranken Künstlers und Parsifal-Stellvertreters. Schlingensiefel bespielt diese fünf Minuten und 52 Sekunden des *Parsifal*-Finales nicht in seiner eigenen Zeit, sondern „leiht“ sich hier die Wagners, bzw. dessen „Stellvertreters“ im Jahr 2004, Pierre Boulez. Die Symbolik der geliehenen Zeit ist hier vor allem im Kontext der lebensbedrohlichen Krankheit zu sehen.

Auch die „Störungen“ im *Parsifal*, visuell u. a. durch eine in den verwesenden Hasen überblendete Fluxus-Prozession und auditiv durch den Kinderchor, würde ich im oben diskutierten Sinn als Brechungen bezeichnen. Hier ist insbesondere das körperliche Element der Spiegelung der drei Prozessionen, von zwei auf Leinwänden und einer „real“ existierenden, zu betonen. Aber auch die auditive Komponente scheint mir erneut relevant, wiederum insbesondere bezogen auf ein – bei der RuhrTriennale durchaus vorhandenes – bildungsbürgerliches Publikum, das sich – vielleicht in Analogie zu, wenn auch aus anderen Motivationen als Schlingensiefel – an das Bekannte und „Geheiligte“ klammert.

Zum Ende ertönt – wie angemerkt – das Geräusch einer Klingel: ein weiterer Bruch der sakralisierten Musik, der die zweite, zentrale Prozession einleitet. Während dieser Prozession ist ein neuer Chor zu hören, der nacheinander in mehreren Sprachen das „Siyahamba“ singt.⁴⁷ Zuletzt erscheinen die mitsingenden Sopranistinnen, die Metronome tragen. Nachdem die Prozession beendet ist, positionieren sich mehrere Personen, u. a. das Schlingensiefel-Double im Altarraum; hinter ihnen steht die eingangs beschriebene Person

45 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck: *Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, S. 155, <<http://85.214.96.74:8080/zbk/zbk-html/B0005.html>>, 26.8.2014.

46 Ebd., S. 156.

47 „[1.] We are marching in the light of God, we are marching in the light of God, we are marching in the light of God, we are marching in the light of God. We are marching, oh, we are marching in the light of God. We are marching, oh, we are marching in the light of God. [2.] We are living in the love of God, we are living in the love of God, we are living in the love of God, we are living in the love of God. We are living, oh, we are living in the love of God. We are living, oh, we are living in the love of God. [3.] We are moving in the power of God, we are moving in the power of God, we are moving in the power of God, we are moving in the power of God. We are moving, oh, we are moving in the power of God. We are moving, oh, we are moving in the power of God.“ <<http://www.hymnary.org/tune/siyahamba>>, 26.8.2014.

in päpstlichem Ornat. Auch an dieser Stelle wird der eingangs zitierte Programmhefttext evoziert, in dem der Künstler sich selbst als Priester seines Werks sieht.

Der Schlingensief-Stellvertreter, nun in der Rolle des Stellvertreters Christi, steht hinter dem Altar, hält ein Metronom hoch und verkündet: „Wer seine Wunde zeigt, der wird geheilt, wer sie nicht zeigt, wird nicht geheilt.“ (0:50:09–0:51:34) Diese von der Gemeinde wiederholten Worte beim sozusagen liturgischen, jedenfalls dramaturgischen, Höhepunkt des Stücks verweisen erneut auf die Bibel, nämlich auf die Wundheilungen Jesu, aber sie verweisen insbesondere auch auf Beuys' Installation *Zeige deine Wunde* aus den Jahren 1974/75, die u. a. von Klaus Müller mit religiösem Impetus gelesen wird.⁴⁸

Nach der „Verkündigung“ kehrt die Prozession um und läuft zurück durch den Mittelgang. Die Sopranistinnen und die Mitglieder des Gospelchors tragen erneut die Metronome wie Monstranzen vor sich her; die Bühne verdunkelt sich. Zum Schrei „bitte nicht berühren“⁴⁹ des Schlingensief-Doubles singen nun die Sopranistinnen, wie schon nach der „Wandlung“, das Kyrie aus Bachs *b-Moll-Messe* (01:25:20–01:26:48), das im weiteren Verlauf von Schlagzeug und Keyboard übertönt wird. Zum Schluss sind nur noch die tickenden Metronome zu hören.

Funktionen der Musik in der Kirche der Angst

Die zentralen Kontexte der Performance werden bereits in ihrem Titel offensichtlich: Der Begriff „Kirche der Angst“ expliziert insbesondere Kirchenkritik,⁵⁰ mit der sich aber innerhalb der Performance deutlich auch Erlösungssehnsüchte mit dem Gnadensprechen des christlichen Glaubens bietet, verbinden. Die Produktion der RuhrTriennale ist, wie ausgeführt, bereits in ihrem Verlauf dem der katholischen Liturgie angepasst, die allerdings höchst individuell ausgefüllt wird. Dass es sich nicht um bloße Versatzstücke handelt, zeigt die durchdachte und genaue Verwendung christlicher Symbole: Personen, Attribute und Objekte, wie die Monstranz mit dem Lungenbild, die modifizierte Mitra und die Person der kleinwüchsigen „Päpstin“ selbst, bieten den „greifbaren“ Kontext. „Sakrale Sehnsüchte“ zeigen auch die Texte in Schlingensiefs Programmheft: „Was wiegt mehr? Das Profane oder das Sakrale, die Kunst oder der Glaube? Und was passiert, wenn man eines von beiden verloren hat?“⁵¹ Über allgemeine Kirchenkritik und Glaubenszweifel hinaus zeigt sich hier aber auch, wie explizit Schlingensief sich in den Kontext der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts stellt und sich selbst als Künstler-Schöpfer-Gott präsentiert. Durch das im Oratorium im-

48 Klaus Müller, „Askese und Verwundung. Religiöse Erkenntnis aus Malerei“, in: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*, hrsg. von Reinhard Hoeps, Paderborn u. a. 2005, S. 133–152, zit. S. 151f.

49 Der Schrei „bitte nicht berühren“, mit dem die Performance auch beginnt, hat ebenfalls doppelte symbolische Funktion. Implizit sind individuell-emotionale Reaktionen, die Schlingensief in seinem Krebs-Tagebuch thematisiert (Schlingensief, *So schön wie hier*, S. 19), sowie mögliche körperliche Reaktionen, nämlich auf die krankheitsbedingt häufige Übersensibilisierung der Haut Schwerstkranker. Implizit ist aber ebenfalls die Bibel, nämlich Joh 20, 19–29 mit der Episode der Berührung der Seitenwunde Jesu durch den ungläubigen Thomas. (Auch Schlingensief kommt in seinem Tagebuch rekurrierend auf diese Frage zurück, vgl. ebd. et passim.)

50 Schlingensiefs „Church of Fear“ ist eines seiner zentralen Projekte, das er bereits 2003 auf der Venezianischen Biennale ausgestellt hat.

51 Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

plizite Sujet der Heiligenlegende kann sich der Kreator zudem in der Nachfolge christlicher Märtyrer präsentieren.

Die Stellung der Musik als „heilige Tonkunst“ ist hier die Basis für ihre Verwendung. Schlingensief verwendet kaum genuine Sakralmusik, dafür aber – und zwar so dezidiert, dass dies kein Zufall sein kann – Musik, die durch die Verknüpfung mit religiösen und quasi-religiösen Konzepten sakral konnotiert, sakralisiert ist. Im *Parsifal*, einem der Hauptwerke der Kunstreligion, symbolisiert sich auch die Selbst-Stilisierung des Künstler-Priesters als Erlöser. Eine geheime Erlösungshoffnung des Künstlers selbst steht aber ebenso offenkundig hinter der *Kirche der Angst* und ist m. E. ihr wichtigstes Movens. Diese Erlösungshoffnung kristallisiert sich ebenfalls in der Figur des Parsifal, der sich in seinem Synkretismus gegen die scheinbare Übermacht des „heiligen“ Ortes der Inszenierung durchsetzen muss – Schlingensief hat für die Produktion den Innenraum der Herz-Jesu-Kirche in Oberhausen nachgebaut, in der er nach eigener Aussage „als Ministrant gescheitert ist“.⁵²

Im Programmheft proklamiert Schlingensief übermäßig pauschal: „Musik verweist auf Transzendenz“. Dass er diese Konnotation als sehr stark ansieht, zeigen auch die vielen Brechungen insbesondere der Musik, wozu insbesondere der Kinderchor beiträgt. Mahlers, Wagners und Bachs Musik scheinen hier eine affirmative Gegenrolle zum Geschehen auf der Bühne einzunehmen, ihre „Auslöschung“ ist ebenfalls metaphorisch zu verstehen, wie auch die tickenden Metronome, deren Symbolik für das Verstreichen der Zeit in der Performance überdeutlich gemacht wird. Dennoch trägt die Musik schon durch ihre Prä-Semantisierung insgesamt zu einer „Sakralisierung“ der Produktion bei. Dies scheint mir mit dem Prozess des „religiösen Erlebens“ verknüpfbar, der für Niklas Luhmann Gegenstand der Analyse und zentrale Funktion von Religion ist.⁵³

Neben dem Sakralen ist Fluxus der zweite große Kontext, in den Schlingensief seine Performance stellt. Die vielfachen Verweise Schlingensiefs auf Fluxus mögen seiner engen Beziehung zu den Werken von Joseph Beuys geschuldet sein, die in der Performance – wie gezeigt – eine zentrale Rolle spielen. Dennoch wirkt die Bezeichnung *Ein Fluxus-Oratorium* auf den ersten Blick eher akzidentiell und es kann durchaus der Verdacht aufkommen, diese Verweise seien nur ein „Spiel mit Versatzstücken“ und nähmen so diesen Adaptionen – zu denen auch der Hase im *Parsifal* gehört – ihr kritisches Potential.⁵⁴ Zweifellos liegt ein solches Urteil nah, zumal wenn man Schlingensiefs übliche „Reizüberflutung“⁵⁵ in Betracht zieht. Hinzu kommt, dass wohl kaum eine größere Dichotomie existiert als zwischen dem *Parsifal* und dem Mahler/Rückert-Lied, Kunstwerken im emphatischen Sinn, und der Idee von Fluxus, die zeigen soll, dass „die Möglichkeit von Musik selber [...] ungewiß geworden“ ist.⁵⁶ Auch die „Ausschaltung des komponierenden Subjekts“ beispielsweise bei John Cage wird konterkariert durch die Zentrierung der Performance auf Schlingensief in seiner Rolle als Priester und Christus, so vermerkt er im Programmheft bezeichnenderweise: „Fluxus ist ein Oratorium über das profane, weltliche Leben. Man macht es nicht im Namen eines Glaubens, sondern im Namen des Künstlers, der darin aufgeht.“⁵⁷

52 Schlingensief, *So schön wie hier*, S. 22.

53 Vgl. neben Luhmanns *Funktion der Religion* (Frankfurt a. M. 1982) auch dessen *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 2002.

54 So das Urteil eines Teilnehmers am Jour fixe.

55 Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 306.

56 Zit. nach Heinz-Klaus Metzger, „John Cage oder Die freigelassene Musik“, in: John Cage I, hrsg. von dems., Rainer Riehn (= Musik-Konzepte Sonderband), München 21990, S. 5–17, zit. S. 6.

57 Schlingensief, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, Programmheft.

Dennoch hat das Geschehen selbst durch seine vielfache Brechung, Fragmentierung und zielgerichtet-planlosen Aktionen deutliche Elemente von Fluxus. Hier sind gerade die absichtsvoll-absichtslosen Prozessionen in der Performance zu nennen, und zwar sowohl die der Kinder und des Gospel-Chores im Kirchenraum als auch die des *Parsifal*-Personals und die Fluxus-Prozessionen auf den Leinwänden. Weiterhin taucht ein Fluxus-„Versatzstück“ immer wieder in der Performance auf, nämlich Nam June Paiks und Charlotte Moormans *TV Cello*. Ein erster Verweis findet sich in einer vorgetäuschten Dokumentation (0:16:18–0:19:34), in der zeitgenössische Kommentare zu Fluxus über eine Aktion gelegt werden, die im Schwarz-Weiß-Bild eine dunkelhaarige Frau, ein *Cello TV* spielend, zeigt, neben ihr steht ein Mann, ein Pappschild mit „PAIK“ umhängend. Allerdings handelt es sich hier keineswegs um Moorman und Paik, sondern um zwei Schauspieler aus Schlingensiefs Umkreis, der Mann konnte als Achim von Paczensky, mit dem Schlingensief seit 2003 zusammenarbeitet, identifiziert werden.⁵⁸ Die „Patina“ ist hier also künstlich, denn die Aktion muss nach dem Jahr 2003 aufgenommen worden sein. Eine mögliche Fixierung wäre das Jahr 2008, aus dem Schlingensiefs eigenes *Cello TV* stammt.⁵⁹ Mehrfach wird auf Leinwänden später ein Schwarz-Weiß-Bild von Paczensky am *Cello TV* gezeigt.

Tatsächlich scheinen so die zunächst als akzidentielle Versatzstücke rezipierbaren Verweise auf die Fluxus-Tradition durchaus relevanter als dies auf den ersten Blick scheinen mag. Auch hier, wie auch schon bei den bisherigen Beispielen, zeigen sich im Konvolut von Schlingensiefs „Bilderflut“⁶⁰ durchaus tiefer gehende Reflexionen, die nicht einfach eine Referenzlosigkeit des Selbst, sondern die Arbeit am Selbst im Kontext von Fremd-Referenzen zeigen. Die Auseinandersetzung mit Beuys zieht sich durch Schlingensiefs Werk, so trägt er den toten Hasen bereits 2003 in *Atta Atta – die Kunst ist ausgebrochen* „durch den Zuschauerraum und erklärt ihm das Theater.“⁶¹ In dieser und mehreren anderen Performances verkörpert Schlingensief zudem in bestimmten Momenten Beuys, was insbesondere durch die Verwendung des typischen Filzumhangs und des Huts sowie von Beuys’ „Eurasienstab“ deutlich wird.⁶² So zeigt sich, dass die Arbeit an Beuys deutlich mehr als eine oberflächliche Vereinnahmung ist.⁶³ Aus den drei Stunden, die Beuys live mit dem toten Hasen verbringt, werden bei Schlingensief allerdings drei Minuten,⁶⁴ was nicht notwendigerweise Oberflächlichkeit impliziert. Mir scheint eher, dass die Fülle und Kürze bzw.

58 Sehr herzlichen Dank an Dr. Simone Hohmaier und Wolfgang Behrens M. A. (beide SIM-PK), denen ich diese Identifizierung zu verdanken habe!

59 *Cello TV* ist in der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien ausgestellt, <<http://www.tba21.org/collection/artist/430/artwork/642>>, 27.8.2014. Auch hier geht mein herzlicher Dank an Simone Hohmaier für den Hinweis!

60 Vgl. hierzu auch den Kommentar von Richard Klein („Das Fließwerk und der Tod“, S. 305f.). Die von Klein konstatierte „obsessive Intensität seiner [Schlingensiefs] Bilderflu(ch)ten“ (ebd., S. 307) erscheint jedoch in der *Kirche der Angst* programmatisch gemäßigt, denn hier stehen sie ja nicht gegen ein fixiertes musikalisches Œuvre zumal den *Parsifal*, sondern die Konstruktionsautorität Schlingensiefs betrifft nun die visuelle und auditive Ebene.

61 Kaspar Mühlmann, *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, 439), Frankfurt a. M. 2011, S. 44.

62 Ebd., S. 57.

63 Kaspar Mühlmann konstatiert: „Beuys ist eine Schlüsselfigur für das Verständnis von Schlingensiefs Werk [...]. Schlingensief näherte sich [...], gewissermaßen als experimenteller Forscher, mit jeder Bezugnahme sukzessive dem Werk von Joseph Beuys an, verinnerlichte es und legte stets wieder neue Facetten darin frei.“ Ebd., S. 131, vgl. zur *Kirche der Angst* ebd., S. 100–113.

64 Ebd., S. 45.

Schnelligkeit der vielen verschiedenen Allusionen in Schlingensiefs Werk ein Teil seiner Ästhetik sind, die parallel zu zeitgenössischen Tendenzen zu einer Verflüssigung, aber auch Fragmentierung von Aufmerksamkeit neigt. So erscheint mir Schlingensiefs „Fließwerk“ selbst als durchaus legitime Adaption von Fluxus-Ideen, denn der scheinbar totalitäre und den Rezipienten bestimmende Ansatz soll doch primär Neues in der Rezeption provozieren.⁶⁵ Klein konstatiert, es gebe für Schlingensief „nichts Festes [...], sondern nur Bewegungen, keinen Grund, sondern allein sich durcheinander auflösende Bilder- und Zeichenfluten“.⁶⁶ Dies stellt ihn sicherlich dezidiert in die Tradition von Fluxus, macht ihn laut Klein zu Wagners „Seelenverwandtem“.⁶⁷ Dennoch gewinnen speziell in der *Kirche der Angst* eben diese ziellosen Bewegungen ein Telos, vielleicht vor allem der durch die Krankheit nun existentiellen Situation Schlingensiefs geschuldet.

Der zweite Teil des Titels der *Kirche der Angst* nimmt mit dem Begriff des „Fremden in mir“ nun direkten Bezug auf die Krebserkrankung des Künstlers. Die Krankheit Schlingensiefs wurde im Verlauf der Entwicklung dieser neuen „Kirche der Angst“ diagnostiziert und hat unübersehbare Einwirkungen auf deren Gestaltung. Der Krebs als das Andere, das „Fremde“ wird verbal durch die Krankenhausprotokolle, aber auch durch die persönliche Auseinandersetzung mit dem christlichen Gott und der Kirche evoziert. Visuell ist das Bild der vom Krebs befallenen Lunge des Künstlers nicht nur in der Monstranz, sondern auch über die Videoleinwände präsent. Das Thema der offenbar durch die Krankheit aufgeworfenen Fragen des Individuums nach seiner Identität ist grundlegend für diese *Kirche der Angst*.⁶⁸ Diese Identität formiert sich in Auseinandersetzung mit der Konstruktion einer Alterität, die sich in diesem Fall innerhalb des Körpers befindet. Durch die Ausstellung der beschädigten Lunge in der Monstranz wird sozusagen das Fremde aus dem Körper extrapoliert und als Stigma im Sinn Erving Goffmans präsentiert.⁶⁹ Die fehlende „Visibilität“ seines Stigmas⁷⁰ gleicht Schlingensief durch das öffentliche Ausstellen aus. Dieser extrapolierende Umgang mit dem Stigma stellt ebenfalls eine Form der Bewältigung dar.⁷¹

Fazit: Musik als Mittel der Selbst-Konstruktion?

Der durch die Krankheit induzierten prekären Situation des Selbst bei Schlingensief entspricht die von Mayer und Thompson benannte „Entgrenzung und Radikalisierung“ der „Arbeit am Selbst“.⁷² „Entgrenzungsdynamiken“⁷³ sind der hier analysierten Performance inhärent und lassen die Konturen des Selbst (insbesondere) für die (live anwesenden)

65 Ein entsprechendes Zitat findet sich bei Hartung, „Das ‚multimediale Fragment-Kunstwerk‘“, S. 323 – das vermutlich von Schlingensief stammende Zitat wird jedoch von der Autorin nicht belegt. In der zugehörigen Fußnote 22 findet sich ein weiteres Zitat mit – diesmal korrekter – Verweisstelle, vgl. ebd.

66 Klein, „Das Fließwerk und der Tod“, S. 314.

67 Vgl. ebd., S. 309.

68 Die Fortsetzung der Auseinandersetzung findet 2010 im Wiener Burgtheater mit *Mea Culpa* statt, vgl. Christine Dössel, in: *Süddeutsche Zeitung*, 17.5.2010, <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/schlingensief-mea-culpa-der-himmel-kann-warten-1.400580>>, 22.11.2013.

69 Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt a.M. 212012 [Orig.-Ausg.: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, 1963.]

70 Vgl. ebd., S. 64–67.

71 Vgl. zu den Formen der Bewältigung insbesondere auch Kap. 4 von Goffmans Abhandlung: „Das Ich und sein Gegenüber“, in: ebd., S. 156–171.

72 Mayer, Thompson, „Inszenierung und Optimierung des Selbst“, S. 22.

73 Ebd., S. 23.

Rezipienten verschwimmen. Gleichzeitig ist hier, wie gezeigt, der Versuch einer Eingrenzung und Neubestimmung des Selbst evident.

Während im Zuge der Theorien zu einem „postdramatischen Theater“⁷⁴ die Repräsentation und Symbolik weniger wichtig wird als eine „Betonung der Selbstreferentialität“, ist in der *Kirche der Angst* zweifellos letzteres in einem hohen Maße vorhanden und als Angebot für die Rezipienten auch unmittelbar verständlich. Das „Überwältigungstheater“ Schlingensiefs ist bereits durch die die Bühnenhandlung rahmenden Leinwände implizit. Dennoch spielt m. E. die Musik hier eine spezifische Rolle, wenn ihre Funktionen auch weniger offensichtlich und vielfach nur informierten bzw. „vorgebildeten“ Rezipienten zugänglich sind, die die Musik und deren Konnotationen auch wirklich (er)kennen.

Inwiefern kann nun die im *Fluxus-Oratorium* adaptierte Musik zu einer Re-Konstruktion des beschädigten Selbst beitragen? Die Selbstpräsentation Schlingensiefs als Priester sowie gleichzeitig als Märtyrer und Sterbender, jedoch auch als Hoffender, ist durch die Prä-Semantisierungen⁷⁵ der verwendeten Musik, insbesondere des *Parsifal*,⁷⁶ des Mahler-Rückert-Lieds und von Bachs „Kyrie“ – jedenfalls implizit – präsent. So steht auch gerade diese Musik symbolisch für das „alte“, nicht-stigmatisierte Selbst des Künstlers, und entsprechend sind die beschriebenen Brechungen der Musik als Zeichen des beschädigten Selbst zu lesen. An diesen Stellen zeigt sich auch analog zur Analyse Rickens, „dass das Selbst gerade nicht mehr als bloße bzw. bloß selbstreferentielle Innerlichkeit, sondern als durch die Bezogenheit auf andere bestimmte Selbstbezüglichkeit deutlich wird“.⁷⁷ Der Verlust des Selbst sowie der Versuch der Wiedergewinnung sind das zentrale Thema. Dies ist nur möglich, indem, gerade an den beschriebenen Schaltstellen, die Musik eine quasi autonome Bedeutungsebene einnimmt.

Gern wird Schlingensief eine allein metaphorische und v. a. oberflächliche Inanspruchnahme religiöser und mythischer Topoi – zu denen hier auch die Musik gehört – vorgeworfen.⁷⁸ Dies ist m. E. nicht ganz gerecht: Während wir hier zweifelsohne ein eklektisches Gemisch aus verschiedenen künstlerischen Formen und Denktraditionen vor uns haben, das oftmals im Augenblick verhaftet scheint und gerade durch die völlige Distanzlosigkeit des Kreators häufig abschreckt, so sollte man Schlingensief doch ein durchaus ernst zu nehmendes Interesse an einer Auseinandersetzung, die sich letztlich dann doch an den christlichen Gott richtet, konzedieren. In der Produktionsästhetik enthalten ist natürlich, dass Rezipienten auf einer bestimmten Ebene dieses Kunstwerk intensiver erleben, sobald ihnen bewusst ist, dass hier Versatzstücke eines „wirklichen“ Lebens eingestreut sind: Eine

74 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999.

75 Auf das „Oszillieren zwischen Signifikation und Resignifikation“ verweist neuerdings auch Kerstin Jergus, „Zitiertes Leben. Zur rhetorischen Inszenierung des Subjekts“, in: Mayer, Thompson, Wimmer, *Inszenierung und Optimierung des Selbst*, S. 195–213. Vgl. zur Frage des Zitierens – auch im Kontext von Selbst-Konstruktion – weiterhin neuerdings *Kreativität des Findens. Figurationen des Zitats*, hrsg. von Martin Roussel, München 2012.

76 Die intensive Beschäftigung Schlingensiefs mit Wagner und insbesondere mit dem *Parsifal* (vgl. auch Mühlemann, *Christoph Schlingensief*, bes. S. 52–54) impliziert auch hier mehr als eine oberflächliche Inanspruchnahme.

77 Ricken, „An den Grenzen des Selbst“, S. 250.

78 Vgl. u. a. Werner Theurich, der postuliert: „Schlingensief macht Mythen zu Klischees.“ (Werner Theurich, „Schlingensiefs ‚Parsifal‘: Bilderflut, Bilderwut“, in: *Spiegel online*, 26.7.2004, <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/schlingensiefs-parsifal-bilderflut-bilderwut-a-310429.html>>, 16.8.2014.) Die Frage bleibt, ob nicht diese Mythen längst Klischees sind und Schlingensief damit nur der Überbringer (auch) dieser Botschaft ist.

Rezensentin sieht beim Hören der „authentischen“ Stimme Schlingensiefs „ein besonderes Gefühl von Wahrhaftigkeit“ erfüllt.⁷⁹ Die Präsentation im Biennale-Pavillon verzichtet dann – konsequent – völlig auf Akustik und Aktion; es wird nur noch das erstarrte Bild eines Kirchenraums mit Monstranz und Filmprojektionen präsentiert, an dessen Altar die Besucher dem verstorbenen Künstler huldigen können.

79 Möller, „Eine Kirche der Angst“, S. 6.