



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Schlingensiefs Animatograph**  
Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts  
von Christoph Schlingensief

Verfasser

**Roman Berka**

angestrebter akademischer Grad

**Magister der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, im Februar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach



**„Ich bin auf dem Weg zum Schmetterling,  
oder ich bin auf dem Weg zur Kreuzigung.  
Auf dem Weg nach Golgatha will ich noch was erleben!“**

Christoph Schlingensiefel in *Area 7*

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>VORWORT UND DANK.....</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>DER ANIMATOGRAPH.....</b>	<b>7</b>
2.1	RAHMEN .....	7
2.2	KONZEPTION .....	9
2.2.1	<i>Ur-Animatograph Parsifal – Zum Raum wird hier die Zeit.....</i>	9
2.2.2	<i>Lebensmaschine und Seelenschreiber .....</i>	11
2.2.3	<i>Vorbild und Dunkelphase .....</i>	13
2.2.4	<i>Aktionistische Fotoplatte und Kunstinstallation.....</i>	15
2.3	RHIZOMATISCHE BILDERWELTEN .....	17
<b>3</b>	<b>ISLAND EDITION – HOUSE OF OBSESSION .....</b>	<b>21</b>
3.1	DIE EDDA.....	21
3.1.1	<i>Heidentum und Christentum.....</i>	22
3.2	BELICHTETE OBSESSIONEN .....	24
3.2.1	<i>Von der Church of Fear zum Wäscheständer für die Demokratie.....</i>	24
3.2.2	<i>Edda on Fire.....</i>	27
3.2.3	<i>Odin and Fiskur.....</i>	29
3.2.3.1	<i>Mythisch-mystische Überlagerungen in Bild, Ton und Text.....</i>	33
3.3	HOUSE OF PARLIAMENT/HOUSE OF OBSESSION .....	37
3.3.1	<i>Von der plastischen Theorie zu Ratio und Obsession.....</i>	40
3.3.2	<i>Exkurs: Richard Wagner, die Revolution und das Gesamtkunstwerk.....</i>	44
3.3.3	<i>Beuys Roth Akademie – Im Spannungsfeld zwischen Joseph Beuys und Dieter Roth .....</i>	48
3.3.4	<i>Von der Mediendemokratiekunst zum Eintritt in die Kunst .....</i>	53
<b>4</b>	<b>DEUTSCHLAND EDITION – ODINS PARSIPARK.....</b>	<b>59</b>
4.1	EIN ORT DEMOKRATISCHER VERWÜSTUNG.....	60
4.2	EDDA TRIFFT HITLER UND PARSIFAL .....	61
4.3	GÖTTERDÄMMERUNG IM MUNITIONSLAGER .....	65
4.4	ZITATE UND SELBSTZITATE.....	70
4.5	EIN SICH VERSELBSTSTÄNDIGENDER FILM .....	71
<b>5</b>	<b>AFRIKA EDITION – THE AFRICAN TWINTOWERS .....</b>	<b>74</b>
5.1	KRISE – DAS SCHEITERN EINES FILMS .....	75
5.2	ANIMATOGRAPHIE IN DER WÜSTE.....	81
5.3	KOLONIALISMUS .....	84
<b>6</b>	<b>AREA 7 – MATTHÄUSEXPEDITION.....</b>	<b>87</b>
6.1	EINE KUNSTAUSSTELLUNG IM THEATER.....	87

6.1.1	<i>Laß o Welt o Schreck laß nach!</i> .....	89
6.1.2	<i>Schlingensiefs Factory</i> .....	90
6.1.3	<i>Aneignung als auktorialer Akt</i> .....	92
6.1.3.1	Kunstaustellung versus Theater.....	94
6.2	SCHLINGENSIEFS PARALLELUNIVERSUM.....	96
6.2.1	<i>Von Asgard zum Beuys/Führer-Denkmal – Mythenzerstörung und Perspektivenwechsel</i> .....	96
6.2.2	<i>Vom Urklo zum Kreuzweg – Relativität und Unerlösbarkeit</i> .....	101
6.3	DAS SCHLINGENSIEF-SYSTEM.....	107
6.4	CHICKEN BALLS – DER HODENPARK .....	112
<b>7</b>	<b>KAPROW CITY</b> .....	<b>114</b>
7.1	LIVE-FILM.....	114
7.2	18 HAPPENINGS IN EINER SEKUNDE .....	116
7.3	ERINNERN HEIßT VERGESSEN .....	118
<b>8</b>	<b>AUSWEITUNG DER DUNKELPHASE</b> .....	<b>122</b>
	<b>ABSTRACT</b> .....	<b>128</b>
	<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>129</b>
	ZEITUNGEN.....	136
	FILME, TV-, RADIO- UND TONDOKUMENTE .....	140
	<b>ABBILDUNGEN</b> .....	<b>141</b>
	BILDNACHWEIS .....	141

# 1 Vorwort und Dank

Christoph Schlingensief (geb. 1960 in Oberhausen) ist nicht zuordenbar: er drehte ab den 80er Jahren als Filmregisseur etliche Kinofilme, macht ab den 90er Jahren als Theaterregisseur, TV-Moderator oder Aktionskünstler von sich reden, tritt selbst als Schauspieler und Autor eigener Stücke in Erscheinung, ist seit seiner Berufung nach Bayreuth 2004 international gefragter Opernregisseur und reüssiert seit einiger Zeit auch als bildender Künstler. Schlingensiefs Arbeit zeichnet aus, dass er alle künstlerischen Felder, in denen er sich bewegt, in seinen Projekten integriert, die wiederum nahtlos ineinander übergehen.

Die vorliegende Arbeit beschreibt das künstlerische Langzeitprojekt *Der Animatograph*. Um den zeitlich wie inhaltlich fließend verlaufenden Werkgrenzen gerecht zu werden, wird rund um die Beschreibung des Animatographen analog zu Schlingensiefs Arbeitsweise nach und nach ein Netz aus Bezügen geknüpft, die den Animatographen im Fluss der Schlingensief-Projekte als entscheidenden Werkabschnitt erscheinen lassen, mit dem sich Schlingensief maßgeblich den Museumsraum für seine Arbeit erschließt. Die vorliegende Arbeit unternimmt daher erstmals den Versuch, Schlingensiefs künstlerischen Weg – weg vom Theater – hin zur bildenden Kunst nachzuzeichnen und berücksichtigt dabei aktuelle Projekte bis Dezember 2007. Der Fokus liegt auf der bildenden Kunst, denn das „Schlingensief-Theater“ kann nicht Gegenstand einer kunstwissenschaftlichen Arbeit sein und ist zudem sehr gut aufgearbeitet.<sup>1</sup>

In den letzten Jahren konnte ich etliche Projekte Schlingensiefs wie auch einige Stationen des Animatographen selbst verfolgen, weshalb sich viele Beschreibungen auf Eigenbeobachtung stützen können. Allen voran möchte ich daher Christoph Schlingensief danken für die Einladung zum *Parsifal* nach Bayreuth, der ein Schlüssel für die Betrachtung des Animatographen ist. Aufgrund der Aktualität des Unterfangens und des Fehlens von Publikationen zum Animatographen war eine umfassende Materialsammlung notwendig, die ohne Unterstützung von vielen Seiten nicht möglich gewesen wäre. Mein Dank gilt ganz besonders Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) mit Francesca von Habsburg, Daniela Zyman und Barbara Horvath für die unkomplizierte Unterstützung, die mir ein eingehendes Studium eines wesentlichen Teils des Materials ermöglicht hat. Mein Dank für anregenden Austausch und Material gilt weiters: Aino Laberenz, Georg Soulek, Leonard Schattschneider, Jörg van der Horst, Julius Hummel, Harald Falckenberg, Larissa Hilbig, Barbara Palffy, Frieder Schlaich,

---

<sup>1</sup> Wie in der Magisterarbeit von Jörg van der Horst, der ausführlich das „Schlingensief-Theater“ bis 2000 beschreibt und eine Theorie des „Schlingensief-Theaters“ liefert, die alle wichtigen Vorläufer, von Meyerhold,

Patrizia Dander, Fritz Ostermayer, Erik Bilić, Hauser & Wirth Zürich, Burgtheater Wien und Volksbühne Berlin. Steve Gander danke ich für die englische Übersetzung des Abstracts, Rainer Macku für die Bildbearbeitung.

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Prof. Friedrich Teja Bach, der mich nach Jahren der beruflichen Absenz wieder aufgenommen und wesentliche Anregungen gegeben hat. Ilse Wintersberger und Markus Hildenbrand möchte ich dafür danken, dass sie den Entstehungsprozess laufend interessiert begleitet und die Arbeit aufmerksam gelesen haben. Für die persönliche Unterstützung bin ich meiner Mutter Traude Moravansky und meiner Großmutter Gisela Weil zu großem Dank verpflichtet, die mir neben dem Studienabschluss-Stipendium durch ihre Unterstützung den Schritt zurück an die Universität und damit das Verfassen dieser Arbeit mit ermöglicht haben.<sup>2</sup>

---

Eisenstein über Piscator bis Artaud und dessen „Theater der Grausamkeit“ etc. berücksichtigt. Siehe: van der Horst: *Theater als Medienphänomen*.

<sup>2</sup> Zwecks Lesefreundlichkeit wird in dieser Arbeit auf geschlechterneutrales Formulieren verzichtet. Es sei an dieser Stelle betont, dass es implizit immer mitgemeint ist.

## 2 Der Animatograph

### 2.1 Rahmen

Die erste Station des künstlerischen Langzeitprojekts *Der Animatograph* von Christoph Schlingensiefel fand im Mai 2005 auf Initiative von Francesca von Habsburgs Foundation Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (T-B A21) im Klink & Bank Kunst- und Kulturzentrum in Reykjavik statt, weitere Stationen auf einem ehemaligen Militärflugfeld in Neuhardenberg bei Berlin, einem Township in Lüderitz in Namibia, am Burgtheater in Wien sowie an der Volksbühne in Berlin sollten bis März 2007 folgen. Diese fünf Stationen können als die Hauptteile des Animatographen angesehen werden, auf sie soll auch das Augenmerk in dieser Arbeit gerichtet sein. Alle Stationen sind auf konzeptioneller, formaler und inhaltlicher Ebene miteinander verwoben, funktionieren aber gleichzeitig als eigenständige Projekte, die je nach institutionellen, örtlichen und inhaltlichen Kontexten in ganz unterschiedlichen Ausprägungen realisiert wurden.

#### ***Der Animatograph Island Edition – House of Obsession***

Klink & Bank, Reykjavik, 13. – 15. Mai, 18. Mai – 5. Juni 2005

#### ***Der Animatograph Deutschland Edition – Odins Parsipark***

Stiftung Schloss Neuhardenberg, 19. – 21. und 26. – 28. August 2005

#### ***Der Animatograph Afrika Edition – The African Twintowers***

Lüderitz, Namibia, Oktober 2005

#### ***Area 7 – Matthäusexpedition***

Burgtheater Wien, 17. – 22. Jänner, 22./23. März., 5./6. Mai 2006

#### ***Kaprow City***

Volksbühne Berlin, 13. – 16. September 2006, 1./2., 19./20. Oktober, 8./9. November, 5./6. Dezember, 29./30. Jänner 2007, 8./9. Februar, 14./15. März 2007

Diese Stationen bilden den unmittelbaren Rahmen, der zunächst abgesteckt sein will, denn von ihnen ausgehend sind andere Arbeiten Christoph Schlingensiefels im selben Zeitraum, lange davor und darüber hinaus zu berücksichtigen, will man den Animatographen fassen und beschreiben.<sup>3</sup> Es waren auch Stationen in Manaus, Brasilien und im Haus der Kunst in

---

<sup>3</sup> Die laufend aktualisierte, hochprofessionelle Homepage von Schlingensiefel ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)), auf der alle Projekte des Künstlers in Form von Projektbeschreibungen, theoretischen Texten, umfangreichen Presse spiegeln, Bildmaterial, Filmen oder Hörspielen ausführlich dokumentiert sind, war eine essenzielle Quelle für

München geplant, diese firmierten aber schließlich nicht mehr als animatographische Projekte.<sup>4</sup> Im Teatro Amazonas, dem Opernhaus von Manaus, inszenierte Schlingensief den *Fliegenden Holländer* von Richard Wagner (20. – 25. April 2007), im Haus der Kunst in München gestaltete er die Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* (25. Mai – 16. September 2007), seine erste große Einzelausstellung überhaupt. Diese Projekte belegen, wie sich der Animatograph im Zuge seiner Realisierung veränderte und schließlich in anderen Projekten aufging. Die Grenzen sind fließend, ein Projekt geht aus dem anderen hervor, was für Schlingensiefs Arbeitsweise nicht erst seit dem Animatographen kennzeichnend ist.<sup>5</sup>

Neben den genannten fünf Hauptstationen gab es auch „Ausläufer“ des Animatographen in unterschiedlichen Ausprägungen, zumeist in musealen Kontexten. So entstand eine kleine animatographische Installation im Rahmen der thematischen Ausstellung *Die Kunst auf der Bühne – Les Grands Spectacles II* im Museum der Moderne Salzburg: *Chicken Balls – Der Hodenpark* (29. Juli – 8. Oktober 2006). Hier wie auch in anderen Ausstellungen wanderten Relikte aus den großen Editionen des Animatographen, teils neu arrangiert und durch neue Arbeiten ergänzt, in Galerien, Sammlungen und Museen. Am Dachboden von T-B A21 war in Anlehnung an den Island-Animatographen das Environment *Odin's Eye* im Rahmen der Gruppenausstellung *Puppets and Heavenly Creatures* (4. Juni – 9. September 2005) aufgebaut. Der Neuhardenberger Animatograph wurde von der Sammlung Falckenberg erworben und unter dem Titel *Ragnarök – Der Animatograph Edition Parsipark* im Museum der bildenden Künste

---

die vorliegende Arbeit. Da bei den Presseberichten auf der Homepage in der Regel nur das Medium und das Erscheinungsdatum angegeben sind, werden diese Internetquellen auch in der vorliegenden Arbeit ohne Seitenangaben genannt. Es gibt eine Materialsammlung zum Animatographen von T-B A21 in Form einer PDF-Broschüre, die aber nicht offiziell publiziert wurde: T-B A21: *The Animatograph*, hg. von Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – T-B A21, Wien 2006. Die Broschüre befindet sich zum Download auf Schlingensiefs Homepage: [http://www.schlingensief.com/downloads/the\\_animatograph.pdf](http://www.schlingensief.com/downloads/the_animatograph.pdf), Zugriff am 26.10.2007. Die Beschreibung der Konzeption des Animatographen basiert im Wesentlichen auf einem theoretischen Text von Jörg van der Horst, Dramaturg und künstlerischer Mitarbeiter Christoph Schlingensiefs, der als vollständige deutsche Version nur online publiziert ist; der Verfasser bezieht sich im folgenden auf diese Version (= van der Horst: „Der Animatograph“): van der Horst, Jörg: „Der Animatograph – ‚Eine Lebensmaschine‘ von Christoph Schlingensief“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=theorie>, Zugriff am 26.9.2007. Eine englische Übersetzung des Texts findet sich in der Broschüre von T-B A21: van der Horst, Jörg: „The Animatograph – A ‚Life Machine‘ by Christoph Schlingensief“. In: T-B A21: *The Animatograph*, S. 6–11. Eine gekürzte deutsche Version ist im Programmheft zum zweiten Animatographen abgedruckt: van der Horst, Jörg: „Der Animatograph – ‚Eine Lebensmaschine‘ von Christoph Schlingensief“. In: Stiftung Schloss Neuhardenberg: *Der Animatograph – Odins Parsipark*, S. 2f.

<sup>4</sup> Ursprünglich waren sogar weitere Stationen in Bhaktapur in Nepal, Jamaika, Buenos Aires, New York oder Tokio im Gespräch. Vgl. Habsburg: „Introduction to the Animatograph Project“, S. 5. In der T-B-A21-Broschüre ist *Kaprow City* in Berlin (noch) nicht als Station des Animatographen genannt, während Manaus als *Brazil Edition – The Flying Dutchman* vorweggenommen wird, siehe S. 36f. Vgl. auch: van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>5</sup> In einem E-Mail vom 3. April 2007 an den Verfasser dieser Arbeit setzte Jörg van der Horst das Ende des animatographischen Projekts mit *Kaprow City* an, mit der Einschränkung, dass „Projektgrenzen an sich“, wie auch „wesentliche Begrifflichkeiten im Schlingensiefkontext immer fließend“ seien.



Leipzig ausgestellt (2. Juni – 5. November 2006), die *Kindervageninstallation PRÄ I – V (Mythenwiege)* aus *Area 7* im Rahmen einer Gruppenausstellung im Mülheimer Kunstverein (5. Oktober – 3. Dezember 2006). Eine neu zusammengestellte Installation mit Video-Arbeiten aus Neuhausen hatte als Beitrag der Ausstellung *Wiener Aktionismus – Die Sammlung Hummel* (5. Mai – 16. Juli 2006) den Weg in das Museum Moderner Kunst in Wien (MUMOK) gefunden, wo sie in einer Reihe mit den Wiener Aktionisten, Joseph Beuys, Marcel Duchamp, Dieter Roth, Andy Warhol und anderen Größen der Kunstgeschichte gezeigt wurde. In der Ausstellung *Das Öffnen und Schließen des Mundes* in der Galerie Hummel in Wien (24. November 2006 – 27. Jänner 2007) war wiederum eine Foto-Arbeit aus *Chicken Balls – Der Hodenpark* zu sehen. Im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich fand mit *Querverstümmelung* Schlingensiefs erste Einzelausstellung außerhalb Deutschlands statt (3. November 2007 – 3. Februar 2008), wo unter anderem Rauminstallationen aus *Kaprow City* gezeigt wurden.

All diese Manifestationen im Kunstkontext gehen mehr oder weniger aus der animatographischen Unternehmung hervor und zeigen die Entwicklung eines Phänomens auf: mit dem Animatographen war das Werk Christoph Schlingensiefs endgültig museumswürdig geworden.

## 2.2 Konzeption

### 2.2.1 Ur-Animatograph Parsifal – Zum Raum wird hier die Zeit

Die Idee zu einem groß angelegten, mehrteiligen Projekt war Christoph Schlingensief im Verlauf seiner Inszenierungen *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* an der Volksbühne Berlin (2003) und *Bambiland* von Elfriede Jelinek am Burgtheater Wien (2003) gekommen und nahm anlässlich der Arbeiten zum Bühnenbild für Richard Wagners *Parsifal* bei den Bayreuther Festspielen (2004) Gestalt an. Nachträglich bezeichnete Schlingensief den *Parsifal* als den „Ur-Animatographen“.<sup>6</sup>

Schlingensief inszenierte das Bühnenweihfestspiel *Parsifal* am Grünen Hügel in Bayreuth nicht als rührendes Erlösungsdrama mit Happy End, sondern als „Sterbefeier“. Im Zentrum stand die „Entwicklung Parsifals vom naiven, stolzen Draufgänger zum todesbewussten, sich als sterblich begreifenden, schuldbeladenen Menschen, der das Leben aus dem Mit-Leid führt und, obschon am Ende König, wie alle andern einzig im Tod Erlösung finden wird“, so Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann.<sup>7</sup> Das Drama wird zur Passion. Parsifal steht stell-

---

<sup>6</sup> Vgl. Schlingensief in: Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 6.

<sup>7</sup> Hegemann: „Alles schreit. Notizen zu Christoph Schlingensiefs Parsifal“, S. 241.

vertretend für alle Menschen; im Moment seines Todes ziehen wie in einem Nahtod-Erlebnis noch einmal die Bilder seines Lebens von der Geburt bis zu seinem Tod an ihm vorüber.<sup>8</sup>

Die Inszenierung rekonstruiert, besser gesagt: präkonstruiert mit film-, kunst- und zeitgeschichtlichen Elementen, die den Regisseur bewegen und ihm nahe gehen, ganz naiv, wie wohl ein „Film“ aussehen könnte, der in unserer Todesstunde abläuft. Jeder wird einen anderen Film sehen.<sup>9</sup>

Um die Geschichte als endlos gedehntes Nahtod-Erlebnis szenisch umzusetzen, nahm Schlingensief Wagners Szenenanweisungen und die Worte von Gurnemanz, die dieser väterlich zu Parsifal spricht, wörtlich:

Parsifal: Ich schreite kaum – doch wahn' ich mich schon weit.

Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.

(Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, hat sich die Szene bereits immer merklicher verwandelt; es verschwindet so der Wald, und in Felsenwänden öffnet sich ein Torweg, welcher die beiden jetzt einschließt.)

(Durch aufsteigende, gemauerte Gänge führend, hat die Szene sich vollständig verwandelt. Gurnemanz und Parsifal treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.)<sup>10</sup>

Schlingensief verwarf kurzerhand seinen ersten, bereits abgesehenen, Bühnenbildentwurf und setzte durch, dass in Bayreuth eigens für seine Inszenierung eine große Drehbühnenkonstruktion errichtet wurde.<sup>11</sup> Dadurch wurde die Möglichkeit eines Bühnenbildes geschaffen, das sich in permanenter Bewegung und Veränderung befand, es zogen immer neue Schauplätze vorbei, vor allem aber setzte Schlingensief erstmals in Bayreuth Projektionen als tragende dramaturgische Elemente ein.<sup>12</sup> Filmeinspielungen und geometrische Animationen wurden von mehreren Projektoren auf ständig sich verändernde Kulissen und Vorhänge auf der in dämmeriges Licht getauchten Drehbühne projiziert. Das Ergebnis war ein sich mit jedem Stück

---

<sup>8</sup> Wie so oft fließt hier Autobiografisches ein, Schlingensief verarbeitet auch ein persönliches Nahtod-Erlebnis, das er hatte, als er nach einem anaphylaktischen Schock 1986 reanimiert werden musste. Vgl. Kaiser: „Ich bin eigentlich ein metaphysisch obdachloser Metaphysiker“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.2004, S. 13.

<sup>9</sup> Hegemann: „Alles schreit. Notizen zu Christoph Schlingensiefs Parsifal“, S. 244.

<sup>10</sup> Wagner: *Parsifal*, S. 27f. Zu dieser Stelle des *Parsifal* meint Bazon Brock: „Das ist auf einer Ebene eine unüberbietbar raffinierte Parallelisierung zwischen realem Geschehen auf der Bühne und dessen psychologischer Verarbeitung zur Erfahrung des Weltzusammenhanges durch das Publikum. Wenige Schritte auf der Bühne können das Erlebnis großer zeitlicher Entfernung bedeuten. Auf einer zweiten Ebene – ‚Zum Raum wird hier die Zeit‘ – wird sichtbar gemacht, daß die prinzipiell offenen und endlosen Erlebnisstimulationen doch von dem konkreten räumlichen und zeitlichen Geschehen auf der Bühne abhängig sind. Auf einer dritten Ebene besagt der Dialog, daß jedes künstlerische Werk auch als Gesamtkunstwerk nur die Fiktion der Möglichkeit darstellt, etwas begrifflich Unabschließbares – wie geschichtliche Zeiterfahrung – dingfest zu machen.“ Brock: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, S. 27f.

<sup>11</sup> Vgl. Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 128f.

<sup>12</sup> Vgl. Jungheinrich: „Schlingboulez im Labyrinth der Bilder“. In: *Frankfurter Rundschau*, 27.7.2004.

Drehung verändernder künstlerischer Bühnenorganismus,<sup>13</sup> überlagert von einem unaufhörlichen Bilderfluss.

Ich behaupte, dass meine Bilder von der Musik erzeugt sind. Wenn man inszeniert, will man ja mit den Menschen, der Situation malen. Die Musik holt die Bilder raus, das ist das tolle. Ich will nicht, dass meine Bilder sich einfach über die Oper legen oder bloß eine Dekoration sind.<sup>14</sup>

An Häusern wie der Volksbühne Berlin oder dem Burgtheater Wien hatte Schlingensiefel schon auf Drehbühnen inszeniert, auch der Einsatz von Projektionen war dort ein von ihm längst verwendetes Mittel, dennoch gab der *Parsifal* seiner Arbeit eine neue Richtung. Während der darauf folgenden Inszenierung von *Kunst und Gemüse* an der Volksbühne Berlin (2004) – die ursprünglich als „Volks-Parsifal“ für alle gedacht war, und nicht nur für die „Bayreuth-Pilger“, die sieben Jahre lange auf ihre Karte gewartet hatten<sup>15</sup> – erarbeitete Schlingensiefel den konkreten Plan, die von ihm genutzten künstlerischen Ausdrucksformen Theater, Oper, Film und Aktionismus in einer neuen Kunstform zu vereinen.<sup>16</sup> Mit *Kunst und Gemüse* erhob Schlingensiefel dann erstmals den Anspruch, eine „Kunstinstallation, die vieles umfasst, bildende Kunst und Aktionskunst, Video, Theater und Musiktheater“<sup>17</sup> auf die Bühne zu bringen,<sup>18</sup> wenngleich es auch in dieser Theaterinszenierung noch eine klare Trennung in Bühne und Zuschauerraum gab. Diese Trennung wird beim Animatographen schließlich aufgehoben:

Mich interessiert, den Betrachter zum Teil der Illusion werden zu lassen, um ihn gleichzeitig in die Wirklichkeit zurück zu schicken. Bei der traditionellen Konstellation mit dem Besucher als außenstehendem Betrachter stellt sich mir die Frage, ob er die Dinge wirklich beurteilen kann. Ich sage: nein. Er hat aus der Distanz heraus gar keine Chance, zu verstehen.<sup>19</sup>

## 2.2.2 Lebensmaschine und Seelenschreiber

Das konstitutive Grundelement des Animatographen ist eine mobile Drehbühneninstallation, die mit Bauteilen und Requisiten ausgestattet ist, eine Spielfläche für Aktionen, die dem Be-

---

<sup>13</sup> Die Drehung erfolgte langsam und mehr oder weniger kontinuierlich. Während der Generalprobe zur vierten Spielzeit am 19. Juli 2007 ließ Schlingensiefel die Drehbühne im ersten Akt allerdings einmal eine ganze Umdrehung „durchdrehen“. Die Sänger des Parsifal und Gurnemanz, die darüber nicht informiert waren, hatten ihre Not, mit der Bühne Schritt zu halten und Kulissentile zu umschiffen. Schlingensiefel meinte im Anschluss an die Generalprobe zum Verfasser dieser Arbeit, dass es „total wichtig“ gewesen wäre, „dass die Bühne einmal durchdreht“.

<sup>14</sup> Schlingensiefel in: Laudenbach: „Weehee, Weheee“. In: *Der Tagesspiegel*, 26.7.2004.

<sup>15</sup> Vgl. Smoltczyk: „Voodoo auf dem Grünen Hügel“. In: *Der Spiegel*, Nr. 30, 19.7.2004, S. 126ff.

<sup>16</sup> Vgl. van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>17</sup> Schlingensiefel: „Kunst und Gemüse“, S. 2.

<sup>18</sup> Entsprechend wurde das Programmbuch zu *Kunst und Gemüse* als Katalog bezeichnet, siehe: Hegemann: *Theater ALS Krankheit*, Der Katalog Theater als Krankheit erscheint zu Hosea Dzingirais Inszenierung von *Kunst und Gemüse*, A. Hipler. Eine Produktion von Christoph Schlingensiefel, 2004, Berlin 2004.

trachter aber nicht mehr nur die frontale Ansicht, sondern auch Einlass bietet.<sup>20</sup> Die Installation ist durch Bretterverschlage, Leinwände und andere Elemente in Segmente unterteilt, die beispielbare Räume und Gänge bilden, aber vor allem auch als Projektionsfläche für filmische Arbeiten und Aktionen dienen. Jeder Abschnitt funktioniert als eigenständige Installation, die Filmsequenzen in Endlosschleife zeigt. Der Animatograph ist Raumkonstruktion, Buhnenelement, Aktions- und Projektionsfläche zugleich.<sup>21</sup>

In Anlehnung an Avantgardefilm und -theater und deren ästhetische Paradigmen formuliert die Konstruktion ein Aufbrechen des Projektionsfeldes in groformtige, multiple, simultan den ganzen Raum einbeziehende Projektionen. Die Notwendigkeit der Sprengung der ungerahmten Bildfläche (in diesem Fall der guckkastenahnlichen Bühne des Theaters) geht einher mit einem architektonischen Verständnis von Filmraum.<sup>22</sup>

Videos und Filme werden von verschiedenen Punkten des Raums auf die Drehbühne projiziert, später auch von der Drehbühne nach außen. Betritt der Betrachter die Drehbühne, wird er selbst zur Projektionsfläche, er wird zum integralen Bestandteil des Animatographen und nimmt wahr, wie sich alles durch die permanente Drehbewegung und die sich überlagernden Projektionen in ständiger Veränderung befindet, „ohne ein Endziel anzuvisieren“. <sup>23</sup> Der Betrachter wird aber auch selbst zum Akteur, durch seinen Eintritt erweckt er den Animatographen gewissermaßen erst zum Leben. „Der Mensch ist das Organ, das den Raumkörper, die ‚Lebensmaschine‘ aktiviert. Sein Auge ist die Kamera, das die Welt aufnimmt.“<sup>24</sup> Schlingensief beschreibt demgemäß den Animatographen selbst als menschliches Sinnesorgan:

Der Animatograph ist kein künstliches Auge, keine Kamera, sondern ein menschliches Sehorgan. Es ist der Betrachter, wie er sich selbst sieht und dabei Spuren hinterlässt, so wie die Bilder Spuren auf unserer Netzhaut hinterlassen.<sup>25</sup>

Anima ist die Seele. Animatograph ist der Name einer der ersten bildprojizierenden Apparaturen. Der Animatograph zeichnet auf, was in der Seele geschieht, ein Seelenschreiber.<sup>26</sup>

---

<sup>19</sup> Schlingensief in: Obrist: „Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun“, S. 11.

<sup>20</sup> Vgl. van der Horst: „Der Animatograph“. Schon in seiner achtteiligen Talkshow-„Zertrümmerung“ *Talk 2000* (RTL, 1997) verwendete Schlingensief eine kleine, langsam rotierende Drehbühne, auf der er und seine Gäste Platz nahmen, das Publikum saß im Raum rundherum. „Schlingensiefs Gäste saßen auf ihrem Sofa wie auf dem Teller einer Mikrowelle und drehten sich um ihre eigene Achse. Das war der Talk 2000: Etwas dreht durch, läuft leer und mündet in kleine Fluchten und handfeste Saalschlachten. Schlingensief verließ den Moderatoren-Sessel oder prügelte sich mit seinen Gästen. Auf die Scheinargumente folgten die Handgreiflichkeiten. Talk 2000 – das war nicht die Vision von einer Talkshow der Zukunft, sondern von deren Ende. Weil etwas aufhören muss, damit etwas anfangen kann.“ Schödel: „Das Ende“, S. 166.

<sup>21</sup> Vgl. van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Schlingensief in: ebd.

### 2.2.3 Vorbild und Dunkelphase

Schlingensief hat den Begriff für seinen „Seelenschreiber“ bei einem der frühesten Filmprojektoren entliehen. Robert William Paul (1869–1943), einer der wichtigsten englischen Filmpioniere, stellte mit seiner eigenen Firma ab 1891 wissenschaftliche und elektrische Geräte her. 1894 wurde er beauftragt, das Edisonsche Kinetoskop nachzubauen, was möglich war, da es in England nicht patentiert war. Das Kinetoskop funktionierte noch nach dem Guckkastenprinzip, die Filme konnten per Blick durch ein Okular in der Apparatur betrachtet werden. Da die einzigen erhältlichen Filme von der Edison Company kontrolliert wurden und Edison eine Zusammenarbeit ablehnte, entwickelte Paul gemeinsam mit dem Fotografen Birt Acres (1854–1918) eine eigene Filmkamera, die so genannte Paul-Acres-Kamera. Im März 1895 drehten sie den ersten englischen Film, eine Fülle an Filmen folgte innerhalb kürzester Zeit. Anfang 1896 stellte Paul schließlich den ersten Filmprojektor her, den Theatrographen, den er am 20. Februar 1896 am Finsbury Technical College demonstrierte. Später benannte er den Theatrographen in Animatograph um.

Der englische Magier und Künstler David Devant (1868–1941) erwarb einen der ersten von Paul produzierten Theatrographen. Am 19. März 1896 kam er in seinem Programm *England's Home of Mystery* in der Egyptian Hall in London erstmals für eine breitere Öffentlichkeit zum Einsatz, sogar noch zwei Tage bevor ihn Paul selbst zum ersten Mal kommerziell einsetzte. Paul produzierte mit seiner Firma Paul's Animatograph Works Ltd. fünf verschiedene Modelle des Animatographen und unzählige Filme, die zu den technisch avanciertesten ihrer Zeit gehörten, bis er 1910 das Film-Business aufgab.<sup>27</sup>

1982 lernte Schlingensief den deutschen Experimentalfilmer Werner Nekes kennen, als dessen Assistent er in unterschiedlichen Funktionen an verschiedenen Filmen mitwirkte.<sup>28</sup> Bei Nekes erfuhr Schlingensief seine „Sozialisation“ und lernte „die Filmgeschichte auf eine ganz eigene Art und Weise kennen“.<sup>29</sup> 1986 machte er Kamera bei Nekes' dokumentarischem Langfilm *Was geschah wirklich zwischen den Bildern?* (engl. Titel: *Film Before Film*), ein Film über die Geschichte bewegter Bilder vor der Innovation des Films, über Apparaturen wie die Laterna Magica oder das Kinetoskop.

---

<sup>26</sup> Schlingensief in: o.A.: „Schlingensiefs Animatograph – Einleitung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>27</sup> Vgl. van der Horst: „Der Animatograph“. Vgl. auch: Low: *The History of the British Film 1896–1906*, S. 23f u. 113. Vgl. auch: Barnes: „Robert William Paul“. Internet: <http://www.victorian-cinema.net/paul.htm>. Sowie: Barnes: „David Devant“. Internet: <http://www.victorian-cinema.net/devant.htm>.

<sup>28</sup> Vgl. Lochte: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, S. 168.

<sup>29</sup> Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 134.

Schon zur Zeit meiner Assistenz beim Experimentalfilmer Werner Nekes ist es mein Traum gewesen, all die Medien, in denen ich mittlerweile gearbeitet habe, mit dem Betrachter zu einem Gesamtorganismus zu vereinen. Der Betrachter schaut nicht mehr nur zu, sondern tritt aus seiner Welt heraus und in die Geister- und Götterwelt des Animatographen ein, die er mit seinen Erfahrungen und Auf-  
ladungen belichtet.<sup>30</sup>

Auf die Frage, ob Nekes indirekt oder direkt sein Lehrmeister gewesen sei, antwortet Schlingensief mit „direkt“, während Nekes Experimentalfilme machte, hätte er eigentlich Mainstream-Filme machen wollen. Nekes hätte sich zudem sehr für die historische Entwicklung des Films interessiert „und erklärte mir immer, dass nur die Trägheit unserer Nerven das Sehen von Filmen möglich macht“.<sup>31</sup> Damit eine Bewegung im Film als flüssig wahrgenommen wird, werden 18 Bilder pro Sekunde oder mehr benötigt.<sup>32</sup> Die Zeitspanne zwischen zwei Einzelbildern wird als Dunkelphase bezeichnet. Durch den stroboskopischen Effekt der Bilderfolge und das Nachbild, das die Belichtung auf der Netzhaut hinterlässt, werden die Einzelbilder als Bewegung wahrgenommen. Schlingensief selbst filmt zunehmend gerne mit weniger als den für Kinofilme üblichen 24 Bildern pro Sekunde, was ihn schließlich zur Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* im Haus der Kunst in München (2007) geführt hat.<sup>33</sup>

Wenn es beim Animatographen nun heißt: „Jede Belichtung benötigt das Dunkel. Der Animatograph ist die dunkle Seite der Belichtung“,<sup>34</sup> dann ist damit die Dunkelphase zwischen den Bildern angesprochen, auch in einem übertragenen Sinne:

die dunkelphase ist eine verpuppungsphase. nach der dunkelphase kommt das neue leben. aber die dunkelphase ist genauso lebendig, weil die dunkelphase eigentlich erst die lebendigmachung ermöglicht. ... die dunkelphase beziehe ich auch auf die gesellschaft. um diese dunkelphase geht es mir, um den, der im dunkeln steht. das ist die eigentliche kraft. nicht der blitz, ich bin der blitz, ich blitze viel. [...] mir geht es um dinge, die kurz erhellt werden.<sup>35</sup>

Schlingensief setzt den Animatographen in diesem Zusammenhang auch in Analogie zu Platons Höhlengleichnis, wo der Höhlenmensch nach seinem Gang zur Sonne mit der gewonnenen Erkenntnis wieder zurückkehrt in die Schattenwelt, wo man ihm nicht glaubt: „Doch

---

<sup>30</sup> Schlingensief in: van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>31</sup> Schlingensief in: Obrist: „Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun“, S. 10.

<sup>32</sup> Vgl. Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 11.

<sup>33</sup> „laut godard besteht ein film aus 24 bildern pro sekunde. er sagt: ‚24 wahrheiten in der sekunde‘. aber da irrt sich godard, das sind mindestens 6 bilder zu viel, weil der mensch ab achtzehn bildern anfängt, eine flüssige bewegung zu sehen. also bitte merken: ‚ab zwölf bildern fast flüssig, ab sechzehn bildern ziemlich flüssig, ab achtzehn bildern flüssig‘. aber bei 25 ist es schon so überflüssig, dass es gar nicht mehr zur dunkelphase kommt, und die ist entscheidend. achtzehn bilder pro sekunde sind richtig.“ Schlingensief in: Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 9.

<sup>34</sup> o.A.: „Metaphysische Poesie.“ Zweite animatographische Verkündung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>35</sup> Schlingensief in: Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 11.

Dunkelheit, die das Licht nicht kennen will, ist keine Dunkelheit. So wie Licht nur Licht ist, wenn man die Finsternis kennt.<sup>36</sup>

#### 2.2.4 Aktionistische Fotoplatte und Kunstinstallation

Ein wesentlicher Pfeiler des animatographischen Konzepts ist die Idee, dass der Animatograph den „alltäglichen Inszenierungen und Ritualen der Menschen außerhalb des Kunstraums“ überlassen wird.<sup>37</sup> Der Betrachter soll sich der Installation bedienen, sie bespielen, sich selbst inszenieren, sie auf seinen Alltag und seine Kultur anwenden. Dazu gehört auch, dass der Animatograph auf Reisen geht und an vielen Orten der Welt Station macht, was durch die Konzeption der mobilen Drehbühne möglich ist. Der Animatograph soll so weltweit „zum Gebrauch“ angeboten und genutzt werden, wodurch er durch alltägliche Handlungen, religiöse Riten oder künstlerische Akte aufgeladen wird. Die so entstandenen Aktionen, Bilder, Objekte, Töne etc. werden filmisch, fotografisch und akustisch dokumentiert und fließen anhand von Projektionen und Einspielungen wiederum in die Installation der darauf folgenden Stationen ein. Der Animatograph ist metaphorisch gesehen eine „aktionistische Fotoplatte“, die die jeweiligen Orte und die auf ihr vollzogenen Aktionen bannt und belichtet und sie „immer von neuem, um die Bilder der vorangegangenen Stationen bereichert, projiziert. [...] So entsteht nach und nach eine Hyperprojektion. Belichtet wird das Bild einer universellen Kultur.“<sup>38</sup> „Wie eine lebensgroße Fotoplatte bannt der Animatograph nicht nur die Materialien des jeweiligen Ortes, sondern auch seine Belichtung, die akustische und energetische Aufladung durch seine Menschen.“<sup>39</sup> Die Animatographen sollen dann, mit der Bilderwelt der Stationen aufgeladen, wieder zurück in den traditionellen Kunstraum überführt werden: in Theater, Opernhäuser, Museen oder Kunsthallen, um dort zur „Vor- resp. Aufführung gebracht und wiederum seinen Betrachtern zur Verfügung gestellt“ zu werden.<sup>40</sup>

Konzeptionell ruht der Animatograph somit auf „drei Säulen“, die mit Präsentation, Performance und Integration umschrieben werden:

##### **Präsentation**

Ein Prototyp (der für die erste Station in Island in Berlin geplant und in Reykjavik gebaut wurde) soll als die „eigentliche Bühneninstallation für die Präsentation zur Verfügung“ stehen.

---

<sup>36</sup> o.A.: „Metaphysische Poesie.“ Zweite animatographische Verkündung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)). Teils wird Platons Höhlengleichnis in diesem Text wörtlich wiedergegeben, teils im Hinblick auf den Animatographen paraphrasiert. Vgl. Platon: *Der Staat/Politeia*, 7. Buch, 514a–517a.

<sup>37</sup> van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Schlingensief in: ebd.

Er soll der „Große Animatograph“ sein, der „mobil und universell an Theatern und Museen einsetzbar ist“.<sup>41</sup>

### **Performance**

Modelle des Prototyps, auch als „Kleine Animatographen“ bezeichnet, sollen weltweit an öffentlichen Plätzen zur Begeh- und Bespielbarkeit aller Anwesenden bereitgestellt werden, geplante Spieldauer: jeweils eine Woche (sieben Tage).<sup>42</sup>

Etappenziel jeder Performance ist ein Höchstmaß an Aktionismus, ohne Anleitung, ohne Regie. Das aktionistische Potenzial soll sich vom einfachen Wort- oder Musikbeitrag über die künstlerische Gestaltung der Installation bis hin zu kulturellen oder religiösen Ritualen erstrecken. Die Performances werden sowohl filmisch als auch akustisch und fotografisch dokumentiert.<sup>43</sup>

Der performative Charakter soll im Wesentlichen nicht durch die „moderierende, spielleitende Funktion“ Schlingensiefs zum Ausdruck kommen, was dessen frühere Theaterprojekte und Aktionen maßgeblich prägte.<sup>44</sup>

### **Integration**

Die weltweit bereitgestellten Animatographen sollen in Form der dokumentarischen Fragmente chronologisch in den Prototyp einfließen und so einen „kulturellen Überbau ergeben, einen modernen Mythos, einen wahrhaft Großen Animatographen“.<sup>45</sup> In einem Video-Interview im Township in Namibia spricht Schlingensiefel (vor dem Animatographen stehend, den Kinder in Beschlag genommen haben) aber auch von einer „schönen Vorstellung“, einmal alle entstandenen Animatographen „gemeinsam aufzubauen“, dass dann eben „nicht 120 Hütten, sondern 120 Animatographen“ dastünden, jeder hätte „seine Aufgabe von seinem Ort“ mitgebracht.<sup>46</sup>

Die praktische Umsetzung war letztlich auch viel variabler, als in der ursprünglichen Konzeption formuliert. Je nach Kontext kamen eine oder mehrere Drehbühnen in unterschiedlicher Größe zum Einsatz, allein oder in Kombination, der Prototyp aus Island ebenso wie

---

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Letztlich wurde der Animatograph aber nur ein einziges Mal in einem wirklich öffentlichen Kontext aufgestellt: im Township in Namibia. Die sonstigen Performances fanden in einem (mehr oder weniger offenen) institutionellen Rahmen statt.

<sup>43</sup> van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>44</sup> Vgl. ebd. Diese Vorgabe funktionierte je nach Kontext der Präsentation unterschiedlich. Der Animatograph im Township konnte sicherlich am ehesten auch eigenständig von dessen Bewohnern „bespielt“ werden, während Schlingensiefel bei *Area 7* im Burgtheater selbst eine tragende spielleitende Funktion innehatte.

<sup>45</sup> van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>46</sup> Schlingensiefel in: Burgtheater: *Area 7 – Die DVD*, Track 2, „Schlingensiefel“.



neue Modelle oder große, stationäre Theaterdrehbühnen, die zu temporären Animatographen umfunktioniert wurden.

Ein wesentlicher Anspruch des Animatographen ist es, die Grenzen traditioneller Kunstformen zu sprengen:

Schlingensiefs Raumkonzept stellt die Prinzipien von White Cube und Black Box, die in der zeitgenössischen Kunst allgegenwärtig sind, radikal in Frage. [...] Nicht weniger künstlich als der White Cube des Museums ist die Black Box des Kinos. Ebenso wie bei der „gleichmäßig erleuchteten Zelle“ ist Abgeschlossenheit ihre maßgebliche Eigenschaft. Der Animatograph [...] will diese Verschlussache öffnen.<sup>47</sup>

Diesem Anspruch wird der Animatograph dort am besten gerecht, wo er im öffentlichen Raum aufgestellt wurde; ihm widerspricht aber die Absicht, ihn dann in den traditionellen Kunstraum rückzuführen. Kann der Animatograph im Township noch völlig den Bewohnern „zum Gebrauch“ und zur Mitgestaltung überlassen und im Burgtheater noch mit Aktionen bespielt werden, in die der Betrachter involviert ist, so wandelt sich seine Funktion im White Cube: er wird zum musealen Kunstobjekt. Der Betrachter kann die Installation wohl betreten und erforschen, aber die Aura des Kunstbetriebs gestattet es nicht mehr, den Animatograph „in Besitz zu nehmen“, zu bespielen und dadurch „aufzuladen“.<sup>48</sup>

Wie das Konzept des Animatographen in der Praxis funktioniert und tatsächlich aufgeht, hängt ganz wesentlich vom institutionellen Rahmen ab, in dem er präsentiert wird, und davon, was innerhalb dieses Rahmens letztlich möglich ist. Das haben die verschiedenen Stationen, mit denen sich auch das Konzept – bis hin zu seinem Aufgehen in anderen Projekten – gewandelt hat, gezeigt.

## 2.3 Rhizomatische Bilderwelten

Auf inhaltlicher Ebene formuliert der Animatograph den Anspruch, auf der Suche nach dem „modernen Mythos“ zu sein:

Hier (im modernen Mythos) wie dort (klassische Mythen) steht der Mensch und seine Beziehung zu Natur und zu Wesen wie Göttern oder Kulturerben (Helden) im Mittelpunkt. Glaubensvorstellungen und Wissensbestände einer Gemeinschaft sollen ebenso aufgespürt und projiziert werden wie Verankerungen des einzelnen Menschen in der Welt.<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>48</sup> Ebd.

<sup>49</sup> Ebd.

Eingebettet in den „unendlichen Kosmos des Ganzen“ geht es also auch um die „eigene kleine Erfahrung“, um ein „Porträt des alltäglichen Lebens“ in der Gesellschaft.<sup>50</sup> Der Animatograph ist so konzipiert, dass er letztlich alles belichten kann, was er zu seinem Thema macht: Religion, Politik, Wissenschaft, Kunst, kurz: alle Systeme und Subsysteme der Gesellschaft. Er will „Bühne des Lebens“ sein, die Welt abbilden, allerdings mit Bildern „jenseits unserer Sehgewohnheiten.“<sup>51</sup>

Das ist auch eine Umschreibung dafür, wie Schlingensiefel generell Bilder produziert: ob in seinen Filmen, TV-Shows, Theaterinszenierungen oder Aktionen, die Bilder haben sich immer gängigen Sehgewohnheiten widersetzt. Gerade in den Produktionen, die zum Animatographen führen, entstand eine regelrechte Flut an Bildern, welche nach und nach einen eigenen Bilder- und Bedeutungskosmos schufen, in dem sich Nicht-Eingeweihte nur mehr schwer wenn überhaupt zurechtfinden. Das läuft Schlingensiefels Arbeit aber nicht zuwider, sondern ist durchaus intendiert, Irritation und Überforderung gehören zu den eingesetzten Stilmitteln. Wichtiger als jede klare Bedeutung sind die Bilder, sie stehen über allem: „Es müssen Bilder erzeugt werden. Das war immer die Idee meiner ganzen Arbeit.“<sup>52</sup> Und Schlingensiefel fasst seinen Bildbegriff sehr weit: die Gesamtsituation einer Aktion steht für ihn genauso als Bild da wie eine Filmsequenz oder ein fotografisches Detail des Animatographen.

Es sind nicht Worte, sondern Bilder, die jeder in sich trägt, die danach schreien, in Erfüllung zu gehen. Diese Bilder sind das Hauptantriebsmittel. Nicht Worte oder Sätze sind irgendwo im Kopf geparkt, es sind Bilder, an denen man teilnehmen will, oder solche, die man noch nicht kennt, die man aber kennenlernen möchte. Das ist der Beweggrund loszumarschieren: um Erfüllungsgehilfe für die Bilder anderer zu werden oder um neue Bilder, die man als Ahnung schon in sich trägt, verwirklicht zu sehen. Dann erst folgt die verbale Reflexion.<sup>53</sup>

Die Bilder stehen zunächst einmal für sich da, transportieren keinen eindeutigen Inhalt, legen aber gerade dadurch unzählige andere Spuren. Schlingensiefel nimmt Versatzstücke von überall und erzählt mit ihnen neue (Bilder-)Geschichten, die aber nicht mehr narrativ linear verlaufen oder logisch zusammenhängen, sondern multiple Bedeutungen bilden und sich netzartig ausbreiten. Wer nach einem bestimmten Sinn sucht, wird ratlos zurückbleiben. Schlingensiefel

---

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Schlingensiefel: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 139. In einem E-Mail vom 26. Jänner 2006 an den Verfasser dieser Arbeit schrieb Schlingensiefel im Anschluss an *Area 7* im Burgtheater: „[...] über allem stehen die bilder... die bilder... die bilder... mein größtes glück!!!“

<sup>53</sup> Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wird sind da“, S. 17f.

arbeitet auf einer bildlichen Ebene intertextuell und – wenn man so will – mit den Mitteln der Dekonstruktion.<sup>54</sup> Selbst sieht er sich aber nicht als „Dekonstrukteur“:

Die Welt ist asynchron und ich bin atonal. Ich habe gerade jemanden getroffen, der mir sagte, ich müsse jetzt endlich mal ein richtiges Stück à la Reclam-Heftchen inszenieren, sonst sei ich in fünf Jahren ein dekadenter Dekonstrukteur. Der Dekonstrukteur ist aber immer einer, der weiß, was da ist, um es dann kaputt zu hauen. Ich bin noch nicht einmal so weit, sagen zu können, was da ist. Für mich steht das Problem des Chores im Mittelpunkt, die Leute, die singen: ‚Wir folgen jenem Ideal oder jenem Politiker‘ oder ‚Das ist sinnvoll, so wird’s gemacht!‘ Gegen diese Chöre habe ich nichts, die wird es immer geben. Ich habe aber immer atonal gearbeitet, auch wenn manchmal Chöre einstimmen oder das Ganze manchmal mit dem Fis des Universums übereinstimmt.<sup>55</sup>

Schlingensiefel misstraut vorgegebenen Sichtweisen und einzementierten Weltbildern und kreiert eine Welt aus Gegenbildern, die diese in Frage stellen. Wesentlich treffender als der Begriff der Dekonstruktion ist der von Gilles Deleuze und Felix Guattari geprägte Begriff des Rhizoms, den Schlingensiefel auch selbst zur Beschreibung seiner Arbeitsweise verwendet.<sup>56</sup>

Deleuze und Guattari setzen dem traditionellen, hierarchisch strukturierten Organisationsmodell vom „Baum des Wissens“ ihre poststrukturalistische Metapher des Rhizoms entgegen, einen aus der Botanik entlehnten Begriff für Wurzelgeflechte ohne Stamm. Sie plädieren für ein neues, nicht-hierarchisches Modell der Wissensorganisation und Weltbeschreibung, das angesichts heutiger Wissensproduktion und Kommunikationstechnologien auch zunehmend Realität wird:

[...] im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht

---

<sup>54</sup> Vgl. Oshidari, Mitra Parvaneh: *Die Dekonstruktion in Christoph Schlingensiefels AREA 7*, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2006. Oshidari verfasste ihre Diplomarbeit zu einer Station des animatographischen Projekts, zu *Area 7* im Burgtheater. Sie liefert sehr lange Zusammenfassungen zu Jacques Derrida, Dekonstruktivismus, Postmoderne und Poststrukturalismus, um diese dann mit Schlingensiefel zu koppeln und – allerdings wesentlich knapper – auf den Animatographen, *Area 7* und „Mittel der Dekonstruktion“ in *Area 7* zu sprechen zu kommen. Fazit der Arbeit: „Beide, Derrida wie Schlingensiefels Strategie, ist [sic] eine Auflösung eines überkommenen Zusammenhangs/Systems: die Dekonstruktion eines alten, tradierten Zusammenhangs ist die Voraussetzung für die Konstruktion eines Neuen [sic]. Im Falle von *Area 7* stellt sich mit der Dekonstruktion und anschließenden Konstruktion keine neue und abgeschlossene Ordnung ein. [...] Schlingensiefel vermeidet ebenso seiner ‚Leserschaft‘ eine Bedeutung aufzuzwingen; deshalb wird *Area 7* auch von keiner Geschichte und keinen Handlungszusammenhängen dominiert. Das freie Spiel der Strukturelemente, welches Derrida vorsieht, ist auch bei Schlingensiefel uneingeschränkt.“ Vgl. S. 86f. Oshidari geht in ihrer Arbeit nicht von Schlingensiefel aus, sondern von Derrida und legt das Werk Schlingensiefels dann an Derridas Philosophie an. Das hier zitierte Fazit von Oshidaris Arbeit kann in der vorliegenden Arbeit nur einer von vielen Ausgangspunkten sein, um tiefer in Schlingensiefels Werk vorzudringen und künstlerische Strategien zu verfolgen.

<sup>55</sup> Schlingensiefel in: Obrist: „Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun“, S. 11.

<sup>56</sup> „Was ich im Moment betreibe, geht von dem Gedanken eines Rhizoms aus. Das heißt, es gibt ein sich immer mehr verzweigendes und verästelndes Wurzelwerk, und wenn man genau hinschaut, sieht man, dass es moralische Instanzen gibt, die dieses Netzwerk verursachen.“ Schlingensiefel in: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 34. Vgl. auch: Schlingensiefel/Hegemann: *Chance 2000*, S. 84ff.

zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel und sogar nicht signifikante Zustände [...]. Das Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. [...] In zentrierten [...] Systemen herrschen hierarchische Kommunikation und von vornherein festgelegte Verbindungen; dagegen ist das Rhizom ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System [...]. Jede Vielheit, die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufenden Stengel verbunden werden kann, so daß sich ein Rhizom bildet und ausbreitet, nennen wir Plateau. [...] Jedes Plateau kann an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden.<sup>57</sup>

Die Figur des Rhizoms entspricht sehr gut der Arbeitsweise Schlingensiefs, gerade auch beim Animatographen, der kulturübergreifend Bilder sammelt, belichtet und projiziert. Die Bilder stehen gleichwertig nebeneinander, überlagern sich, verfolgen keine lineare Geschichte, sondern bilden ein sich ständig vergrößerndes, nicht-hierarchisches Netzwerk, in dem alles mit allem verknüpft ist. Schlingensief betätigt sich längst nicht erst seit dem Animatographen als obsessiver Bilderproduzent, die „Lebensmaschine“ erfüllt vielmehr eine Multiplikatorfunktion, der Output erhöht sich stetig. Das animatographische Projekt bietet die Kulisse für zu produzierende Bilder, die wiederum in den Animatographen einfließen usw. Die rhizomatischen Bilderwelten Christoph Schlingensiefs entfalten sich wie nie zuvor.

Zur „Basisausrüstung auf der Suche nach dem modernen Mythos“<sup>58</sup> gehören laut Konzept unter anderem Versatzstücke aus der Gralslegende, dem *Nibelungenlied*, der germanischen Mythologie und der altisländischen Sagenwelt (*Edda*), afrikanischen Naturreligionen oder dem zentralasiatischen Schamanismus. Der Animatograph will „archaische Urbilder“ mit den Mitteln der Kunst transformieren und auf unsere Zeit projizieren.<sup>59</sup> Ob Götter, Helden und Visionen in der *Edda*, „Suche nach himmlischer und weltlicher Glückseligkeit“ in der germanischen Mythologie oder „Götterglauben und Selbsterfahrung“ als „soziale Regulierungssysteme“ im Schamanismus:<sup>60</sup> das animatographische Konzept bietet weniger ein ausformuliertes, übergreifendes Thema, als vielmehr einen heterogenen, mythisch-mystischen Themenpool. Auch beim Animatographen ist der Fluss der Projekte in Schlingensiefs Arbeit entscheidend, wie alles bei ihm ist auch der Animatograph ein „work in progress“, Konzepte und Themen gehen ineinander über und wandeln sich im Laufe ihrer Realisierung. So knüpfen die genannten Themenbereiche an frühere Arbeiten wie den *Parsifal* an und weisen schon konkret auf die Stationen des Animatographen voraus.

---

<sup>57</sup> Deleuze/Guattari: *Rhizom*, S. 34f.

<sup>58</sup> van der Horst: „Der Animatograph“.

<sup>59</sup> Vgl. ebd.

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

### 3 Island Edition – House of Obsession

Der erste Animatograph drehte sich auf Einladung von Francesca von Habsburgs Foundation T-B A21 im Rahmen des Reykjavik Arts Festival 2005 im Klink & Bank Kunst- und Kulturzentrum in Reykjavik.<sup>61</sup> An den Eröffnungstagen (13. – 15. Mai) wurde die Installation von Schlingensiefel und seinem Team performativ bespielt, das Environment war in der Folge noch vom 18. Mai – 5. Juni ausgestellt. T-B A21 nennt einen längeren Titel des Projekts als die Homepage von Schlingensiefel: *The Animatograph – Iceland Edition. Destroy Thingvellir. „House of Parliament/House of Obsession“*. Bei Schlingensiefel lautet er nur *Der Animatograph – Island Edition – House of Obsession*.<sup>62</sup>

Francesca von Habsburg beschreibt, wie das Projekt konkret wurde. Nach einem ersten Treffen mit Schlingensiefel in Wien im Herbst 2004 wäre bereits wenige Wochen danach eine 3D-Animation mit einem Modell des Animatographen eingetroffen. Bilder zeigen, dass es in den Grundzügen schon dem Prototyp von Island weitgehend entsprach (Abb. 1–4). Schlingensiefel gefiel die Idee, im Kontext des Festivals rund um die Dieter-Roth-Retrospektive und in Gesellschaft der vielen anderen zeitgenössischen Künstler wie Jonathan Meese oder John Bock eine eigene Kunstinstallation aufzubauen – und so begab er sich gemeinsam mit Francesca von Habsburg im Jänner 2005 auf Spurensuche nach Island. Schlingensiefel tauchte in die Kultur, die Geschichte, aber vor allem in die Sagenwelt Islands ein.<sup>63</sup>

#### 3.1 Die Edda

Der Animatograph will die Orte, die er bereist, belichten. Dazu gehört in Island die Bilderwelt der altisländischen Sagen. Götter-, Helden-, und Spruchdichtungen der altnordischen Mythologie sind in der *Edda*, die auch die wichtigste Quelle der nordisch-germanischen Mythologie ist, zusammengefasst. Durch die Überlieferungen in der *Edda* erschließt sich Schlingensiefel ein unendlicher Bilderkosmos für sein animatographisches Projekt.

---

<sup>61</sup> Das seit den 1970er Jahren stattfindende Reykjavik Arts Festival legte 2005 erstmals seinen Schwerpunkt auf die bildende Kunst. Das Festival stand ganz im Zeichen des Wahlisländers Dieter Roth, dem eine große Retrospektive (*Train – Dieter Roth*), verteilt auf drei Ausstellungsorte (Reykjavik Art Museum – Hafnarhus, National Gallery of Iceland, Gallery 100°), gewidmet war. Die von Jessica Morgan, Kuratorin der Tate Modern in London, und Björn Roth, Sohn Dieter Roths, kuratierte Ausstellung *Material time, work time, life time* versammelte Künstler, deren Werk mit Dieter Roth in Beziehung gesetzt wurde. Siehe: Morgan, Jessica (Hrsg.): *Material Time, work time, life time*, Reykjavik Arts Festival 14 May – 5 June 2005, Frankfurt am Main 2005.

<sup>62</sup> Vgl. T-B A21: „The Animatograph“, S. 17. Vgl. auch: o.A.: „Schlingensiefels Animatograph – Einleitung“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>63</sup> Vgl. Habsburg: „Introduction to the Animatograph Project“, S. 4f.

Das isländische Wort für „übersetzen“ heißt „auftauen“. Auf Island ist die Edda, also die nordische Geschichte von Anfang und Ende der Zeit, schockgefrostet worden. Da liegt das Material, aus dem Wagner seine Götterwelten gebastelt hat, in Reinform. Die griechische und die christliche Mythologie hatte ich schon vorher halbwegs drauf, jetzt kommt noch die nordische dazu. Mich interessiert der Verwandtschaftsgrad all dieser Götter. Die leben ja nicht in getrennten Welten.<sup>64</sup>

Der Name *Edda* findet sich in der Überschrift („Dieses Buch heißt Edda“) eines großen poetologischen Handbuchs von Snorri Sturluson (1178/79–1241). Die so genannte *Snorra-Edda*, auch als *Jüngere Edda* bezeichnet, ist eigentlich ein Lehrbuch für die Dichter der Zeit, die Skalden, um sie mit der Kunst der Skaldendichtung vertraut zu machen. Snorris in Prosa verfasste Handschrift war in den folgenden Jahrhunderten bekannt und verbreitet. Wahrscheinlich erst 1643 wurde eine Handschrift mit poetischen Texten entdeckt, eine mythische Liedersammlung, von der man glaubte, dass sie Snorri als Vorbild für seine Prosa-*Edda* gedient hätte, weshalb man sie ebenfalls *Edda* bzw. *Ältere Edda* nannte. In der Forschung ist aber nicht geklärt, welche Dichtung nun tatsächlich älter oder jünger ist, jedenfalls bilden *Lieder-Edda* und *Prosa-Edda* gemeinsam das, was heute als *Edda* bekannt ist.

Die Bedeutung des Namens *Edda* ist nicht gesichert, so kann er u.a. vom Wort *óðr* kommen, was „Gesang, Dichtung“ bedeutet, oder aber vom altnordischen Wort *edda* für „Urgroßmutter“,<sup>65</sup> was in dem Sinne zu verstehen wäre, dass „die Großmutter dem Kreis ihrer Kinder und Enkel von der Vergangenheit Kunde gibt“.<sup>66</sup> So taucht in Schlingensiefs Bilderwelt die *Edda* auch personifiziert auf, in seinem Bayreuther *Parsifal* und im Neuhardenberger Animatographen auch als Figur einer „Urmutter“.<sup>67</sup>

### 3.1.1 Heidentum und Christentum

Interessant auch für den Animatographen ist, dass die *Edda*-Dichtungen – gleichwohl heidnische Mythen – Schöpfungen des Hochmittelalters sind, da sie mehr als 200 Jahre nach der Christianisierung Islands vor allem im 13. Jahrhundert niedergeschrieben wurden. Götterlieder wie im Norden sind im germanischen Sprachgebiet sonst nicht überliefert, in Island gibt es aber nicht nur eine Fülle an Götterdichtungen, mit der *Snorra-Edda* liegt sogar eine geschlossene Darstellung der heidnischen Mythologie vor.<sup>68</sup> Das wird unter anderem dadurch erklärt, dass die christlichen Priester Islands im Zuge der Christianisierung anders als auf dem Konti-

---

<sup>64</sup> Schlingensief in: Walde: „Ich bin nicht die Provo-Batterie“. In: *Die Welt*, 14.8.2005.

<sup>65</sup> Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 9f.

<sup>66</sup> Vgl. Simrock: *Die Edda*, S. 347.

<sup>67</sup> Vgl. van der Horst: „Begegnungen der vierten Art“. Schlingensiefs Zeitreisen: Mit Parsifal nach Pingvellir“, ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

nent nicht das Ziel verfolgten, das Heidentum bis auf die letzten Spuren zu tilgen.<sup>69</sup> Durch diese besonderen Bedingungen ist aber auch davon auszugehen, dass die mündlich tradierten und dann schriftlich fixierten heidnischen Lieder Spuren und Reflexe von christlichen Vorstellungen zeigen. So steht am Anfang der *Älteren Edda* die Weissagung *Völuspá*, „die Weissagung der Seherin“, das berühmteste Götterlied der *Edda*. Es umfasst 66 Strophen und hat die Form eines visionären Monologs:<sup>70</sup> eine Seherin sieht in die Vergangenheit und Zukunft und verkündet den kosmologischen Ablauf der Welt von ihrem Anfang bis zu ihrem Ende. Das Lied handelt vom glücklichen Leben der Götter, aber auch vom Krieg zwischen den Asen und Wanen, dem Nahen der Feinde der Götter bis zum Untergang der Welt, die aber wieder aus dem Meer emporsteigt, der Beginn einer goldenen Zeit. Es ist ungewiss, ob hier nur heidnische Vorstellungen zum Ausdruck kommen oder das Wiedererstehen der Welt nach ihrem Untergang christlich zu erklären ist. Ob heidnisch oder christlich, das Lied spiegelt in faszinierender Weise die historische Situation seiner Entstehungszeit.<sup>71</sup>

Im ersten und zugleich Haupt-Teil der *Prosa-Edda* mit dem Titel *Gylfaginning* („Die Täuschung Gylfis“) liefert Snorri eine systematische Darstellung der nordischen Mythologie, für die sie somit die wesentlichste Quelle ist. Snorri zitiert über 60 Strophen, seine wichtigste Vorlage war neben anderen die *Völuspá*. So liefert auch *Gylfaginning* eine kosmologische, eschatologische Welterklärung von der Entstehung der Welt bis zu ihrem Untergang, die Ragnarök (=plural, „Endschicksal der Götter“<sup>72</sup>), und zu ihrem Wiedererstehen.

Ein weiterer Aspekt der Einführung des Christentums in Island ist für den Hintergrund des Animatographen interessant. Gegen Ende des 10. Jahrhunderts verstärkte der norwegische König Olav Tryggvason seine Missionsbestrebungen, es gab widerstreitende Parteien in Island, die Frage des Glaubens bedeutete vor allem auch eine politische Entscheidung. Island besaß seit 930 mit dem Althing eine Urform des Parlamentarismus, eine gesetzgebende Versammlung, die jährlich im Sommer in Thingvellir, einem Ort 52 km nordöstlich von Reykjavik, zusammentrat. Das Althing des Jahres 999 oder 1000 bestimmte einen als besonders ver-

---

<sup>68</sup> Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 16f.

<sup>69</sup> Vgl. Simrock: *Die Edda*, S. 343. In Island wurden in den ersten Jahrhunderten ausschließlich Benediktiner- und Augustinerklöster eingerichtet, wobei die Benediktinerklöster besondere Bedeutung für die Entwicklung der Literatur erlangten. Das Benediktinische Denken war auch aufgeschlossen gegenüber Zeugnissen der Vergangenheit und bereitete die Voraussetzung, dass sich Männer wie Snorri mit Götter- und Heldenliedern und Spruchdichtungen befassen und sie niederschreiben konnten. Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 18f.

<sup>70</sup> Vgl. Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 475.

<sup>71</sup> Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 19ff.

<sup>72</sup> Vgl. ebd., S. 10. Siehe auch: Simek, *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 162f, 340f. Simek weist darauf hin, dass Snorri fälschlicherweise für die alte Bezeichnung *Ragnarök* („Götterschicksal“), *ragnaröker* („Götterdämmerung“) verwendet habe, was dazu führte, dass noch heute im Deutschen meist „Götterdämmerung“ statt „Götterschicksal“ für die germanische Apokalypse gebraucht wird.

ständig geltenden Mann, einen Anhänger der heidnischen Partei, der für alle die Entscheidung in der Glaubensfrage treffen sollte, und er entschied in diesem parlamentarischen Akt für das Christentum. So gab es in Island keine tief greifenden Glaubenskämpfe und die Kirche hatte keinen Anlass, scharf gegen alte Vorstellungen vorzugehen. Ältere Traditionen konnten neben dem Christentum weiter bestehen, wie auch die Kunst der Skaldendichtung, die heidnische Mythen weiter tradierte, sich aber bald auch christlichen religiösen Stoffen zuwandte.<sup>73</sup>

Die mythische Bilderwelt der *Edda*, besonders das Götterlied *Völuspá* und *Gylfaginning* mit ihrer eschatologischen Welterklärung, und der gesamte religiöse, historische, kulturelle und geologische Kontext, in den sie in Island eingebettet ist, bieten eine Kulisse für Schlingensiefs Animatographen, wie sie besser nicht sein könnte.

## 3.2 Belichtete Obsessionen

### 3.2.1 Von der Church of Fear zum Wäscheständer für die Demokratie

In den Tagen vor der Präsentation des Animatographen im Klink & Bank Kunst- und Kulturzentrum fanden in Island Dreharbeiten und Straßenaktionen statt, die „Lebensmaschine“ sammelte Bilder für ihre Projektionen. Schlingensief fuhr mit seinem Filmteam und Darstellern nach Thingvellir, heute eine nationale Gedenk- und Kultstätte, wo am 17. Juni 1944 auch die Republik ausgerufen worden war. Thingvellir liegt an einem seismisch neuralgischen Punkt, weil im Thingvellir-Graben die eurasischen und amerikanischen Kontinentalplatten aus dem Erdinneren hervortreten und jährlich acht Millimeter auseinanderdriften, was sich in einer beeindruckenden, weitläufigen vulkanischen Landschaft niederschlägt. So liegt Thingvellir auch an dem rund 82 m<sup>2</sup> großen Thingvallavatn-See, wo auch für den Animatographen gedreht wurde.<sup>74</sup>

Pingvellir ist also mehr als ein dankbares Filmset vor vulkanischer Kulisse. Naturgesetze treffen auf politische Ordnung, Urzeitchaos auf Verwaltungsmaßnahmen. Allein seine vielen Symboliken machen Pingvellir zu einem mythologischen Muß für den Animatographen.<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 17f. Vgl. auch: Matthíasson, Björn; Karlsson, Gunnar: „Iceland“. In: *Encyclopaedia Britannica*, Chicago 1993, Bd. 20, S. 765.

<sup>74</sup> Vgl. van der Horst: „Animatographie als demokratische Projektion“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)), Druckversion S. 2. Vgl. auch: *Encyclopaedia Britannica*, Chicago 1993, Bd. 11, S. 709.

<sup>75</sup> van der Horst: „Der Emmaus-Effekt oder das Wunder von Pingvellir“, o.P. In den Texten zum Animatographen wird durchwegs die Schreibweise „Pingvellir“ verwendet, wobei „P“ anstelle von „Þ, þ“ (Thorn) aus dem isländischen Alphabet steht. Als Ersatz für „Þ“ wird üblicherweise „Th“ genommen, weshalb in dieser Arbeit außerhalb von Zitaten durchwegs die Schreibweise „Thingvellir“ verwendet wird.



An diesem aufgeladenen Ort ergab sich eine unerwartete „ästhetische Koexistenz, wie sie im Fluß der Projekte für Schlingensiefs Arbeiten kennzeichnend ist“.<sup>76</sup> Am Ort des historischen Althing befindet sich eine kleine, schlichte Holzkirche, die genau dem Typus jener Holzkirche entspricht, die Schlingensief für sein Projekt *Church of Fear* im Rahmen der Ausstellung *Utopia Station* auf der Biennale in Venedig 2003 errichtet hatte.<sup>77</sup> Das im Arsenale ausgestellte Kunstobjekt war damals nur ein Teil des Langzeitprojekts, am Eingang zur Biennale in den Giardini fand ein Pfahlsitzwettbewerb von sieben „Terrorgeschädigten“ statt, die Säulenheiligen gleich eine Woche lang auf rund drei Meter hohen Pfählen ausharrten; wer es am längsten aushielt, hatte gewonnen (Abb. 5–7). Mittels Kauflos konnte man auf den Gewinner setzen („Win with your loser!“). Jeder Biennale-Besucher musste in den Giardini zunächst an den Pfahlsitzern vorbei, die per Video auch in der Holzkirche im Arsenale beobachtet werden konnten.<sup>78</sup> Es wurde zudem eine Kirchengemeinde gegründet und eine Homepage eingerichtet. Nach Venedig zog die *Church of Fear* weiter nach Katmandu in Nepal und Frankfurt am Main, es gab Straßenaktionen und Prozessionen, Messfeiern und weitere Pfahlsitzwettbewerbe.<sup>79</sup>

Die *Church of Fear* war nicht zuletzt eine Reaktion auf die Anschläge vom 11. September 2001, in deren Folge weltweit Terror-Angst herrschte und vor allem: mit der Angst Politik gemacht wurde, Stichwort „War Against Terror“. Das Geschäft mit der Angst wurde von der *Church of Fear* aufgegriffen und affirmativ überhöht, so forderte sie das Bekenntnis zur eigenen Angst ein und warb mit Slogans wie „Habt Angst!“.<sup>80</sup> Das Projekt der *Church of Fear* zeigt trefflich, wie Schlingensief zum einen im geschützten Kunstraum agiert und zum anderen mit den Projekten in den öffentlichen Raum geht und Dinge thematisiert, die hoch aktuell, politisch brisant und gesellschaftsrelevant sind. Er hält dabei immer die Fahne der Demokratie hoch, wengleich verschlüsselt, niemals offenkundig das „Gute“ proklamierend, sondern gegenteilig mit dem strategischen Mittel der Affirmation die gegebenen Zustände hinausschreiend, bis diese sich, ins Absurde übersteigert, selbst entlarven.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> van der Horst: „Der Emmaus-Effekt oder das Wunder von Pingvellir“, o.P.

<sup>77</sup> Ausführliche Beschreibungen des Projekts finden sich in der Publikation anlässlich der Ausstellung des Venedig-Modells der *Church of Fear* auf dem Dach des Museum Ludwig Köln. Siehe: Koegel, Alice; König, Kasper (Hrsg.): *AC: Christoph Schlingensief: Church of Fear*, Museum Ludwig Köln 29. Juli 2005 – 30. Oktober 2005, Köln 2005.

<sup>78</sup> Geplant war eine Live-Übertragung, tatsächlich war es dann aber aus technischen Gründen eine Video-Aufzeichnung, wie ein Mitarbeiter Schlingensiefs dem Verfasser 2003 in Venedig erzählte.

<sup>79</sup> Vgl. van der Horst: „Der Emmaus-Effekt oder das Wunder von Pingvellir“, o.P.

<sup>80</sup> Vgl. van der Horst: „„Habemus Angst“ – Die bekennende Kunst der Church of Fear“, S. 41ff.

<sup>81</sup> Bazon Brock meint zur künstlerischen Strategie der Affirmation: „Affirmation ist nicht Zustimmung als sich unterwerfende Anerkennung, sondern Radikalisierung eines Zustimmung fordernden Anspruchs – bis der aus sich selbst heraus zusammenbricht. Affirmation ist also nicht Position (die bloße Setzung eines Anspruchs), sondern tatsächlich Negation der Negation.“ Brock: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, S. 35.

Die *Church of Fear* kommt nun auch in Island unverhofft ins Bild. Schlingensief beschreibt die animatographische Spurensuche in Thingvellir so:

Ich brauche die Energiefelder, die an einem Ort sind. In Island waren die Energiefelder gewaltig. Plötzlich ging alles in eine andere Richtung als gedacht [...]. Da steht plötzlich eine Kirche, die wie die Holzkirche der *Church of Fear* aussieht, das ganz genau an der Stelle, an der das isländische Parlament gegründet wurde und sich eine Erdspalte befindet, an der die eurasische und amerikanische Kontinentalplatte jährlich acht Millimeter auseinanderdriften. Ich habe mich gefragt: „Wie kommt denn meine *Church of Fear* hierhin? [...] Finde jetzt ich die Kirche oder findet sie mich?“ Das sind Momente, in denen ich hellhörig werde. In Pingvellir habe ich der Demokratie eine Windmühle errichtet, einen überdimensionalen Wäscheständer, viereinhalb Meter hoch, mit riesigen Tüchern daran [Abb. 8]. Die wehenden Tücher sind für mich das Bild der Demokratie. Sie sind mein Duchamp-Klo. Mittlerweile hat sich dieses Bild durchgesetzt, in jedem Garten gibt es eine Ausstellung solch animatographischer Wäscheständer. Das ist alles in mein Projekt *Der Animatograph* eingeflossen. Ähnlich ist das mit der *Church of Fear*, die in Island auf den *Animatographen* stößt.<sup>82</sup>

Die *Church of Fear* war nach der Biennale von Venedig 2003 thematisch und bildnerisch auch Element der nachfolgenden Inszenierungen, wie z.B. in *Bambiland*, einem Stück von Elfriede Jelinek zum Irak-Krieg (2003/04); sie fand durch filmische Einspielungen von Szenen aus *Bambiland* Eingang in den Bayreuther *Parsifal* (2004–2007) und sie blieb auch in den Stationen des Animatographen in Form von Kirchenobjekten präsent. Der Wäscheständer – als Modell des Animatographen mit Drehbewegung und Leintüchern für Projektionen – kam von nun an als Symbol für die Demokratie zum Einsatz.

Ich glaube nicht an unser demokratisches System. Ich glaube, dass es eine große Lügengeschichte ist. Das, was wir als Demokratie ausgeben, ist eigentlich ein Täuschungsmanöver, ein Wäschetrockner, der einfach uns als Partikel aufnimmt, in den Wind der Gewalten schleudert. Mal bläst der eine mit der Windmaschine, mal der andere.<sup>83</sup>

Heute ist Demokratie nur ein Wäscheständer, an dem die Wähler kleben bis sie trocken sind. Dann fallen sie runter und bilden Humus für die nächsten Demokratieversprechen. Geschichte ist kein Sturm, in dem man sich trocknen lässt. Demokratie heißt Eigenhaftung zu übernehmen.<sup>84</sup>

In Thingvellir inszenierte Schlingensief mit seinem deutsch-isländischen Ensemble Aktionen, die dann als Videos in der animatographischen Installation zu sehen waren. Schlingensief stand zumeist vor der Kamera. Alles wird gleichzeitig auch umfangreich fotografisch in Bilderserien dokumentiert, vor allem von Schlingensiefs Kostümbildnerin, Fotografin und Lebens-

---

<sup>82</sup> Schlingensief in: Koegel: „Nur ein Pinselstrich ...“, S. 30f.

<sup>83</sup> Schlingensief in: Buhre: „Die Demokratie ist ein Wäschetrockner“. In: *Planet Interview*, 4.8.2005.

gefährtin Aino Laberenz, aber auch von Schlingensief selbst. Als Darsteller und Performer mit dabei waren in Island nur wenige Mitglieder der üblichen „Schlingensief-Familie“ wie der gelernte „Kerzen-Wachszieher“ und Künstler Klaus Beyer, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, das Beatles-Werk auf deutsch zu interpretieren,<sup>85</sup> oder Karin Witt, die Vorsitzende des Verbands Kleinwüchsiger Menschen; sie wurden ergänzt von Schauspielern des isländischen Nationaltheaters wie Björn Thors, der fortan auch bei den weiteren Stationen des Animatographen dabei sein sollte.

So wurde vor der Kulisse von Thingvellir mit besagter Kirche und Reihenhäusern eine isländische Nationalfeier mit Ansprachen, Preisverleihung und Musik inszeniert.<sup>86</sup> Karin Witt gab die Präsidentin Islands, die sinnentstellte Kurzansprachen hielt und Preise überreichte. Klaus Beyer lief währenddessen im Hintergrund im Kreis um eine animatographische Wäschespinne; indem er ein aufgehängtes Leintuch festhielt, hielt er diese in ständiger Drehbewegung und rief fortwährend: „Hagen von Tronje will kill you!“ Die Szene fand als Video *Price Show in Thingvellir* (19min 42sec) Eingang in die animatographische Installation; es ist ein durchgehender, ungeschnittener Shot, der die ganze Inszenierung in ihrer Spontaneität inklusive der ständigen Regieanweisungen Schlingensiefs aus dem Off festhält. Im Video *Police in Thingvellir* (5min 13sec) wird die Präsidentin Islands von ihrer Security-Mannschaft begleitet, Bayer taucht wieder als Hagen von Tronje auf (mit Kreuz), Thors als Jesus (mit Fisch) (Abb. 9). In diesem Video errichtet Schlingensief besagten großen animatographischen Wäscheständer, seine Hommage an die Demokratie an dieser Urstätte des Parlamentarismus.

### 3.2.2 Edda on Fire

In einer weiteren Aktion, als Fotodokumentation und Video mit dem Titel *Edda on Fire – Saga 2* (6min 30sec) festgehalten, tritt Schlingensief im weißen Brautkostüm mit Brautschleier und weißer, wallender Langhaarperücke auf, er trägt einen Kelch, begleitet wird er von Karin Witt und Klaus Beyer. Witt trägt ein weißes Kostüm, eine weiße Perücke mit goldenem Krönchen am Kopf und ein Buch mit großer weißer Aufschrift „Edda“, Beyer ein blaues Kleid, eine blonde, gelockte Langhaarperücke und einen Hammer. Sie gehen durch eine isländische Graslandschaft zu einem Felsen, wo sie zerstörerische Aktionen vollführen. Schlingensief ruft: „We have to destroy the Edda. Here Loki, destroy!“, woraufhin Klaus Beyer mit dem Hammer auf das Buch einschlägt. Schlingensief reißt später Seiten heraus. Der Ruf „We have to

---

<sup>84</sup> Schlingensief in: Walde: „Ich bin nicht die Provo-Batterie“. In: *Die Welt*, 14.8.2005.

<sup>85</sup> Vgl. Behnke: *Das große Klaus-Beyer-Beatles-Buch*, S. 171ff. Vgl. auch: Behnke: *Das System Klaus Beyer*, S. 18ff.

<sup>86</sup> van der Horst: „Animatographie als demokratische Projektion“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)), Druckversion S. 2.

destroy parliament!“ erschallt. Mit Pinsel und weißer Farbe wird in großen Lettern „Destroy Parliament“ auf den Felsen geschrieben. Aus dem Kelch wird Theaterblut vergossen. Eine Plastikschlange kommt ins Spiel, in einer Einstellung liegt sie blutropfend auf dem *Edda*-Buch, das Beyer in Händen hält, auf einem Foto auch auf seinem Kopf. Schließlich wird das Buch vor dem Felsen verbrannt (Abb. 10–14).

Die Szene ist zum einen dem *Edda*-Lied *Thrymskviða* („Thrymlied“) entliehen, in dem die Geschichte vom Diebstahl des Hammers Mjöllnir durch den Riesen Thrym und Thors Wiedererwerb des Hammers beschrieben wird. Der Riese wollte den Hammer nur zurückgeben, wenn er die Göttin Freyja zur Frau bekäme, was diese entrüstet verweigerte. Also ersannen die Götter eine List, um den Hammer wiederzugewinnen: Thor und Loki reisten an den Hof des Riesen, Thor als Freya und Loki als ihre Dienerin verkleidet. Als der Riesenkönig der vermeintlichen Braut den Hammer in den Schoß legte, erschlug Thor den Riesen und seine ganze Familie.<sup>87</sup> Mjöllnir ist der Hammer von Thor, der Blitz und Donner erzeugt, wenn er von ihm geworfen wird. Er spielte schon früh eine Rolle als Weihegerät im Fruchtbarkeitskult. In der Wikingerzeit war der Thorshammer das wichtigste Symbol skandinavischen Heidentums, das dem christlichen Kreuz entgegengesetzt wurde.<sup>88</sup>

Schlingensief ist die Braut, Beyer die Dienerin. Die Figur Karin Witts in ihrem weißen Kostüm mit Krönchen ist weniger klar, wahrscheinlich stellt sie aber als Figur einer Elfenprinzessin ein weiteres Versatzstück aus der isländischen Sagenwelt dar. Die Schlange kann für die weltumspannende Midgardschlange stehen, die Thor zu den Ragnarök tötet, dabei aber selbst am Gift des Ungeheuers stirbt.<sup>89</sup> Sie könnte aber auch für die Giftschlange stehen, die aus Rache für Balders Tod zur Bestrafung Lokis über dessen Haupt befestigt wurde und ihr Gift auf ihn herabtropfte.<sup>90</sup> Weder kann hier alles im Detail wiedergegeben, noch entschlüsselt werden. Schlingensief bedient sich eines aktionistischen Vokabulars und blendet mythische Elemente der *Edda*, der Historie des Ortes, Gralsgeschichte und Zeitgeschichte übereinander und entwirft verstörende Gegenbilder: an dem Ort, wo sich das Christentum in einem parlamentarischen Akt gegen das Heidentum durchgesetzt hatte, hält er das Symbol des Heidentums hoch und ruft zur Zerstörung des Parlamentarismus auf.

So vollzog der Animatograph auch eine „affirmative Anbindung“ an aktuelle nationale Themen. Im Zentrum Reykjavíks wurde in einer Aktion die Gründung der „Icelandic Party

---

<sup>87</sup> Vgl. Genzmer: *Die Edda*, S. 57–61. Sowie: Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 433f.

<sup>88</sup> Vgl. Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 284f.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 279.

<sup>90</sup> Vgl. ebd., S. 257.

for Democratic Destruction und Radical Genresearch“ proklamiert, was im Video *Street Party – Demo* (10min 44sec) festgehalten wurde. Die Schauspieler des isländischen Nationaltheaters verteilten als vermeintliche Parteimitglieder Flugblätter und skandierten Parolen. Schlingensief – im Militär-Outfit – bediente als Motor der Aktion lautstark das Bild des faschistischen Deutschen. Es wurde der Aufbau der ersten isländischen Armee gefordert, die Maßnahmen gegen politische Infiltration durch amerikanische und europäische Scheindemokratien ergreifen sollte, sowie eine Verschärfung des weltweit einmaligen staatlichen Genprogramms, um Träger demokratischer Gene frühzeitig auszusortieren.<sup>91</sup> Die Flugblätter sind nach dem Muster rechtsgerichteter Law and Order-Parteien gestrickt und so überzeichnet, dass es augenfällig ins Faschistoide kippt, so wird auch gefordert: „Forced Sterilization of all Icelandic Democrats – Now!“ oder „Iceland first!“ und: „Destroy Parliament! Tear the Edda up! Burn Thingvellir down!“ Mit diesen Bildern schließt sich der Kreis zur Aktion *Edda on Fire*.<sup>92</sup>

### 3.2.3 Odin and Fiskur

Am Thingvallavatn-See wurde eine weitere Aktion in Szene gesetzt und als Video geschnitten: *Odin and Fiskur – Saga 1* (8min 57sec). Schlingensief ist darin Odin (im germanischen Raum: Wotan), der Hauptgott der eddischen Mythologie, zugleich die vielschichtigste Göttergestalt: er ist Göttervater, Schöpfer der ersten Menschen, Dichtergott, Totengott, Kriegsgott; als Gott der Ekstase und Magie, der sich verwandeln kann, trägt er auch schamanische Züge. Auch seine Funktion als göttlicher Arzt ist ein weiterer Hinweis auf den Schamanen. Sein Name ist etymologisch mit altnordisch *óðr* („Dichtung, Gesang“), gotisch *wods* („besessen“), deutsch *Wut* verwandt, was auf die dichterische, kultische Besessenheit hinweist, die ein Wesenszug dieses Gottes und seines Kultes war. Zum Bild Odins gehören aber auch die beiden Raben Huginn und Muninn, die über die ganze Welt fliegen und zur Frühstückszeit zurückkehren, um ihm die Neuigkeiten zu bringen, weshalb er auch „Rabengott“ genannt und schon in der Völkerwanderungszeit in Vogelbegleitung dargestellt wird. Seine Attribute sind sein Speer

---

<sup>91</sup> Vgl. van der Horst: „Animatographie als demokratische Projektion“ (www.schlingensief.com), Druckversion S. 2.

<sup>92</sup> „Hier [in Island] versteht man auch die Kunst des Christoph Schlingensief sofort. Als er [...] die erste isländische Armee gründete, die sich für eine Radikalisierung des in Island bereits üblichen genetischen Fingerabdrucks einsetzte, erschütterte kein Skandalgeschrei die Insel. Kunst hat hier weit mehr mit dem Leben zu tun als anderswo.“ Siehe: Hippold: „Am Anfang war Ginnungagap“. In: *Frankfurter Rundschau*, 19.5.2005. Es gab drei Flugblätter, eines nur mit Slogans, eines mit Beitrittsformular zur ersten isländischen Armee und eines für eine Anmeldung zur Blutspende für die „ultimative isländische Gendatenbank“. Siehe auch Schlingensiefs Homepage: „Icelandic Party“: [http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic\\_party\\_flugblatt.pdf](http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic_party_flugblatt.pdf), „Icelandic Army“: [http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic\\_party\\_icelandic\\_army.pdf](http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic_party_icelandic_army.pdf), „Gene Database“: [http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic\\_party\\_gene\\_database.pdf](http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/icelandic_party_gene_database.pdf), Zugriffe am 4.10.2007.

Gungnir, der wie seine Einäugigkeit, sein Hut und Mantel zur stereotypen Darstellung Odins zählen, sowie der Ring Draupnir.<sup>93</sup>

Schlingensief ist durch einen weiß-braunen Pelzmantel, Augenklappe und goldenen Helm als Odin identifizierbar. Begleitet wird er von Karin Witt im weißen Kleid mit einem weißen Fell-Überwurf, gelber, genoppter Badehaube und extravaganter, strassbesetzter Brille. Karin Witt tritt hier, wie bei den folgenden Stationen des Animatographen, als personifizierte *Edda* auf. Sie trägt eine lange, speerartige Fackel und einen goldenen Kelch. Klaus Beyer im langen Ledermantel und mit dunkler, glatter Langhaarperücke trägt ein Holzkreuz (Abb. 16, 17). Er und Odin tragen abwechselnd ein Buch mit der Aufschrift „Mimir“, ein Hinweis darauf, dass Odin ein Auge als Pfand geben musste, damit er aus Mimirs Brunnen der Weisheit, der an der Wurzel der Weltesche Yggdrasil entspringt, trinken durfte. Zu den Ragnarök ritt Odin abermals zu Mimir, um sich Rat zu holen.<sup>94</sup> Odins Einäugigkeit bekommt hier einen direkten Bezug zum Animatographen. Odin musste ein Auge opfern, um zur Weisheit zu gelangen: der Animatograph ist für Schlingensief selbst ein „Sehorgan“, und die Kamera (durch die man nur mit einem Auge blickt) ist „Odins Auge“.<sup>95</sup>

Klaus Beyer ist aber trotz Holzkreuz nicht Jesus, sondern die Figur des Hagen von Tronje aus dem *Nibelungenlied* alias Jonathan Meese, deutscher Shooting-Star der Kunstszene. Meese bedient sich in seinem Werk selbst aus dem reichen Fundus der germanischen Mythologie und Heldensagen; eine seiner Lieblingsfiguren ist Hagen von Tronje, als der er in seinen Performances auch auftritt.<sup>96</sup> Und Schlingensief stellt sich Hagen von Tronje so vor wie seinen „Freund Jonathan Meese, mit langen Haaren und Bart“.<sup>97</sup> Im März 2005 fand im Magazin der Berliner Staatsoper zudem die über sechsstündige Performance *Jonathan Meese ist Mutter Parsifal* statt, eine Koproduktion mit Francesca von Habsburgs T-B A21. Parallel zur live übertragenen Musik des *Parsifal* aus der Staatsoper hatte Meese insgesamt drei eigene *Parsifal*-Aufführungen im Magazin. Die Bühne war ein für Meese übliches wildes Sammelsurium aus seinem Atelier. Zentral befand sich eine riesige, drehbare Skulptur, deren Züge Wagner

---

<sup>93</sup> Vgl. Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 310–318 u. 493.

<sup>94</sup> Vgl. Simrock: *Die Edda*, Gylfaginning 15, S. 276f sowie Gylfaginning 51, S. 311f. Vgl. auch: Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 280ff.

<sup>95</sup> Vgl. Schlingensief im Gespräch mit Alexander Kluge in dessen TV-Magazin *News & Stories*: Kluge, Alexander: *News & Stories, Der Animatograph – Christoph Schlingensiefs Erste-Hilfe-Koffer gegen Tiefsinn*, ausgestrahlt am 8.1.2006 auf SAT1. Entsprechend hieß auch das aus Versatzstücken aus Island zusammengestellte Environment, das Schlingensief im Anschluss an den Animatographen im Rahmen der Ausstellung *Puppets and Heavenly Creatures* (4. Juni – 9. September 2005) bei T-B A21 in Wien aufbaute, *Odin's Eye*.

<sup>96</sup> „Jonathan Meese spielt nicht nur seine Figuren, er *ist* sie, wie man in der Kinowerbung sagt. Mel Gibson ist *Mad Max* und Jonathan Meese ist *Hagen von Tronje*, aber noch viele andere gleichzeitig.“ Siehe. Loers: „Ritter, Tod und Teufel“, S. 276.

<sup>97</sup> Schlingensief in: Kluge: *News & Stories, Der Animatograph*.

erahnen ließen. Mit dem Vorspiel begann Meese eine lange Abfolge ritueller Gesten, in deren Folge er sich auch in lange Armeemäntel hüllte, wild umherrannte, brüllte, unzählige Male ein Schwert ergriff und in die Höhe reckte und sich in einen tranceartigen Zustand versetzte. Den dargestellten Figurenkreis weitete Meese in seiner Performance nicht zuletzt auf Hagen von Tronje aus.<sup>98</sup> Diese zeitlichen und thematischen Koinzidenzen waren sicherlich auch entscheidend, dass Hagen von Tronje alias Jonathan Meese ein fixer Bestandteil des animatographischen Projekts wurde.<sup>99</sup>

Ein einprägsames kurzes Video, *Ostrichfight/Geysir* (20sec) zeigt Klaus Beyer als Hagen von Tronje in oben beschriebener Pose, ein Schwert mit beiden Händen in die Höhe reckend, in Kampfstellung einem überdimensionalen Vogelstrauß (bzw. einem Darsteller in einem solchen Kostüm) gegenüber, von dem er aus dem Bild gedrängt wird, im Hintergrund ein speiender Geysir (Abb. 22). Hagen von Tronje ist für Schlingensief ein „Symbol der Treue“ und einer, der „auf der Suche“ ist.<sup>100</sup> Odins Göttervogel ist zum Vogelstrauß mutiert.<sup>101</sup> Als solcher stellt er für Schlingensief ein bedrohliches Moment dar, einen „terroristischen Aspekt“, er überträgt die „Angstenergie“, denn der Strauß „hat in Island nichts zu suchen“.<sup>102</sup>

In *Odin and Fiskur* werden am Ufer des Thingvallavann-Sees von Odin, Hagen von Tronje und der personifizierten Edda Rituale und Aktionen vollführt. So fungiert der tote Fisch einmal als Penis Odins, der von der Edda und von Odin selbst gerieben wird, während er brüllt: „Odin is coming“ (Abb. 18). Ein regelrechter Höhepunkt des Videos, an dem musikalisch anschwellend Wagners *Parsifal* eingespielt wird, jene dramatische Stelle im Finale des dritten Akts, bevor „zum letzten Mal“ der Gral enthüllt wird. An anderer Stelle wird dem Fisch, stellvertretend für Odin, von der Edda-Figur mit einem großen Messer ein Auge

---

<sup>98</sup> Vgl. Bastian: „Parsifals neue Stimmen. Jonathan Meeses Aktion im Spiegel der Mythengeschichte“, o.P. Sowie: Preuss: „Mutter Meese, Mutter Parsifal“. In: *Berliner Zeitung*, 19.3.2007, S. 27.

<sup>99</sup> An einem der Abende hatte Schlingensief *Jonathan Meese ist Mutter Parsifal* auch besucht. Ein Foto zeigt ihn gemeinsam mit Meese und dessen Mutter vor der großen Skulptur auf der Bühne des Magazins in der Staatsoper. Siehe: Fleck: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, S. 141. Bereits in Schlingensiefs Inszenierung *Fickcollection A. Hipler* (13. – 18. März 2005), eine einzige Ironisierung des Kunstbetriebs, war Klaus Beyer als Jonathan Meese mit auf der Bühne und vollführte diverse Kunstaktionen. Vgl. die Dokumentation zur *Fickcollection* auf Schlingensiefs Homepage: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t051>, Zugriff am 11.10.2007.

<sup>100</sup> Schlingensief in: Kluge: *News & Stories, Der Animatograph*.

<sup>101</sup> Vgl. van der Horst: „Begegnungen der vierten Art“. Schlingensiefs Zeitreisen: Mit Parsifal nach Pingvellir“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>102</sup> Schlingensief in: Kluge: *News & Stories, Der Animatograph*. Der Vogelstrauß ist auch schon ein Ausblick auf den Afrika-Animatographen. Im Gespräch mit Kluge erzählt Schlingensief auch von der Bedeutung der Straußeneier als Gefäße für Kondenswasser, um das Überleben in der Wüste zu sichern. Straußeneier tauchen in der animatographischen Unternehmung vielfach auf.

herausgeschnitten, mit dem Gralskelch werden Sekrete aus dem Fischkopf aufgefangen.<sup>103</sup> Schließlich wird der Fisch ans Kreuz genagelt, angezündet und dem Wasser übergeben, das Kreuz treibt mit dem Fisch auf den See hinaus (Abb. 19, 20).

Weitere *Edda*-Episoden dürften hier ins Bild kommen, der Tod Balders und die schon kurz erwähnte Bestrafung Lokis. Dieser war für den Tod Balders, den zweiten Sohn Odins, verantwortlich. Loki hatte in „Gestalt eines alten Weibes“ von Frigg, Hauptgöttin der Asen und Mutter Balders, erfahren, dass Balder nur durch einen Mistelzweig verwundbar wäre. Durch eine weitere List brachte Loki Balders blinden Bruder Höd dazu, einen Mistelzweig auf Balder zu werfen, der ihn durchbohrte und tötete. Balders Tod war das größte Unglück für die Menschen und Götter. Der Leichnam Balders wurde schließlich auf dessen Schiff Hringhorni gebracht, wo er auf einem Scheiterhaufen verbrannt wurde.<sup>104</sup> Um der Rache der Götter zu entkommen, versteckte sich Loki und verwandelte sich in einen Lachs, wurde aber von Thor und Odin gefangen und fürchterlich bestraft. Er wurde mit den Gedärmen eines seiner Söhne in einer Höhle an drei Felsen gefesselt, über ihm wurde eine Giftschlange befestigt, deren Gift auf ihn herabtropfte. Das Gift wurde von Lokis Frau in einer Schale aufgefangen, doch wenn sie ausgeleert werden musste, tropfte das Gift in sein Gesicht, worauf sich Loki so aufbäumte, dass davon die Erde bebte. So verblieb Loki bis zu den Ragnarök, dem Weltenende, das schon im nächsten Abschnitt von *Gylfaginning* eingeleitet wird.<sup>105</sup>

Durch die Figur Hagen von Tronjes entsteht eine Überlagerung von Balders Tod in der *Edda* und Siegfrieds Tod im *Nibelungenlied*; der Mistelzweig entspricht Siegfrieds Lindenblatt (oder auch der Ferse des Achilles). Gleich der Verbrennung der Leiche Balders auf dem Schiff wird der tote Fisch verbrannt und auf dem Kreuz dem Wasser übergeben. Der Fisch wiederum lässt an den als Lachs gefangenen Loki, den Verantwortlichen für Balders Tod, denken, aber auch an das frühchristliche Symbol für Christus, das hier durch die Kreuzigung des Fisches sozusagen verdoppelt wird. In der fotografischen Dokumentation der Aktion trägt Odin auch selbst das Kreuz, hier verschmilzt der heidnische Göttervater Odin mit Jesus (Abb. 21). Durch den Gralskelch, den die personifizierte Edda trägt, besteht einmal mehr eine Verbindung zur *Parzival*-Legende. Nach der alten französischen Überlieferung ist der Gral eine Schale, in der

---

<sup>103</sup> In einer „Textcollage“ zum Island-Animatographen heißt es: „Die Elfenprinzessin vergab den Fisch und schnitt heraus Odins Auge“, in diesem Zusammenhang also der Hinweis, dass Karin Witt im Video *Edda on Fire* eine Elfenprinzessin darstellt. Siehe: o.A.: „The dark side of the movement. Dritte animatographische Verkündigung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>104</sup> Siehe Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 36–42. Simrock: *Die Edda*, Gylfaginning 49, S. 306–309.

<sup>105</sup> Vgl. Simrock: *Die Edda*, Gylfaginning 50, S. 309f. Sowie: Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 256f.



einst Joseph von Arimantia das aus dem Leichnam Christi fließende Blut aufgefangen hat, im Video sind es Sekrete aus dem Fisch.<sup>106</sup>

### 3.2.3.1 Mythisch-mystische Überlagerungen in Bild, Ton und Text

Schon an wenigen Versatzstücken wie der Verwendung der Symbole Kreuz und Fisch zeigt sich, wie Schlingensief systematisch daran arbeitet, Bilder übereinander zu blenden. Klare Bedeutungen sind nicht eruierbar:

„In Island war das das Kreuz, auf das der Fisch genagelt wurde; der wurde von Odin ins Meer geschickt, als Botschaft, als christliches Geheimzeichen, oder vielleicht war das auch gar nicht christlich besetzt, aber es wurde auf die Reise geschickt.“<sup>107</sup>

Schlingensief vermeidet eine klare Aussage, als ob er selbst nicht genau wüsste, was er in Szene setzt. Bibel, *Edda* und *Nibelungenlied* werden übereinander geblendet, Odin ist auch Jesus, Loki, Balder und Jesus verschmelzen, mit Hagen von Tronje alias Jonathan Meese kommt auch ein kunstimmanenter Hintergrund ins Bild, und wenn man den nicht kennt, kann Klaus Beyer auch als kreuztragender Jesus durchgehen. Alles überlagert sich, nichts ist mehr klar festzumachen, und das ist genau die künstlerische Strategie.

Weshalb soll ich so ein Rätsel auflösen. Lieber mache ich ein Bild wie eine Mischung aus Matthew Barney, Ed Wood, David Lynch und Schlingensief. In den besten Filmen von David Lynch denkt man, was ist in dieser Stadt los, was ist das für eine gespenstische Stimmung. Ich verstehe es nicht, aber es zieht mich rein [...].<sup>108</sup>

Auch wenn sich Schlingensief hier zu seiner *Parsifal*-Inszenierung äußert, trifft diese Vorgehensweise gleichermaßen auf den Animatographen zu.

Die Bildwiedergabe in den Videos ist sehr unterschiedlich. Die Geschwindigkeit alterniert, wobei langsame, teils beinahe in Zeitlupe oder als Einzelbilder abgespielte Bildfolgen bevorzugt werden. Hier wird Schlingensiefs Vorliebe für den nicht ganz flüssigen Film sichtbar. Die Bilder sind avantgardefilmmäßig verfremdet, teils in Schwarz/Weiß, dann wieder in völlig übersättigten Farben, oft sehr grobkörnig und verschwommen, Streifen laufen übers Bild. Es werden nur Handkameras verwendet, das Bild ist daher meist unruhig, nicht selten verwackelt. Statt harter Schnitte gibt es eher weiche Überblendungen.

---

<sup>106</sup> Vgl. Bertholet: *Wörterbuch der Religionen*, S. 216.

<sup>107</sup> Schlingensief in: Burgtheater: *Area 7 – Die DVD*, Track 2, „Schlingensief“.

<sup>108</sup> Schlingensief in: Laudenbach: „Weehee, Weehee“. In: *Der Tagesspiegel*, 26.7.2004.

Mit der Tonspur geht Schlingensiefel ähnlich um wie mit den Bildern. Es ist eine Aneinanderreihung und gegenseitige Überlagerung von Tondokumenten. Eher kurze Einspielungen gehen ineinander über: von sphärischer, mystischer Filmmusik bis zum *Parsifal*, von Glockenläuten über weinende Babys bis zu einem kreischenden Schwein, das gerade geschlachtet wird. Auch Regieanweisungen Schlingensiefels sind immer wieder zu hören. Der Ton ist teils zu langsam oder zu schnell abgespielt. In *Odin and Fiskur* beginnt die Tonspur ab dem letzten Viertel des Videos einfach wieder von vorne, Unterschiede ergeben sich entsprechend dem Live-Ton der gedrehten Szenen. Nicht nur, dass alle Videos in der animatographischen Installation sowieso in Endlosschleife projiziert werden, durch die Wiederholung der Tonspur wird die unendliche Drehbewegung des Animatographen schon im Video audiovisuell implantiert. Dieselbe Tonspur wird übrigens auch im Video *Police in Thingvellir* eingesetzt; auch die Töne überlagern sich im Animatographen mehrfach.

Auffällig in *Odin and Fiskur* ist ein aufgrund des Wiederholens der Tonspur zweimal eingespieltes Zitat von Hitler, entnommen der Schlussrede zum Reichsparteitag 1934, den Leni Riefenstahl in ihrem Film *Triumph des Willens* in Szene gesetzt hat: „Wir können glücklich sein zu wissen, dass diese Zukunft restlos uns gehört.“ An anderer Stelle wird aus Goethes *Faust II* zitiert: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ (5. Akt, V. 11936f). Diese Worte werden von einem „Engel, schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend“, gesprochen. Die ganze Passage ist der „Erlösungshymnus“, laut Goethes eigenen Worten „der Schlüssel zu Fausts Rettung“.<sup>109</sup> Wieder an anderer Stelle wird aus dem *Cherubinischen Wandersmann* zitiert, eine Sammlung von Sinnsprüchen des barocken Mystikers und glühenden Gegenreformators Angelus Silesius aus dem Jahre 1657: „Halt an wo lauffstu hin / der Himmel ist in dir: Suchstu Gott anders wo / du fehlst Jhn für und für“ (1,82). Das Werk thematisiert die Polarität von Gott und Welt und die Suche nach der mystischen Vereinigung mit Gott.<sup>110</sup>

In der Gesamtschau der verwendeten Bild-, Ton- und Textversatzstücke, die sich überlagern, vermittelt der Film *Odin and Fiskur*, der der komplexeste und sicherlich so etwas wie ein Hauptfilm des Island-Animatographen ist, ein Gefühl mystischer Ergriffenheit. Ob Tod und Auferstehung im Christentum, Anfang und Ende der Welt zu den Ragnarök und ihre Wiedererstehung in der *Edda*, Gralsmythos im *Parsifal/Parzival*, die Verheißungen des Verführers

---

<sup>109</sup> Vgl. Goethe: *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, erklärt von Adolf Trendelenburg, S. 619. Erlösung ist bei Goethe weniger christlich dogmatisch zu lesen, als vielmehr im Sinne von Ablösen vom Erdhaften, Dunklen, Mephistophelischen und „Auflösung ins Lichte, Geisthafte, Göttliche“. Vgl. Goethe: *Werke*, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, S. 738.

Hitler, Erlösung der Seele bei Goethe oder die mystische Gottsuche bei Angelus Silesius: Wenn es so etwas wie eine übergeordnete Erzählung der großen Themenbereiche, derer sich Schlingensief hier bedient, gibt, dann ist es der Kreislauf von Anfang und Ende, Geburt, Tod und Wiedergeburt, Erlösung und Nichterlösung, ein mythisch-mystischer Themenkomplex, den Schlingensief mit seinem Bayreuther *Parsifal* begonnen hat und im Animatographen weiter verdichtet.

Schlingensief hatte den *Parsifal* als Nahtod-Erlebnis inszeniert, wie in einem Film zogen Schauplätze und Bilder auf der Drehbühne vorüber. Zum mehrheitlichen Entsetzen der eingefleischten Wagnerianer stellte sich die Erlösung am Schluss aber dergestalt dar, dass Parsifal nicht nur Amfortas, sondern auch sich selbst mit dem heiligen Speer richtete. „Parsifal muss sterben [...]. Denn nur der Tod ist die Erlösung des Erlösers. Nicht der Speer, nicht der Gral“, so Schlingensief.<sup>111</sup> Zu den finalen Erlösungsklingen von Wagner war daraufhin die Bühne mit einer Leinwand komplett verhüllt, minutenlang war nur die riesige Projektion des Films *Hasenverwesung V* zu sehen, ein Schwarz/Weiß-Film, der einen liegenden, verwesenden Hasen im Zeitraffer zeigt.<sup>112</sup> Durch den beschleunigten Ablauf wurde der Verwesungsprozess als höchst lebendiger Vorgang anschaulich, durch die Maden und anderen Organismen war der tote Körper von immer stärkeren Bewegungen durchflutet, bis er sich langsam in einer stark bewegten schwarzen Flüssigkeit auflöste. Im folgenden „hinreißend berührenden Schlussbild“<sup>113</sup> schritt Parsifal dann in einen endlos scheinenden Lichttunnel. Wo die ganze Inszenierung schon den Lebensweg des Sterbenden von der Geburt bis zu seinem Tod bebildert, so fallen im Schlussbild Geburt und Tod in eins zusammen. „Das Licht am Ende des Tunnels [...], durch den sich der Sterbende bewegt, erscheint gleichzeitig als der Geburtskanal.“<sup>114</sup> Gemeinsam mit der *Hasenverwesung* ergibt das ein stimmiges Bild, mit dem Tod beginnt neues Leben, das Ende ist gleichzeitig ein Anfang. Bei Joseph Beuys, auf den sich Schlingensief hier auch bezieht, ist der Hase ein Symbol für Geburt und Inkarnation,<sup>115</sup> im christlichen Brauch eines für die Auferstehung, die im Osterfest gefeiert wird.

---

<sup>110</sup> Angelus Silesius: *Cherubinischer Wandersmann*, S. 39. Vgl. auch: Wilpert: *Deutsches Dichterlexikon*, S. 16f.

<sup>111</sup> Schlingensief in: Smolczyk: „Voodoo auf dem Grünen Hügel“. In: *Der Spiegel*, Nr. 30, 19.7.2004.

<sup>112</sup> Der Film *Hasenverwesung V* (2004, 7min 8sec) ist nicht von Schlingensief selbst, sondern von Walter Lennertz und Alexander Kluge. Siehe: Stiftung Schloss Neuhausen: *Der Animatograph – Odins Parsipark*, S. 8.

<sup>113</sup> Vgl. Tholl: „Fortdauernde Bewegung macht hier den Raum zur Zeit“. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 1.8.2005.

<sup>114</sup> Hegemann: „Alles schreit. Notizen zu Christoph Schlingensiefs Parsifal“, S. 243.

<sup>115</sup> „Der Hase hat direkt eine Beziehung zur Geburt. Für mich ist der Hase das Symbol für Inkarnation. Denn nur der Hase macht das ganz real, was der Mensch nur in Gedanken kann. Er gräbt sich ein, er gräbt sich einen Bau. Er inkarniert sich in die Erde, und das allein ist wichtig. So kommt er bei mir vor.“ Beuys in: Schata: „Das Œuvre des Joseph Beuys“, S. 92.

Die mystische Thematik seiner *Parsifal*-Inszenierung wird von Schlingensiefel in Island weiterverfolgt und in der Drehbühneninstallation konzeptionell umgesetzt: „Zum Raum wird hier die Zeit“. In der potenziell unendlichen Drehbewegung der Drehbühne fällt alles konstitutiv zusammen: Anfang und Ende, Geburt, Tod und Wiedergeburt, Erlösung und Nicht-Erlösung. Es ist daher inhaltlich wie formal nur konsequent, dass die Bilderwelt des Animatographen ab der zweiten Spielzeit 2005 wiederum in den „Ur-Animatographen“ *Parsifal* in Bayreuth einfließt: mittels Projektionen von Videos, Wäschespinnen-Modellen des Animatographen oder in der Figur des Hagen von Tronje/Jonathan Meese, der in der Person von Klaus Beyer fortan als Kunst-Faktotum auf der Bühne im Einsatz war. Ein Video aus dem *Parsifal* (das wiederum Aufnahmen aus *Bambiland* zeigt) hatte bereits Eingang in die Installation in Island gefunden: *Bambitemple* (4min 24sec). Bei den folgenden Stationen war dann auch die *Hasenverwesung* fixer Bestandteil des Animatographen. Die Bildüberlagerungen finden bei Schlingensiefel auch und gerade über Werkgrenzen hinweg statt, die sich daher auch nicht eindeutig ziehen lassen.

Auf der Textebene wiederholt sich noch einmal die Bildüberlagerung. Zum Island-Animatographen gibt es „Textcollagen“, die „animatographischen Verkündungen“, in denen Reflexionen zum Projekt mit Texten aus der *Edda* verschmolzen sind. Wiederum ist nichts eindeutig, ohne genauere Kenntnis wirken sie völlig absurd und setzen unbestimmte Assoziationsketten in Gang.

Allen Edlen gebiet ich Andacht, Hohen und Niederen von Odins Geschlecht; wir künden hier das Wirken des Animatographen. Prophezeiung des Kameraauges; neueste Sagen, an die wir uns erinnern.

Von der Erde am Fuße des Weltenbaums zogen wir aus, die Bilder zu finden, die wir über Welten verteilt finden. Nicht Sand, nicht Salz, nicht Gold; nicht Erde findet sich noch Überhimmel, gähnender Abgrund und Gras nirgends.

Die Drehung fährt fort. Schnitt.

Licht weiß nicht, wo es Sitze hat, Mensch ist Mond und weiß nicht seinen Platz. Alles kreist. Sonne und Schatten bahnen sich wie Zufall ihre Bahn. Auf dem Platz, da warfen sie heiter mit Würfeln und darbtten goldener Dinge nicht. Da war Jesus, der Führer, da war Fisch. Die Ordnung hielt, die Taue waren gespannt und liefen ins Netz. Kein Anfang, kein Ende. Wer also sollte schaffen der Zwerge Geschlecht, außer die Zwerge selbst?

Zeit ist's.

So lange Menschen auf Erden leben, wird ihr Geschlecht geleitet. Besitzen nicht Seele; und Sinn schon nicht mehr. Nicht Blut noch Bewegung, noch blühende Farbe.

Die Scheibe nimmt Fahrt auf.  
Segel füllen sich mit Licht.  
Bildgeburten.<sup>116</sup>

Schlingensiefel paraphrasiert Text-Versatzstücke und verschmilzt sie mit Motiven und Produktionsabläufen seiner Arbeit. Die „animatographischen Verkündungen“ stellen so etwas wie „Arbeitsberichte“ dar, bei aller Absurdität bilden sie das Konzept des Animatographen ab. In der „Zweiten animatographischen Verkündung“ wird Platons Höhlengleichnis als Bild für den Animatographen bemüht.<sup>117</sup> In gewisser Weise wird hier auch die Ausstellungssituation reflektiert: der Animatograph warf seine Projektionen und Schatten in den Kellerräumlichkeiten des Klink & Bank Kulturzentrums. Schlingensiefel setzt alles in Bilder um, so werden in den Texten auch immer wieder „die Bilder“ beschworen, auch und gerade in ihrer Unklarheit:

Die Bilder sind nicht klar, aber sie sind da. Es gibt keine Klarheit, kein Ganzes. Das Ganze ist das Unwahre. [...] Hammer kreisen, Bilder kreisen. Das schönste Bild von allen ist noch nicht projiziert. [...] Die Bewegung der Sinne, Herz, Füße und Hand sind im Einklang, Nepal, Lüderitz, Schlösser und Theaterburgen. Schwerter, Feuer, Wasser, Brunnen gegen die edlen Schwachköpfe. Gestürzt, getötet, gestorben durch einen Künstler. Bald wird man Unwahres, Brutales, Vergängliches sagen [...]. Wenn der Motor versagt, braucht es Menschenkraft, damit die Bilder ineinander sich schieben.<sup>118</sup>

Die Texte haben keine Autoren-Angabe, dürften aber zumindest in enger Zusammenarbeit mit Schlingensiefel entstanden sein. Sie zeigen seine Obsession für die Bilder, spiegeln die Arbeitsweise wider und sind selbstreflexiv, so geht es hier um die geplanten Stationen des Projekts ebenso wie um die Frage, wie die Kritik reagieren wird oder die Tatsache, dass der Motor der Drehbühne am ersten Tag der Präsentation versagte.<sup>119</sup>

### 3.3 House of Parliament/House of Obsession

Am 13. Mai 2005 drehte sich der Animatograph erstmals für die Öffentlichkeit.<sup>120</sup> Nachdem die Besucher die steile Treppe in die Kellerräumlichkeiten des Klink & Bank Kulturzentrum

---

<sup>116</sup> o.A.: „This is the world announcement! Erste animatographische Verkündung“ (www.schlingensiefel.com). In diesem Text wurden beispielsweise die Verse 1, 3, 5, 8, 18 aus der *Völuspá*, der „Weissagung der Seherin“, verarbeitet. Anhand der Textbausteine zeigt sich, dass Schlingensiefel mit der Simrock-Übersetzung der *Edda* gearbeitet hat. Vgl. Simrock: *Die Edda*, S. 7ff.

<sup>117</sup> Vgl. o.A.: „Metaphysische Poesie.“ Zweite animatographische Verkündung“ (www.schlingensiefel.com).

<sup>118</sup> o.A.: „The whole is the untrue.“ Vierte animatographische Verkündung“ (www.schlingensiefel.com).

<sup>119</sup> Vgl. Hippold: „Am Anfang war Ginnungagap“. In: *Frankfurter Rundschau*, 19.5.2005.

<sup>120</sup> Die Beschreibung der Installation erfolgt neben Zeitungsberichten vor allem anhand von Fotos und Skizzen, siehe: T-B A21: *The Animatograph*, S. 12f u. 38f, sowie anhand eines dokumentarisch-künstlerischen Videos mit Aufnahmen der Installation von: Bilić, Erik: *Christoph Schlingensiefel's Animatograph*, Hallmühle Film, Sponsored by T-B A21 Vienna, DVD, 2005.

hinabgestiegen waren, ging es zunächst in ein „labyrinthartiges Gebilde“.<sup>121</sup> Gleich im ersten Raum wurden sie vom intensiven Geruch eines „Trockenfisch-Friedhofs“ begrüßt, der „von der Decke“ schwebte. „Von einer Höhle kriecht man in die nächste, ‚Come in‘ steht über einem Loch im Bretterschlag und weiter geht’s, den Pfeilen am Boden nach.“<sup>122</sup> An den Wänden waren unzählige Fotos von den gedrehten Aktionen (*Odin and Fiskur, Edda on Fire*), auf einem Tisch ein kleines dreidimensionales Modell der Drehbühne sowie von Thingvellir mit Kirche und Reihenhäusern (Abb. 23), erste Filme wurden projiziert, *Police in Thingvellir* und (*Christophs Film*) *Horrorhaus* (4min 24sec). Wieder durch ein Loch im Bretterschlag ging es in den zweiten Raum, an der Wand stand groß „Center of Grail Researchment“, überall Ausdrucke von *Edda*-Texten, Aktionsfotos sowie eine Landkarte von Island, wo die Stationen der Dreharbeiten eingezeichnet waren. Alles war mehr oder weniger schief mit Isolierband aufgeklebt (Abb. 24), am Boden lag Arbeitsmaterial, Papier, Müll. „Way to Holmur“ stand über dem Loch in den dritten, korridorartigen Raum, wieder unzählige Aktionsfotos, vollgeräumte Stellagen, ein Schild wies ins „Thai restaurant“, eine kleine Kammer, wo das isländische Genprogramm thematisiert war, an der Wand der Schriftzug „DeCodex of Honor and Blood“. Die Stellwände vis-à-vis waren im Stile von Kinderzeichnungen bemalt und mit Aufschriften und Pfeilen versehen: „Look here!“ machte mehrmals auf kleine Gucklöcher aufmerksam, durch die man blicken konnte, um dahinter auf Monitoren zwei Videos anzuschauen: *Ostrichfight/Geysir* und *The Ostrich in Icelandic Landscape* (2min 25sec, tonlos) (Abb. 25). Der Gesamteindruck der Installation war extrem trashig und verströmte Atelieratmosphäre.

Nach dem Labyrinth ging es in den Hauptraum mit dem eigentlichen Animatographen. Die Drehbühne des isländischen Animatographen hatte einen Durchmesser von acht Metern. Sie war durch mehr oder weniger offene, zaunartige Bretterschläge in Raumsegmente unterteilt (Abb. 26, 27). Zwei Korridore, die von außen zum Mittelpunkt der Drehbühne aufeinander zuliefen, führten in den „darkroom“ oder „Kinoraum“, der nach außen hin durch eine kaum gespannte Leinwand (Leintuch) abgeschlossen war. Hier nahm der Betrachter die Drehbewegung visuell nur mehr durch die wechselnden Projektionen wahr, die auf der Leinwand vorüberzogen. Zu beiden Seiten des „Kinoraums“ befanden sich unterschiedlich große, offene Raumsituationen, die großzügig zum Betreten der Drehbühne einluden. Zwischen den Korridoren befand sich noch ein kleines Raumsegment. Alle Räume waren durch Öffnungen, Türen oder Fenster miteinander verbunden, alles war sehr durchlässig. Die Räume waren mit

---

<sup>121</sup> Bomsdorf: „Nordmänner im Musenreich“. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 23, 9.6.2005.

<sup>122</sup> Spiegler: „Island: Die Kunst ist eine wilde Party“. In: *Die Presse*, 17.5.2005.

allerlei Requisiten ausgestattet, Wände und Böden waren wiederum bemalt und beschriftet (Abb. 28–32).

Auf der großen offenen Bühnenfläche, die gut ein Drittel des gesamten Grundrisses ausmachte, lag eine mit weißen Leintüchern behängte Wäschspinne, das „Alltagsmodell“ des Animatographen, das neben den Einsätzen in Thingvellir auch in dem Video *Loki's World Announcement* (3min 34sec) ins Bild kommt: Klaus Beyer stapft im bekannten blauen Kostüm mit der Wäschspinne durch die isländische Landschaft, unaufhörlich mit schriller Stimme verkündend: „This ist the world announcement.“ Das Video lief auf einem Monitor neben der Drehbühne und übertönte markant die ganze Installation. Die Wände waren auch hier mit einfachen schematischen Zeichnungen bemalt, mit brennenden Reihenhäusern und der Kirche von Thingvellir („Burn Thingvellir down!“, forderten die Flugblätter der Fake-Partei), an den Wänden standen bekannte Slogans wie „Destroy Parliament“. Eine personifizierte *Edda*, die Namen von Odin, Thor und Loki waren in großen Lettern an die Wand gemalt. Fast alles wies hier auf die in Thingvellir gedrehten Szenen hin. So standen auf dem Boden Auszüge aus der Bestrafung Lokis geschrieben, genau jene Stelle, in der Loki in Lachsgestalt von Odin und Thor gefangen und seiner Bestrafung durch die Giftschlange zugeführt wird. Dass die Szene hier zitiert wurde, deutet darauf hin, dass sie wie beschrieben auch in den Videos *Edda on Fire*, aber vor allem *Odin and Fiskur* ins Bild gesetzt wurde (Abb. 32).

Die etwas kleinere offene Bühnenfläche war mit einem grünen Sofa und einer Stehlampe ausgestattet, auf dem Sofa saß eine Stoffpuppe. Die Wände waren mit bemalten und beschrifteten Leinwänden behängt, auf einer standen mehr oder weniger absurde Formeln wie „Odin = 1 Eye = 1 Universe“. An der Wand lehnte eine große grüne, mit weißer Kreide beschriebene Tafel, eine schematische „Erklärung“ Schlingensiefs zum Island-Animatographen (Abb. 33).

Im kleinen Raumsegment zwischen den Korridoren hingen wellige, rot befleckte Leinwände, die an Schüttbilder Hermann Nitschs erinnerten, an der Wand stand ein Waschbecken mit Spiegel auf einer Holzkiste, am Boden überall Gerümpel. Beim Eingang zum „Kinoraum“ im Zentrum der Drehbühne stand ein Klo (Abb. 31, 32). Über allem drehte sich an der Decke eine Discokugel. Markus Mittringer von der Tageszeitung *Der Standard* nannte den Animatographen in Anlehnung an Gerümpelkulpturen der Wiener Aktionisten treffend eine „raumgreifende Gerümpelinstallation“:

Das Inventar on stage gleicht jenem im Zuschauerraum: Dinge des täglichen Bedarfs vom Klo übers Sofa bis hin zum Thai-Restaurant. Dazu kommen allerlei Gründe, Kreativität auszulassen: Leinwände, Zeichenblöcke, Pulte und andere Subbühnen, das zeitgemäße elektronische Equipment. Weder fehlt die Disco-Kugel noch der Fernsehschirm, es darf getrunken, gegessen und geraucht werden.

Und: Die Projektionen behandeln Bühne wie Zuschauerraum, Akteur wie Betrachter gleichwertig – sie holt alle ins Weltbild.<sup>123</sup>

Von vier Seiten wurden Projektionen auf die Drehbühne geworfen, durch die Drehbewegung änderte sich der Gesamteindruck permanent. Je nach Hintergrund – Leinwand, Bretterverschlag, Korridor oder Öffnungen – wurden die Projektionen anders reflektiert, gebrochen oder durchdrangen die durchlässige Konstruktion. Die Bildüberlagerung in den Videos und Fotos erfuhr in der Installation ihre formale Umsetzung ins Räumliche. Die sich überlagernden Tonspuren der Videos erzeugten zusätzlich einen vielschichtigen Soundteppich. Die vier direkt auf die Drehbühne projizierten Videos waren: *Edda on Fire – Saga 2, Odin and Fiskur – Saga 1, Odin and the Dog – Saga 3* (2min 48sec, tonlos) und *Street Party – Demo*. Rund um die Drehbühne waren vier Monitore aufgestellt, die die Videos *I Want Destroy Parliament, Bambitemple, Loki's World Announcement* und *Price Show in Thingvellir* zeigten.<sup>124</sup>

### 3.3.1 Von der plastischen Theorie zu Ratio und Obsession

Bei der Eröffnung der Installation hielt Schlingensief einen „Vortrag“ vor seiner Tafelzeichnung, die auf der Drehbühne platziert war. Eigentlich war es eher einer lautstarke Performance, in der er sein animatographisch-mythologisches System für die Zuschauer darlegte: „The nordic sagas come from nothing. The Greek sagas come from everything, from chaos.“<sup>125</sup> Bei den folgenden Stationen des Animatographen hielt Schlingensief dann auch – allerdings weniger theatralische – Einführungsvorträge, die stets mehr Verwirrung stifteten als Klarheit schufen.

Auch wenn sich die Tafelzeichnung nicht eindeutig interpretierbar lässt, so ist sie doch so etwas wie ein Schlüssel zur Installation in Island; sie ist ein Joseph-Beuys-Zitat. In einer seiner vielen Tafelzeichnungen visualisierte Beuys 1972 seine „plastische Theorie“: auf der einen Seite steht „Chaos“ und „Willen“, auf der anderen „Form“ und „Denken“, diese beiden Pole sind durch eine Pfeillinie miteinander verbunden, zwischen ihnen steht „Bewegung“, „Seele“ und „Empfindung“. Der Chaos-Pol ist durch ein gezeichnetes „Knäuel“ markiert, der Formpol durch die geometrische Zeichnung einer *Fettecke*, Beuys' wahrscheinlich bekannteste

---

<sup>123</sup> Mittringer: „Klone eines Anstifters“. In: *Der Standard*, 20.5.2005.

<sup>124</sup> Die Beschreibung der Projektionsaufstellung folgt dem Plan von Kathrin Krottenthaler aus Island, siehe: T-B A21: *The Animatograph*, S. 39 (bzw. ABB. 34). Es ist nicht auszuschließen, dass es vor Ort kurzfristige Änderungen gab. Die Videos, die hier nicht einzeln besprochen werden, zeigen im Wesentlichen Variationen der ausführlich beschriebenen. Bis auf das Video *Bambitemple*, das Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung entnommen war, waren alle Videos eigens in Island hergestellt worden.

<sup>125</sup> Schlingensief in der Video-Dokumentation von: Gudnasson, Thorfinnur: *Animatograph – Iceland Edition*, T-B A21, DVD, Island 2005.



künstlerische Manifestierung seiner „plastischen Theorie“. Synonyme für die beiden Pole sind auch Wärme und Kälte, das Organische und Kristalline oder Natur und Geist.<sup>126</sup>

Form ist [...] ein Gegenpol zum Begriff Chaos. Das ist ein polarischer Prozess. Wärme und Kälte sind polarische Prozesse, und das Moment, welches vermittelt, ist das Moment der Bewegung. Es verläuft ein Prozess vom Unbestimmtheitspol zum Bestimmtheitspol.<sup>127</sup>

Dem entspricht auch die *Fettecke*, die als kalte Tetraederform der Gegenpol zum Fett im warmen, amorphen Zustand ist. Beuys bezieht diese Polarität auch unmittelbar auf den Menschen und kommt so zu einem anthropologischen Begriff von Plastik.<sup>128</sup> In besagter Tafelzeichnung von Beuys drückt sich das durch einen in Umrissen gezeichneten – mit dem Kopf auf der Formpol-Seite liegenden – Menschen aus. Die „plastische Theorie“ hat auch für ganz einfache Tätigkeiten Gültigkeit.

Wenn einer eine bestimmte Absicht hat, bleibt ihm nichts anderes übrig, als zum Chaos zu kommen, d.h. er greift in irgend einen Eimer hinein, darin ist Ton, irgendwie, ganz unbestimmt. [...] So real muß man das nehmen. [...] Und dann muß er durch Bewegung, d.h. durch Aktivitäten entweder mit seiner Hand oder mit seinem Denken [...] zu Formen kommen. Dann wird man ja sehen, wo sein Formprinzip steht. Steht das sehr stark auf der Formseite, oder tendiert es mehr zur Chaosseite hinüber, oder steht es in einer relativ harmonischen Mitte? Ist es zu stark formbetont, dann wirkt es kalt, erkältend.<sup>129</sup>

Mit der „plastischen Theorie“ fand Beuys eine Formel für jegliche gestalterische, plastische Tätigkeit, sie ist die theoretische Basis dessen, was ihn dann zum „erweiterten Kunstbegriff“ und zur „sozialen Plastik“ führte und zur Frage: „Wie kann jedermann, d.h. jeder lebende Mensch auf der Erde, ein Gestalter, ein Plastiker, ein Former am sozialen Organismus werden?“<sup>130</sup> Diese für Beuys’ Werk zentrale Frage gipfelte in dem berühmten Ausspruch „Jeder Mensch ist ein Künstler“.<sup>131</sup> Es geht dabei aber nicht darum, dass jeder Mensch Kunstobjekte schaffen solle, sondern um die prinzipielle Fähigkeit des Menschen, gestalterisch tätig zu sein und sich mittels seiner freien Kreativität in sein soziales Umfeld und die Gesellschaft einzubringen. Hier kommt auch der Begriff der Revolution ins Spiel: „Die einzig revolutionäre

---

<sup>126</sup> Vgl. Rappmann: „Der Soziale Organismus“, S. 56ff.

<sup>127</sup> Beuys in: ebd., S. 22.

<sup>128</sup> „Was ist Plastik? Ich habe versucht, eben diesen Begriff in seine Grundkräfte aufzuspalten. Dann kommt man auf ganz klare Sachen und stellt fest, daß der aufgespaltene Begriff von Plastik im Grunde ein anthropologischer Begriff ist. Dann kommt man aber auch darauf, daß dieser anthropologische Begriff von sich aus fordert, daß ein Kunstbegriff entwickelt werden muß, der sich tatsächlich auf jedermann beziehen kann, also zu einem echten anthropologischen Begriff wird, zu einem Jedermannbegriff, zu einem Begriff für den Menschen selbst [...].“ Beuys in: Rappmann, „Der Soziale Organismus“, S. 20.

<sup>129</sup> Beuys in: ebd., S. 22.

<sup>130</sup> Beuys in: ebd., S. 20.

<sup>131</sup> Vgl. Schata: „Das Œvre des Joseph Beuys“, S. 102f.

Kraft ist die Kraft der menschlichen Kreativität, die einzig revolutionäre Kraft ist die Kunst.“<sup>132</sup>

Entscheidend für die Art des Gestaltens ist das Bewegungselement, dem Beuys das Fühlen zuordnet, das zwischen den Polen Chaos/Wollen und Form/Denken vermittelt. Die gestalterische Aktivität im Sinne einer gesamtgesellschaftlichen „sozialen Plastik“ muss für Beuys von „sozialer Wärme“ getragen sein, es geht darum, „am Arbeitsplatz eine zwischenmenschliche Wärme“ zu produzieren: „Da, wo gegenwärtig die Entfremdung zwischen den Menschen sitzt – man könnte fast sagen als eine Kälteplastik –, da muß eben die Wärmeplastik hinein.“<sup>133</sup>

Analog zu Beuys steht in der Tafelzeichnung von Schlingensief auf der einen Seite „Parliament“ und auf der anderen „House of Obsession“, dazwischen ist eine Menge an Pfeilen, die in alle möglichen Richtungen zeigen, sowie Begriffe aus der *Edda* (Abb. 33). Im Gegensatz zu Beuyschen Tafelzeichnungen macht die von Schlingensief einen vergleichsweise chaotischen Eindruck. Während „Parliament“ analog zur Form für Gesetzgebung, Ordnung und Verwaltung steht, steht „House of Obsession“ analog zum Chaos für die affirmative, ins Zerstörerische, ja Anarchistische kippende Umkehrung davon, wie es in den Videos und Aktionen vollzogen wurde. Bei Schlingensief drängt alles zum Formlosen, Chaotischen, Unbestimmten: „Destroy Parliament!“ Es gibt keinen darüber hinausweisenden sozialutopischen Ansatz wie bei Beuys. Die Obsession obsiegt und manifestiert sich in Schlingensiefs Bilderwelt, die nicht nur mythisch bis anarchistisch, sondern oft auch sehr trashig und witzig ist. Im Video *I Want Destroy Parliament* (1min 28sec) konjugiert Schlingensief im schwarzen Spitzenkleid mit weißer Pagenkopfperrücke:<sup>134</sup> „I want to destroy Parliament, you want to destroy Parliament, he wants to destroy Parliament, she wants ...“ usw. (Abb. 35).

Die Polarität von Chaos und Form drückt sich gerade auch vor der Kulisse von Thingvellir bildlich aus, wo Naturgesetze, Urzeitchaos auf politische Ordnung und Verwaltungsmaßnahmen treffen.<sup>135</sup> Dieser Bedeutungshorizont zieht sich trotz aller unbestimmten Verweise quer durch den Island-Animatographen, im Zitat einer Beuyschen Tafelzeichnung wird er punktuell sichtbar.

In der Dominanz des Obsessiven drückt sich aber auch eine persönliche Lebens- und Arbeitseinstellung Schlingensiefs aus:

---

<sup>132</sup> Beuys in: Rappmann: „Der Soziale Organismus“, S. 59.

<sup>133</sup> Beuys in: ebd., S. 20f.

<sup>134</sup> Hier tritt Schlingensief möglicherweise als sein eigenes Alter Ego Thekla von Mülheim auf, die als Pseudonym für Christoph Schlingensief anstatt Mehrfachnennungen bei Credits seiner Arbeiten genannt wird.

<sup>135</sup> Vgl. van der Horst, Jörg: „Der Emmaus-Effekt oder das Wunder von Pingvellir“, o.P.

Wenn ich weiß, dass ich in einem bestimmten Moment bloß keinen Fehler machen darf, dann muss ich ihn machen, dann muss ich mich schlecht benehmen. Es steckt ein Zwang, eine Obsession dahinter, die nicht verwaltbar ist.<sup>136</sup>

[...] ich sammle wahnsinnig viel und ich forsche auf meine Art. Und ich habe Obsessionen, Leidenschaften, und die vertrete ich auch.<sup>137</sup>

In *Odin and Fiskur* gibt es auch Aufnahmen von Schlingensief ohne Kostümierung beim Fotografieren oder Filmen in der isländischen Landschaft, wie in einem Homemovie. Der Film bekommt dadurch auch eine sehr private und selbstreflexive Note, was für Schlingensiefs Arbeiten auch typisch ist. Der Filmemacher in einem für seine Filme charakteristischen Setting: mitten in der Einöde liegen heruntergekommene Gebäude und verrostete Autowracks. Hier in Holmur hat Schlingensief sein „Horrorhaus der Obsessionen“ gefunden, das für die Island-Edition des Animatographen, *House of Obsession*, vielleicht sogar namensgebend war.<sup>138</sup>

Ich habe in Island bei Holmur, in der Nähe, wo Dieter Roth gelebt hat, einen einsamen Ort, der nennt sich ‚Das Horrorhaus‘, ‚Horrorhaus der Obsessionen‘. Dort möchte ich irgendwann die Animatographen aufstellen, an der Erdspalte, wo sich Europa jedes Jahr acht Zentimeter [Millimeter] von Amerika wegbewegt. Das fände ich sehr schön, wenn sie diese Lücke ausfüllen würden.<sup>139</sup>

Neben dem Hauptraum mit dem Animatographen setzt sich die Installation in einem weiteren Raum fort. Auf dem Dach eines Autowracks sitzt der omnipräsente Vogelstrauß. Auf den Sitzen des Autos findet sich das Fisch-Motiv und mit ihm ein weiteres Kunstzitat: ein beleuchtetes Aquarium mit einem in Formalin eingelegten großen Fisch trägt die Aufschrift „William Hirst“, eine Anspielung auf den britischen Star-Künstler Damien Hirst, der 1991 mit einem riesigen in einer Vitrine in Formaldehyd eingelegten Tigerhai Furore machte.<sup>140</sup> An der Rückwand des Raums steht in großen schwarzen Lettern der an die „Weissagung der Seherin“ gemahnende Ausspruch „This is the world announcement“. Am Boden davor befinden sich zwei kleine Kinderzelte, die durch einen von innen beleuchteten Tunnel miteinander verbunden sind (Abb. 37). Für Schlingensief sind gute Gedanken „wie Zelte: man kann sie auf- und abbauen. Man kann sie zerstören, während Blödheiten wie Betonklötze in der Gegend

---

<sup>136</sup> Schlingensief in: Koegel: „Nur ein Pinselstrich ...“, S. 28.

<sup>137</sup> Schlingensief in: Kaiser: „Ich bin eigentlich ein metaphysisch obdachloser Metaphysiker“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.2004, S. 13.

<sup>138</sup> Besagte Szenen gibt es auch im eigenständigen, aber tonlosen Video (*Christophs Film*) *Horrorhaus*.

<sup>139</sup> Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 140. Es gibt auch eine dreiteilige Foto-Edition mit dem Titel *Horrorhaus in Holmur* (C-Prints, je 40x60cm, 2004/05), die den Ort aus dem Video zeigen (eines davon siehe Abb. 36).

<sup>140</sup> Vgl. Bomsdorf: „Nordmänner im Musenreich“. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 23, 9.6.2005. Vgl. auch: T-B A21: *The Animatograph*, S. 39.

herumstehen.“<sup>141</sup> In den Zelten wiederholt sich das Sinnbild des Ausstellungstitels: hier das Parlament – dort die Obsession, verbunden durch einen Tunnel. Und es ist wiederum ein Beuys-Zitat, das ebenfalls analog zur „plastischen Theorie“ zu verstehen ist. Das von Beuys oft bemühte Gegensatzpaar „Ratio und Intuition“ wird hier zu „Ratio und Obsession“.<sup>142</sup>

Bei Beuys steht Ratio für das logische, diskursive Denken in Quantitäten, das den heutigen positivistischen Wissenschaftsbegriff auszeichnet; dieses Denken ist für ihn erstarrt, wie der kristalline Formpol an dem einen Ende der Skala in seiner „plastischen Theorie“. Demgegenüber steht die Intuition, mittels der man diese begrenzte Form des Denkens hin zu einem Denken in Qualitäten erweitern müsse, durch Intuition könnten die erstarrten Denkstrukturen aufgebrochen werden.<sup>143</sup>

### 3.3.2 Exkurs: Richard Wagner, die Revolution und das Gesamtkunstwerk

Ein weiterer Hinweis auf die Polarität Parlament versus Obsession findet sich nicht unmittelbar in der Installation, sondern auf Schlingensiefs Homepage. Dort steht beim Island-Animatographen ein Text mit dem Titel: „Außerparlamentarische Obsession“. Für August Röckel, „Animatographische Volksblätter“, 8. April 1849.<sup>144</sup> Tatsächlich handelt es sich hierbei um den Text *Die Revolution* von Richard Wagner, der am 8. April 1849 im Vorfeld des Dresdner Maiaufstandes anonym in den *Volksblättern* veröffentlicht wurde. Schlingensief übernimmt den Text 1:1 für den Kontext des Animatographen und gibt ihm einfach einen neuen Titel.

Röckel war der Herausgeber der radikalen *Volksblätter*, die im Revolutionsjahr 1848 gegründet und nach dem Scheitern des Maiaufstandes 1849 bald wieder verboten wurden.<sup>145</sup> Die Revolutionäre Röckel und Wagner waren aktiv am Aufstand beteiligt, Röckel wurde nach der Niederschlagung interniert und kam erst wieder 1862 frei, Wagner flüchtete nach Zürich. Von einem Sieg der Revolution hatte sich Wagner eine vollständige Wiedergeburt der Kunst, der Gesell-

---

<sup>141</sup> Schlingensief in: Hirschmann: „Gute Gedanken sind wie Zelte“. In: *Format*, 15.1.2006.

<sup>142</sup> Vgl. Bomsdorf: „Nordmänner im Musenreich“. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 23, 9.6.2005.

<sup>143</sup> Vgl. Schata: „Das Œvre des Joseph Beuys“, S. 96ff.

<sup>144</sup> o.A.: „Außerparlamentarische Obsession“ (www.schlingensief.com).

<sup>145</sup> Wagner lernte den Musiker und Landtagsabgeordneten Röckel 1843 kennen und machte ihn unter seiner Ägide zum zweiten Musikdirektor des Dresdner Hofopernorchesters. Röckel war aber vor allem auch ein radikaler Demokrat des deutschen Vormärz, der Wagner über politische Grundfragen aufklärte und ihm die allgemeine theoretische Entwicklung der politischen Linken nahebrachte. Durch Röckel kam Wagner nicht nur mit den Grundzügen des Denkens deutscher Anarchisten wie Wilhelm Weitling oder Max Stirner in Berührung, durch ihn machte er auch die Bekanntschaft mit dem Anarchisten Michael Bakunin, die führende Figur des Maiaufstandes, der in den Revolutionsjahren 1848/49 häufig an Wagners Seite war. Röckels Bedeutung für Wagners politische Ansichten ist kaum zu überschätzen, so räumte Wagner in seiner Autobiografie sogar ein, dass er auf der Grundlage der sozialistisch-anarchistischen Position der Gesellschaftskritik die Realisierung seines Kunstideals aufzubauen begann. Vgl. Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 27ff.

schaft, der Religion, des Theaters und der Musik erhofft.<sup>146</sup> *Die Revolution* war der dritte Aufsatz von Wagner für die *Volksblätter*. Es ist ein Hymnus auf die Revolution, der Form nach ein Katechismus revolutionärer Aktion und Gewalt, wie sie damals öfter verfasst wurden. In einer emphatischen Sprache entwirft Wagner eine eschatologische Vision, die aus dem Untergang der alten Welt eine neue entstehen lässt:

Zerstören will ich die bestehende Ordnung der Dinge, welche die einige Menschheit in feindliche Völker, in Mächtige und Schwache, in Berechtigte und Rechtlose, in Reiche und Arme teilt, denn sie macht aus allen nur Unglückliche. Zerstören will ich die Ordnung der Dinge, die Millionen zu Sklaven von Wenigen und diese Wenigen zu Sklaven ihrer eigenen Macht, ihres eigenen Reichtums macht. [...] Zerstören bis auf die Erinnerung daran will ich jede Spur dieser wahnwitzigen Ordnung der Dinge, die zusammengefügt ist aus Gewalt, Lüge, Sorge, Heuchelei, Not, Jammer, Leiden, Tränen, Betrug und Verbrechen, und der nur selten zuweilen ein Strom unreiner Lust, fast nie ein Strahl reiner Freude erquillt. Zerstört sei alles, was euch bedrückt und leiden macht, und aus den Trümmern dieser alten Welt erstehe eine neue, voll nie geahnten Glückes.<sup>147</sup>

Dieses radikale Traktat stellt die Kulmination aller bisherigen Revolutionstraktate Wagners dar. Das Endziel einer staatsfreien Gesellschaft wird ins Auge gefasst, zuvor müsse aber alles in „produktiver Lust“ zerstört werden. Hier geht es nicht mehr um die Reform einer bestehenden Ordnung, sondern um deren Zerstörung und einen radikalen Neuanfang.<sup>148</sup>

Wagners revolutionäre Gedanken mündeten in seine Schriften *Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft* (beide 1849), in denen er den von ihm geprägten Begriff des Gesamtkunstwerks formulierte. Wagner ging dabei von der griechischen Tragödie aus, die er als „Ausdruck des öffentlichen Bewusstseins und des ganzen Menschen sowie als freie Entfaltung der Künste in ihrer ungeschiedenen Einheit [...] als das ‚große griechische Gesamtkunstwerk‘“ bezeichnete.<sup>149</sup> Mit der Auflösung des athenischen Staates konstatierte Wagner auch den Zerfall der Tragödie und mit ihr den Zerfall der Einheit der Künste. In der Wiedervereinigung der „drei künstlerischen Hauptfähigkeiten des ganzen Menschen“, die sich analog der Einheit

---

<sup>146</sup> Vgl. Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 37f.

<sup>147</sup> Wagner in: ebd., S. 77f.

<sup>148</sup> Vgl. ebd., S. 78f. Auf den Revolutionär Wagner hat sich Schlingensiefel auch in seiner achtteiligen MTV-Show *U3000* (2000/01) bezogen, eine bissige Persiflage auf sozial-voyeuristische Reality- und Talk-Formate im Fernsehen. In einer fahrenden Berliner U-Bahn aufgezeichnet, wurden nicht nur Stargäste, sondern auch das Leid von sozial bedürftigen Kandidatenfamilien regelrecht vorgeführt. Schlingensiefel toppte und demaskierte mit seiner Radikalität die von ihm zitierten Formate. Die Themen Revolution und Kapitalismuskritik zogen sich wie ein roter Faden durch alle Folgen (so wurde auch *Konterrevolution und Revolte* von Herbert Marcuses häufig zitiert). Die letzte Sendung vom 25.1.2001 war besonders Richard Wagner gewidmet, besagtes Traktat „Die Revolution“ fand sich schon damals auf der (heute als Backup eingefrorenen) Homepage zur Sendung: <http://www.u3000.de/Sendungen/sendungen.html>. Siehe auch die Berichte auf Schlingensiefels Homepage: <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=tv001>, Zugriffe am 23.10.2007.

<sup>149</sup> Vgl. Fischer-Lichte: „Das ‚Gesamtkunstwerk‘“, S. 65.

von „Leibes-, Gefühls- und Verstandesmensch“ in Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst manifestieren,<sup>150</sup> sah Wagner einen Hebel, um auch wieder eine neue gesellschaftliche Ordnung zu errichten. Der Versuch der Umsetzung seiner Visionen gipfelte in seiner Konzeption des Musikdramas und des Festspielgedankens. So ist Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* laut Roger Fornoff ein „Revolutionsmythos“, der vom Untergang der „depravierten bürgerlichen Gesellschaft im reinigenden Feuer der Weltrevolution“ und mit der „Apotheose eines neuen, goldenen Zeitalters“ endet. Die Funktion des Festspiels im Kontext der Gesamtkunstwerkskonzeption liege darin, die Revolution als mythischen Gründungsakt der zukünftigen Gesellschaft symbolisch zu vergegenwärtigen.<sup>151</sup>

Mit dem Begriff des Gesamtkunstwerks ist aber nicht nur das Zusammenwirken der Einzelkünste gemeint, sondern auch die Vorstellung einer gemeinsamen Produktion verbunden.

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er [der Geist] nicht als die willkürlich mögliche Tat des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft.<sup>152</sup>

Träger der zukünftigen Kunst ist das Volk, das sich nach der Revolution in eine solidarische Künstler-Gemeinschaft verwandelt. Wagner entwirft das Modell einer Künstlergenossenschaft, die gleichsam organisch das Gesamtkunstwerk hervorbringt und als Vorbild für alle sozialen Einrichtungen des Lebens dient; er entwirft in Grundzügen „nicht weniger als das Modell einer staats- und herrschaftsfreien Weltgesellschaft“. Und das „Gravitationszentrum“ dieser in permanentem Wandel begriffenen Gesellschaft ist das dramatische Festspiel, das an Stelle der traditionellen Religion die Einheit eines kohärenten Sinn- und Wertezusammenhangs stiftet.<sup>153</sup>

Dieser sozialutopische Horizont ist mit dem Wagnerschen Begriff des Gesamtkunstwerks verbunden. Erika Fischer-Lichte pflichtet in ihrem Text zum Gesamtkunstwerk Harald Szeemann und René Blok bei, die im Katalog zur Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk* (1983) kritisieren, dass der Begriff zu einer beliebig verwendbaren Begriffshülse geworden sei und nicht allein die simple Verbindung verschiedener Kunstgattungen das Gesamtkunstwerk

---

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 64f.

<sup>151</sup> Vgl. Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 232f.

<sup>152</sup> Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 60 (in der 1. Auflage der Originalausgabe von Wagners *Gesammelten Schriften*: S. 74, Zeile 28f.).

<sup>153</sup> Vgl. Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 233ff.

ausmache.<sup>154</sup> Sie schlägt vor, den vagen Begriff im Hinblick auf aktuelle inter- und multimediale Kunstproduktionen zu schärfen und entweder so umzuformulieren, dass

einerseits die enge Wechselbeziehung zwischen seinen drei konstitutiven Komponenten: der gesellschaftlich-politischen, der anthropologischen und der ästhetischen erhalten bleibt und andererseits in ihm alles „getilgt“ bzw. ersetzt wird, was unrettbar dem 19. Jahrhundert verhaftet ist; dann mag man den Begriff getrost auf zeitgenössische Werke anwenden. Oder aber man entschließt sich, im Umgang mit gegenwärtigen Kunstproduktionen ganz und gar auf den Begriff zu verzichten [...].<sup>155</sup>

Roger Fornoff hält in seiner umfassenden Untersuchung *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* am Begriff fest und versucht ihn im Sinne Fischer-Lichtes als eine zentrale Beschreibungs- und Ordnungskategorie moderner Kunstphänomene zu entwickeln. Er legt seiner Untersuchung im Anschluss an die Definition Wagners vier Strukturelemente als heuristische Analysekatoren zugrunde, die einen Gesamtkunstwerksentwurf konstituieren:<sup>156</sup>

Erstens das konkrete, mehrere Künste synthetisierende Gesamtkunstwerk selbst bzw. dessen erste, möglicherweise noch nicht endgültige Formulierungen, zweitens eine theoretische Fundierung der angestrebten Kunstvereinigung, drittens eine in sich geschlossene, totale Weltinterpretation und viertens ein kunstzentrierter Zukunftsentwurf, der überdies sozialutopisch oder religiös-metaphysisch dimensioniert sein kann.<sup>157</sup>

Auch das Werk Schlingensiefs wird – besonders seit seiner *Parsifal*-Inszenierung und dem animatographischen Projekt – von der Kritik oft als Gesamtkunstwerk bezeichnet. Angesichts der obigen Definition trifft der Begriff aber auf sein Werk nicht zu. Der Einsatz multimedialer Mittel und die Integration von Theater, Oper, Film und Aktion macht noch kein Gesamtkunstwerk im Wagnerschen Sinne. Schlingensiefs Werk liegt keine sozialutopische Intention zugrunde und von einer geschlossenen, totalen Weltinterpretation kann keine Rede sein, ganz im Gegenteil.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Vgl. Fischer-Lichte: „Das ‚Gesamtkunstwerk‘“, S. 61.

<sup>155</sup> Ebd., S. 73.

<sup>156</sup> Vgl. Fornoff: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk*, S. 18ff.

<sup>157</sup> Ebd., S. 553.

<sup>158</sup> Bazon Brock beschreibt in seiner Definition von Gesamtkunstwerk den Versuch, eine Vision oder ein Gedankensystem aus der „Ebene des ästhetischen Scheins“ auf das Alltagsleben der Menschen zu übertragen als Schritt, der die hypothetisch konstruierten, übergeordneten Zusammenhänge in eine Totalität verwandelt: „Totalitarismus entsteht aus dem Verlangen, Utopien, Visionen und Systementwürfe vom Ganzen in der Lebensrealität der Menschen verbindlich werden zu lassen, indem diese Lebensrealität vollständig nach dem Bild des Ganzen geformt wird. Wer das Gesamtkunstwerk wort-wörtlich und bild-bildlich nimmt – wer begriffs- und bildgläubig die Verwirklichung von Utopien und Gedankensystemen durchzusetzen versucht, muß zwangsläufig totalitär werden.“ Siehe: Brock: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“, S. 28. Totalitarismus ist etwas, wogegen Schlingensief immer aufgetreten ist. So gesehen widerstrebt ein Gesamtkunstwerkskonzept sogar grundlegend seiner künstlerischen Intention.

Der Verfasser dieser Arbeit folgt daher dem zweiten Vorschlag Fischer-Lichtes und verzichtet zur Beschreibung von Schlingensiefs Werk zur Gänze auf den Begriff des Gesamtkunstwerks. Und er weiß sich damit auch im Einklang mit dem Künstler selbst: „Das große Gesamtkunstwerk gibt es bei mir nicht, es ist in meinen Augen gar nicht mehr möglich. Ich brauche das Unfertige.“<sup>159</sup> Schlingensief verehrt Wagner, er glaubt, dass bei ihm „wesentliche Gesellschaftsfragen und -konstellationen verhandelt werden“<sup>160</sup>, aber er bleibt sozusagen bei der Revolution stehen. Er ruft mit dem strategischen Mittel der Affirmation nach der Zerstörung des Parlamentarismus, spitzt zu und demaskiert Zustände, aber es gibt keine Vision einer Wiedererstehung nach der Zerstörung, es gibt kein Schlingensiefsches Gesamtkunstwerk.

### **3.3.3 Beuys Roth Akademie – Im Spannungsfeld zwischen Joseph Beuys und Dieter Roth**

Vom Hauptraum des Island-Animatographen mit der Drehbühne konnte man noch in eine durch eine Glasscheibe von diesem abgetrennte Kammer blicken, die „Beuys Roth Akademie“ („Academy Beuys + Roth“) (Abb. 38). Hier fand am Eröffnungsabend eine Performance mit Schlingensief, Klaus Beyer und Karin Witt statt. Die Performance wurde auf Video festgehalten, das dann für die restliche Ausstellungsdauer auf einem Monitor zu sehen war: *Beuys Akademie* (12min 48sec).

Schlingensief, Klaus Beyer und Karin Witt treten in den schon aus den Videos bekannten Kostümen und Rollen auf: Witt als Präsidentin Islands, Beyer gibt im Ledermantel seine schrägen deutschen Interpretationen von Beatles-Songs zum Besten, Schlingensief tanzt im weißen Brautkostüm wild umher und vollführt Aktionen. Mit einem großen Hammer drischt er nicht nur auf die Rückwand ein, sondern auch auf die große Glasscheibe, durch die man in die „Akademie“ hineinsieht, sodass sie zerbricht, Scherben überall (Abb. 39). Wieder zerstört er ein *Edda*-Buch und zündet Seiten an, dann macht er sich daran, mit Essbarem die verbliebenen Reste der Glasscheibe zu „gestalten“: Bier, geschnittenes Gemüse und Milch werden Richtung Zuschauer auf die Glasscheibe geschüttet und geworfen. Er wirft sich dabei wie ein Künstler vor der Leinwand in Pose. Es folgt noch eine Diskussionsrunde („discussion panel“) zwischen den dreien, mit Schlingensief in der Moderatorenrolle, geredet wird kaum verständ-

---

<sup>159</sup> Schlingensief, Christoph: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 27.

<sup>160</sup> Schlingensief in: Michalzik: „Der Todestag“. In: *Frankfurter Rundschau*, Juli 2004.



licher, spontaner Nonsens (Abb. 40). Laut Zeitungsberichten (im Video aber nicht mehr zu sehen) zersägte Schlingensief auch eine frisch gekochte Pute und einen Tisch.<sup>161</sup>

Auf die schwarzen Wände stand mit weißer Farbe „Dear Dieter“ und „Dear Joseph“ geschrieben, am Boden in einer Ecke war ein rechter Winkel markiert, das Zitat einer Beuysschen *Fettecke*.<sup>162</sup> Mit der „Beuys Roth Akademie“ waren zum einen die Pläne von Beuys angesprochen, eine „Freie Akademie“ zu gründen, um losgelöst von staatlicher Bevormundung gemäß seines „erweiterten Kunstbegriffs“ unabhängig lehren und forschen zu können. 1973 gründete Beuys den Verein zur Förderung der „Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“, eine Umsetzung der Pläne scheiterte aber nicht zuletzt an bürokratischen Hürden. Es ging Beuys vor allem auch um den Schritt zur Selbstverwaltung, um die Autonomie der Institution.<sup>163</sup> Denn im Sinne der Idee von der „Dreigliederung des sozialen Organismus“, die den Idealen der Französischen Revolution verpflichtet ist und diese weiter ausformuliert (Gleichheit im Rechtsleben, Brüderlichkeit im Wirtschaftsleben, Freiheit im Geistesleben), war es ein Ziel von Beuys, ein freies Geistesleben in einer autonom verwalteten Institution zu realisieren.<sup>164</sup>

Es ist ein Charakteristikum von Schlingensief, aktuelle Gegebenheiten vor Ort in seine Arbeit einzubeziehen. Im Kontext des Reykjavik Arts Festival mit Dieter Roth-Schwerpunkt widmete sich Schlingensief verstärkt dem Universalkünstler Roth, der ab 1957 großteils in Island gelebt hatte.<sup>165</sup> Die ganze animatographische Installation war gleichsam auch ein Dieter Roth-Zitat, überall fanden sich Ateliersituationen mit Malutensilien, Werkmaterialien oder sonstigem Gerümpel oder Abfall.

Roth hielt ab den 80er Jahren Ateliersituationen in seinen Materialbildern fest. Er integrierte Dinge, die ihn beim Arbeiten umgeben hatten, wie Farbtöpfe, Mal- und Schreibutensilien,

---

<sup>161</sup> Vgl. Bomsdorf, Clemens: „Nordmänner im Musenreich“. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 23, 9.6.2005. Vgl. auch: Hippold, Stephan: „Am Anfang war Ginnungagap“. In: *Frankfurter Rundschau*, 19.5.2005.

<sup>162</sup> „[...] da ist der rechte Winkel, der repräsentativ ist für unsere Zeitkultur, alles ist im rechten Winkel, alles ist in Kreuz-Form, da ist also das kristalline Prinzip.“ Beuys zu seinen *Fettecken* in einer Schilderung der „plastischen Theorie“. Siehe: Harlan: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, S. 58.

<sup>163</sup> Vgl. Rappmann: „Der Soziale Organismus“, S. 36ff.

<sup>164</sup> Die Bewegung der „Dreigliederung“ geht auf den Begründer der Anthroposophie, Rudolf Steiner, zurück. Sie wurde integraler Bestandteil des Beuysschen Ideenkomplexes rund um die „soziale Plastik“. Vgl. Schata: „Das Œuvre des Joseph Beuys“, S. 104ff. Die enge Verbindung zwischen Beuys und Steiner offenbart sich nicht nur auf ideeller, sondern auch auf bildnerischer Ebene. Auch Steiner hatte zu seinen Vorträgen Tafelzeichnungen angefertigt. Bis ins Schriftbild hinein sind die Parallelitäten frappierend. Vgl. Koeplin: „Beuys aktualisiert Steiner“, S. 85ff.

<sup>165</sup> „Bei Roth kommt meine Phantasie auf Touren! Den verehere ich noch mehr als Beuys. Er hat in Island gelebt, vier Monate im Jahr in der Dunkelheit, hat sich wahrscheinlich die Hucke vollgesoffen und auf einer Zeitebene gelebt, auf der wir nicht mehr leben können, weil wir pausenlos Ergebnisse abliefern müssen.“ Schlingensief in: Hirschmann: „Gute Gedanken sind wie Zelte“. In: *Format*, 15.1.2006.

Werkzeug oder Verpackungen in Materialcollagen. Einige dieser arrangierten Materialanhäufungen waren mit einer Spotbeleuchtung versehen, sodass sie den Eindruck erweckten, Roth habe sein ganzes Arbeitsumfeld, sein Atelier, zur Kunst erklärt.<sup>166</sup> In den 90er Jahren, so auch in seiner Ausstellung in der Wiener Secession im Februar 1995, wurden die Schreib- und Arbeitstische vom Aufbau während der Ausstellung weiter benutzt; Freunde und Journalisten wurden wie im heimischen Atelier empfangen und es wurde in der Ausstellung selbstverständlich gegessen und getrunken.<sup>167</sup> 1973 war die erste Version des *Flachen Abfalls* entstanden. In diesem Jahr archivierte Roth täglich alle Gegenstände, die nicht dicker waren als drei bis vier Millimeter. Von Flaschenetiketten, Zetteln, Taschentüchern oder sogar Klopapier bis hin zu Essensresten wurde alles in Vorzegehüllen abgelegt und in Ringmappen chronologisch geordnet. So entstand ein subjektives Erinnerungsbild aus aufbewahrten Gegenständen.<sup>168</sup>

Entscheidend für das künstlerische Werk Dieter Roths ist aber auch die Verarbeitung organischer, sich allmählich zersetzender Materialien. Er stellte ab 1964 Objekte und Assemblagen aus organischen Materialien her, die er später als „Zerfallsobjekte und -bilder“ bezeichnete. Viele Arbeiten waren teilweise oder vollständig aus Lebensmitteln hergestellt, der prozessuale Verfall dieser ungeschützt präsentierten Werke war konzeptionell intendiert. Es ging Roth aber nicht um den Zerfall im Sinne von Auslöschen, sondern um das Sichtbarmachen des Prozesses. Nicht nur einmal wurden Ateliers wegen der starken Geruchsentwicklung während seiner Abwesenheit geräumt und die Werke vernichtet, weshalb von Roths radikalem Frühwerk nur wenig erhalten ist.<sup>169</sup> 1967 schuf Roth die ersten *Inseln*. Eine große Schweizer Werbeagentur hatte ihn mit einer Edition in einer Auflage von 120 Stück beauftragt, die als Weihnachtsgeschenke für Mitarbeiter und wichtige Kunden gedacht waren.

Roth fixierte auf blau bemalten Grundplatten verschiedene Lebensmittel mit Nägeln, Schrauben und Draht. Die Materialien arrangierte er zu Inseln im Meer. Anschliessend übergoss er diese mit Sauermilch oder Joghurt und fixierte die Komposition zudem mit flüssigem Gips. Dann wurden die Objekte in der Regel ungeschützt ausgestellt, und der von Roth intendierte Verfall konnte ungehindert seinen Lauf nehmen. Dieser verlief über diverse Schimmelstadien, Bakterienzerfrass und intensiven Insektenbefall, bis schliesslich nur noch die anorganischen oder schwer zersetzbaren Reste der Lebensmittel übrig blieben. Damit sind die „Kleinen Inseln“ Mikrokosmen, die Pars pro Toto den Weg alles Irdischen vollziehen.<sup>170</sup>

---

<sup>166</sup> Vgl. Vischer: *Roth-Zeit*, S. 195ff.

<sup>167</sup> Vgl. ebd., S. 264.

<sup>168</sup> Vgl. Walter: „Sammeln“, S. 158ff.

<sup>169</sup> Vgl. Vischer: *Roth-Zeit*, S. 77f u. 95ff.

<sup>170</sup> Dobke: „Inseln“, S. 106.

Was damals als Provokation und Geste gegen die Musealisierung von Kunst aufgefasst wurde, war für Roth aber vielmehr wehmütiger Ausdruck der Vergänglichkeit aller Dinge und nicht zuletzt eine Hommage an die Landschaft Islands, seines Rückzugsgebiets, dessen Abgeschiedenheit er immer mehr zu schätzen wusste. Roth schuf Miniaturlandschaften, kleinformatige Landschaftsdarstellungen aus Essensabfällen, welche sich durch den Zerfallsprozess stetig veränderten und natürliche Landschaftsformationen nachvollzogen.<sup>171</sup> Der Einsatz von Essbarem in der „Beuys Roth Akademie“ ist sicherlich in Anlehnung an Werkgruppen wie die *Inseln* zu sehen, bei Schlingensief wird er mit wildem Aktionismus kombiniert.

Mitte der 60er Jahre hatte Dieter Roth Lehraufträge in den USA, unter anderem für Gebrauchsgrafik an der Rhode Island School of Design. Seinen Unterricht an der Hochschule nannte er „Nichtunterricht als Unterricht“. Er lehnte es ab, seinen Studenten etwas über Grafik zu erzählen, er wollte, dass sie sich selbst alles anschauten und ausprobierten. Und er wollte den Blick seiner Studenten vom perfekten Produkt auf das scheinbar Unbedeutende lenken.<sup>172</sup>

Ich dachte mir, ich will versuchen, die Studenten dahin zu bringen, wo sie etwas das fast das Gegenteil der Dinge ist die sie bewundern, [...] Satelliten, Autos, Flugzeuge, du weisst, diese Art Dinge. Also, anstatt in Bewunderung vor polierten, technisch effektiven Gegenständen stehen zu bleiben – Gegenstände, die einem was nützen – versuchen, die gleiche Bewunderung [...] für etwas zu bekommen das, sagen wir mal, das Gegenteil ist. Etwas das nicht poliert ist, nicht gross und schwer ist, und das nutzlos ist. Ich habe versucht, sie (die Studenten) auf Zigarettenstummel aufmerksam zu machen, (auf) Staub, kleine Steine, Glascherben, Nägel, Schrauben [...].<sup>173</sup>

Dieser didaktische und ästhetische Ansatz dürfte der Arbeitsweise des „professionellen Dilettanten“ Schlingensief, dessen ästhetische Prinzipien schon früh in seinen Filmen das Nicht-Perfekte, Trashige, Unfertige waren, maximal entgegenkommen.<sup>174</sup> Vielleicht hatte Schlingensief mit der „Beuys Roth Akademie“ auch seine kommende eigene Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig im Blick, wo er ab Oktober 2005 einen Lehr-

---

<sup>171</sup> Vgl. ebd., S. 106f.

<sup>172</sup> Vgl. Vischer: *Roth-Zeit*, S. 94.

<sup>173</sup> Roth in: Filliou: „Diter Rot im Gespräch mit Robert Filliou“, S. 182.

<sup>174</sup> Jörg van der Horst beschreibt den Weg Schlingensiefs „Vom dilettantischen Filmemacher zum professionellen Dilettanten“. Vgl. van der Horst: *Theater als Medienphänomen*, S. 47. So bezeichnete die Kritik Schlingensief wegen der trashigen Ästhetik seiner Filme gerne als „Dilettanten“; er selbst bekannte sich zu einem „positiven Dilettantismus“, aus dem heraus er seine Filme produzierte. Vgl. Albers: „Scheitern als Chance“, S. 59 u. 71.

auftrag für das Fach „Kunst in Aktion“ bekommen hatte.<sup>175</sup> Studenten seiner Klasse waren jedenfalls ab der Station im Burgtheater (ab Jänner 2006) als Assistenten und Aktionisten Teil der animatographischen Unternehmung.<sup>176</sup>

Ihre radikalen Lehransätze kosteten Beuys wie Roth ihre Jobs als Professoren: Beuys wurde 1972 als Professor der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf fristlos entlassen, nachdem er alle Studenten, die aufgrund des Numerus clausus abgewiesen worden waren, in seiner Klasse aufgenommen und in einer friedlichen Besetzung des Sekretariats der Kunstakademie gemeinsam mit Studenten gegen diese Praxis im kreativen Bereich der Akademie protestiert hatte.<sup>177</sup> Dieter Roth beendete Lehrtätigkeiten nicht nur einmal bereits nach wenigen Wochen, nachdem er sich wegen seiner radikalen Auffassung von Lehre mit der Direktion überworfen hatte.<sup>178</sup> Die Auflehnung Beuys' wie Roths gegen vorgegebene Ordnungen ist etwas, das Schlingensiefs Arbeitsweise intentional entspricht.

So radikal ihr Kunstverständnis auch war, so sehr ging es konzeptionell in eine andere Richtung. Während Beuys vor dem Hintergrund seines „erweiterten Kunstbegriffs“ konkrete Ideen für ein zukünftiges Gesellschaftsmodell entwickelte und dies im Rahmen seiner Arbeit auch sehr ernsthaft propagierte, verfolgte Roth keine vergleichbaren Intentionen. Am Beispiel von John Cage grenzte er sich einmal von künstlerischen „Weltverbesserungsintentionen“ ab:

Oh ja, das ist ein besserer Künstler als ich. Ja. Aber ich glaube, dass er ein Moralist ist, der ich nicht bin. Also ich sage den Leuten nicht, was gut und schlecht ist oder so. [...] Und dann kommt der Duchamp ... der Cage natürlich wieder ein Moral-lümmel, der von Duchamp angefacht worden ist. Das war ja schon so ein Moral-idiot. Die Leute haben gewusst, was recht ist und was unrecht ist. Da protestiere ich natürlich so lauthals wie es nur geht. Das lasse ich mir nicht nehmen, dass ich meine Unmoral haben darf. Warum soll man nicht ein Schwein sein? Warum soll ich nicht den Untergang erleben? Warum soll ich ihn nicht ausdrücken dürfen,

---

<sup>175</sup> Offiziell berichtet wurde darüber im Juli 2005, es ist also davon auszugehen, dass er in Island schon von seiner Berufung wusste. Vgl. o.A.: „Schlingensief wird Kunstprofessor in Braunschweig“. In: *Braunschweiger Zeitung*, 8.7.2005.

<sup>176</sup> In einem Interview sagte Schlingensief damals: „Man muß angreifbar bleiben, sich immer wieder zur Disposition stellen – das hat Beuys gemacht. Genau diese Erfahrung mache ich in Zusammenhang mit meiner Professur an der HBK Braunschweig. Meine Studenten sind nach Wien gekommen, haben sich den Arbeitsprozeß angeguckt und mich skeptisch gefragt: ‚Was soll das werden?‘ Dann sind sie darauf eingestiegen, mittlerweile bauen sie mit. Sie sind, wie die Leute in Afrika, existentielle Bestandteile des Animatographen, ohne die er sich nicht drehen kann.“ Schlingensief in: Hirschmann: „Gute Gedanken sind wie Zelte“. In: *Format*, 15.1.2006.

<sup>177</sup> Vgl. Rappmann, „Der Soziale Organismus“, S. 36.

<sup>178</sup> „Ich habe immer gesagt: Mensch, macht, was ihr wollt, ihr kriegt alle die zweitbeste Note – und das wollten die nicht so richtig in der Verwaltung. Die haben dann Krach gemacht und ich bin weggegangen.“ Roth in: Lebeer-Hossmann: „Dieter Roth INTERVIEW“, vgl. S. 47ff, Zitat S. 50. Vgl. auch: Vischer: *Roth-Zeit*, S. 90f u. 190.

warum darf ich nicht Unsinn machen? Es ist ja alles auf dem Gebiete der sogenannten Kunst, da tut es ja niemandem weh. Da ist es ja sogar unterhaltsam.<sup>179</sup>

Schlingensiefel steht hier gewissermaßen zwischen Joseph Beuys und Dieter Roth.<sup>180</sup> Auf der einen Seite hat er sich immer gegen den Versuch gewehrt, ihm ein Kunstverständnis umzuhängen, das den Anspruch hat, die Welt zu verändern; ob eine Arbeit die Welt verändert oder einzelne Menschen, ist für Schlingensiefel laut eigenem Bekunden nicht relevant.<sup>181</sup> Auf der anderen Seite bezeichnet er sich selbst als „Moralist“ und legt mit seiner Arbeit den Finger auf gesellschaftliche Wunden.<sup>182</sup> Viele Projekte besonders der Jahre 1997–2003 waren so konzipiert, dass sie einen gesellschaftspolitischen, sozialplastischen „Impact“ jenseits des Kunstdiskurses geradezu anpeilten.

### 3.3.4 Von der Mediendemokratiekunst zum Eintritt in die Kunst

Mit den Inszenierungen und Kunstaktionen seiner so bezeichneten „Mediendemokratiekunst“ ging Schlingensiefel immer auch in den öffentlichen Raum.<sup>183</sup> Bei der *Bahnhofsmision* (1997) verlagerte er die Inszenierung vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg auf die Straße und in die Räumlichkeiten einer ehemaligen Polizeiwache beim Hamburger Hauptbahnhof. Hier waren eine Woche lang die Drogensüchtigen und Obdachlosen Hamburgs die Hauptdarsteller des „Schlingensiefel-Theaters“, es wurde gemeinsam diskutiert, gesungen und gegessen, Politiker wurden eingeladen – und das alles unter breiter Medienbegleitung.<sup>184</sup> Spätestens hier war das Megaphon zu Schlingensiefels Markenzeichen geworden. Die „Mission“ wurde nach Ende der künstlerischen Intervention auf Betreiben von beteiligten Bürgern institutionalisiert und

---

<sup>179</sup> Roth in: Lebeer-Hossmann: „Dieter Roth INTERVIEW“, S. 115f.

<sup>180</sup> Für eine weiterführende, direkte Gegenüberstellung der völlig konträren Positionen Joseph Beuys' und Dieter Roths im Hinblick auf den Umgang mit Sprache und Material, Gesamtkunstwerk (hier allerdings nicht im Wagnerschen Sinne verwendet, sondern im Sinne des Zusammenfügens von Einzelteilen oder –werken zu einem neuen Ganzen) und das Selbstverständnis als Künstler siehe: Schneede: „Roth und Beuys“, S. 136ff.

<sup>181</sup> So Schlingensiefel in einem Interview in: Poet, Paul: *Ausländer Raus! Schlingensiefels Container*, ein Film von Paul Poet, DVD, 2005.

<sup>182</sup> „Seit der ‚Bahnhofsmision‘ werde ich kaum noch als ‚enfant terrible‘ bezeichnet, sondern als der Moralist erkannt, der ich eigentlich immer schon war.“ Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 34.

<sup>183</sup> Siehe: van der Horst: *Theater als Medienphänomen*, S. 1. „Mit dem Begriff ‚Mediendemokratiekunst‘ hat [...] Schlingensiefel das Verhältnis seiner Kunstaktionen zu den berichterstattenden und Wirklichkeiten konstruierenden Medien gekennzeichnet. Diese Wortschöpfung beschreibt ganz offensichtlich zunächst die Bedingungen künstlerischer Produktion unter den Bedingungen medialer Rezeption. Auf einer zweiten, subtileren Ebene deutet der Begriff die Verwendung medialer Mechanismen im Sinne eines ästhetischen Spielmaterials an. Im Hinblick auf die theatralen Inszenierungen Schlingensiefels verweist er schließlich auf technische Medien – Film, Fernsehen, Internet usw. –, die in seiner Arbeit zum Einsatz kommen.“

<sup>184</sup> Vgl. Briegleb. „7 Tage Notruf für Deutschland“, S. 97ff. u. 133ff.

weitergeführt.<sup>185</sup> Die künstlerische Strategie des Dilettantischen, Unfertigen blieb jedenfalls auch in dieser Werkphase prägend, wie Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann beschreibt:

Anders als vielleicht in Werken der bildenden Kunst oder bei technischen Maschinen ist [...] bei der „sozialen Plastik“ nicht Perfektion das Ziel. Sie zu erreichen wäre identisch mit dem Ende des sozialen Lebens, denn soziale Organismen funktionieren nur als gestörte, brauchen notwendig ein Quantum Dilettantismus [...].<sup>186</sup>

Im Zuge der Inszenierung *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98* (1998), eine Produktion der Volksbühne Berlin, wurde die Partei „Chance 2000“ gegründet, die an das Selbstbewusstsein des Einzelnen appellierte („Einer = 1 Volk“) sowie den Millionen Arbeitslosen in Deutschland eine Stimme verleihen wollte und auch tatsächlich bei der Bundestagswahl 1998 kandidierte.<sup>187</sup> Joseph Beuys hatte 1967 die „Deutsche Studentenpartei“ gegründet, die aus öffentlichen „Ringgesprächen“ im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Kunstakademie hervorgegangen war; 1972 schlug die von ihm gegründete „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ ihr Büro 100 Tage lang auf der *documenta 5* auf; 1979/80 war Beuys Gründungsmitglied der Grünen.<sup>188</sup>

Bei der Aktion *Bitte liebt Österreich* (2000) im Rahmen der Wiener Festwochen errichtete Schlingensief nach Vorbild des Reality-TV-Formats *Big Brother* eine Woche lang neben der Wiener Staatsoper ein Container-Dorf, in dem zwölf Asylbewerber untergebracht waren (Abb. 41). Das Geschehen im Container wurde mittels Überwachungskameras vor Ort auf Monitoren sowie im Internet auf einer eigens eingerichteten Homepage ([www.auslaenderraus.at](http://www.auslaenderraus.at))<sup>189</sup> übertragen. Dort konnte man abstimmen, welche zwei Asylbewerber täglich den Container verlassen und abgeschoben werden sollten. Dem Sieger winkten ein Preisgeld und das Angebot, in Österreich zu heiraten. Oben auf dem Container prangte ein großes Schild: „AUSLÄNDER RAUS“. Indem Schlingensief *Bitte liebt Österreich* affirmativ als Aktion der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) von Jörg Haider – die 2000 in Koalition mit der konservativen Österreichischen Volkspartei (ÖVP) unter dem neuen Bundeskanzler Wolf-

---

<sup>185</sup> Schlingensief hat sich mit der *Bahnhofsmision* auch massive Kritik eingehandelt: „Der symbolische Tausch, mit dem in der Mission Politik betrieben wird, macht seine Rechnung gleich mehrfach ohne die Verlierer. Wie kann man kulturelle Bereiche belasten, um Lücken im sozialen Bereich auszugleichen, wo doch gerade dieser Rückzug des Staates aus der Verantwortung und der Abbau des sozialen Netzes mit der Aufforderung an die Zivil- und Privatgesellschaft verbunden ist, sich dafür ab sofort zuständig zu fühlen?“ Siehe: Ohrt: „Das Stolpern von Christoph Schlingensief“ S. 197f.

<sup>186</sup> Hegemann: „Für ein postcaritatives Theater“, S. 160.

<sup>187</sup> Vgl. Schlingensief/Hegemann: *Chance 2000*, S. 27ff u. 76ff.

<sup>188</sup> Vgl. Stüttgen: *Zeitstau*, S. 54ff.

<sup>189</sup> Die Website [www.auslaenderraus.at](http://www.auslaenderraus.at) ist als Backup auf der Homepage von Schlingensief archiviert, siehe: <http://www.schlingensief.com/backup/wienaktion/>, Zugriff am 25.12.2007.

gang Schlüssel zur Regierungspartei geworden war – und des Boulevardblatts *Kronen Zeitung* ausgab, waren der Medienrummel groß und die Verwirrung perfekt. Schlingensief war es mit seiner die Wirklichkeit überzeichnet spiegelnden Aktion gelungen, die politische und mediale Öffentlichkeit als Akteure seiner Inszenierung zu aktivieren (die Passanten auf der Straße sowieso).<sup>190</sup> Peter Sloterdijk bezeichnete die Container-Aktion als „Schmutzplastik“: „Es ist echte Realität, echter, kollektiver Schmutz, in dem hier im Container gearbeitet wird. Und die ‚Kronen Zeitung‘ baute an dieser kollektiven Schmutzplastik mit ihren Mitteln weiter.“<sup>191</sup> In der *Kronen Zeitung* und bei den Regierungsparteien herrschte helle Empörung über den „Berufsprovokateur“, der das Bild Österreichs in den Schmutz zöge. Die Affirmation hatte sich zur Paradoxie gesteigert: nicht die ausländerfeindlichen Kampagnen von FPÖ und *Kronen Zeitung* waren das Problem, sondern eine Kunstaktion, die darauf hinwies. Wie bei keinem anderen Projekt Schlingensiefs hatte sich hier außerdem gezeigt, dass er das Mittel der Provokation vielmehr im Sinne einer „Selbstprovokation“ einsetzt: er hatte eine Medienanordnung geschaffen, die eine Eigendynamik entwickelte, die er selbst nicht mehr kontrollieren konnte.<sup>192</sup> Nicht zuletzt war *Bitte liebt Österreich* auch eine Hommage an die Aktion *I like America and America likes Me* (1974) von Joseph Beuys, bei der dieser in einem Raum der Galerie René Block in New York drei Tage lang mit einem Koyoten zusammenlebte.<sup>193</sup>

2001 inszenierte Schlingensief mit aussteigewilligen Neonazis Shakespeares *Hamlet* am Schauspielhaus Zürich. Während der Probenzeit gab es auch Straßenaktionen, das Medienecho in der Schweiz war ähnlich dem in Österreich bei der Container-Aktion.<sup>194</sup> Am 24. Juni 2002 führte Schlingensief als Teil seines Projekts *Aktion 18* im Rahmen des Festivals *Theater der Welt* die *Möllemann-Aktion* durch. Er zitierte damit die Aktion *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fett-ecken, Modellfettecken* von Joseph Beuys, die dieser im Rahmen der Fluxus-Veranstaltung *Festival der neuen Kunst* am 20. Juli 1964, dem 20. Jahrestags des Attentats auf Hitler, in Aachen durchgeführt hatte.<sup>195</sup> Schlingensiefs *Aktion 18* war eine Antwort auf die Wahlkampagne *Projekt 18* (für das Wahlziel von 18%) der Freien Demokratischen Partei (FDP), deren Vorsitzender Jürgen Möllemann zwecks Stimmenmaximierung für ein antisemitisches Flugblatt verantwortlich zeichnete. Unter der Aufsicht von Staatsschutz und Polizei bearbeitete Schlingensief – in Beuys-Montur mit weißem Hemd, Anglerweste, weitem Mantel und Stiefeln – auf offener

---

<sup>190</sup> Eine ausführliche Chronologie und Analyse von *Bitte liebt Österreich* liefert Jörg van der Horst in seiner Masterarbeit: van der Horst: *Theater als Medienphänomen*, S. 122ff.

<sup>191</sup> Sloterdijk: „Bürgerkrieg im Organismus“, S. 226.

<sup>192</sup> Vgl. Siemons: „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt“, S. 120ff.

<sup>193</sup> Vgl. Jelinek: „Interferenzen im E-Werk“, S. 164. Vgl. auch: Schneede.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, S. 330ff.

<sup>194</sup> Siehe: Heineke, Thekla; Umathum, Sandra: *Christoph Schlingensiefs Nazis rein*, Frankfurt am Main 2002.

<sup>195</sup> Vgl. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, S. 42ff.

Straße vor Möllemanns Düsseldorfer Firma WEB/TEC wie Beuys in Aachen ein Pianino mit einer Bohrmaschine, stopfte FDP-Plakate in das Klavier und goss Waschpulver hinein. Während Beuys „Neue Musik“ zur Aufführung brachte, reinigte Schlingensief die von Möllemann verschmutzten Töne. Er warf Patronenhülsen und säckeweise Federn in den Vorgarten, schaffte es trotz Verhinderungsversuchen der Polizei eine israelische Flagge anzuzünden und verfluchte Möllemann in diesem „Voodoo-Ritual“ für die Geister, die er geweckt hatte: „Möllemann wirft uns 30 Jahre zurück! Möllemann ist daran schuld, dass wir so was wieder haben in Deutschland. Israel wird mit Füßen getreten! Ich verfluche dich, Möllemann! Das ist Hexenmeisterei und sie wird funktionieren! Ich bin verletzt und beschmutzt in meiner eigenen tiefsten Seele!“<sup>196</sup> (Abb. 42, 43)

Wesentlich ging es Schlingensief bei den Inszenierungen seiner „Mediendemokratiekunst“ immer auch darum, im Sinne Jean Baudrillards eine Form von Hyperrealität zu erzeugen, um die von Politik und Medien inszenierte, vermeintliche Wirklichkeit als Simulation zu entlarven.<sup>197</sup> Die Projekte können daher auch als Experimente und soziale Versuchsanordnungen gesehen werden, Medien- und Alltagsinszenierungen in Theaterinszenierungen umzusetzen und umgekehrt Theater-Inszenierungen wieder in Medien- und Alltagsinszenierungen rückzuführen, eine doppelte Strategie Schlingensiefs: „Wir verlassen den Theaterraum und geben dem Theater das Leben zurück. Und das Leben fragen wir, ob es nicht schon Theater geworden ist, ob es nicht eigentlich nur eine Aufführung ist.“<sup>198</sup> Schlingensief demaskierte damit nicht nur die Theatralität der Wirklichkeit, sondern verfolgte auch das avantgardistische Ziel einer Integration von Kunst und Leben, auch im Beuyschen Sinne: die Behandlung der Wirklichkeit als gestaltbares, plastisches Material. Auch wenn Schlingensief keine Zukunftsvision einer die ganze Gesellschaft umfassenden „sozialen Plastik“ wie Beuys – oder eines Gesamtkunstwerks wie Wagner – verfolgte, so traten seine Projekte der „Mediendemokratiekunst“ doch alle als sozialplastische Interventionen direkt im gesellschaftlichen Feld auf. Schlingensief versteht sich auch als sozialer Plastiker, allerdings auf einer bildlichen Ebene:

---

<sup>196</sup> So Schlingensief während der *Möllemann-Aktion*, zu sehen im Video der Aktion auf Schlingensiefs Homepage: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t038>. Siehe auch die eingefrorene Website der *Aktion 18*: <http://www.aktion18.de/start.htm>, Zugriffe am 22.12.2007. Zu Möllemanns Tod im Juni 2003 (bei einem Fallschirmsprung, ob Freitod oder Unglück blieb ungeklärt) merkte Schlingensief später an: „Die Meldung selbst hat mich nicht erschreckt. Sie hat mich aber auch nicht gefreut. Vielleicht hat mich die Nachricht von Möllemanns Tod sogar geärgert, weil man sie als den abgeschmackten Gipfel seiner Selbstinszenierung verstehen konnte.“ Siehe: Lux: „Man muss durch den Urschlamm durch“, S. 75.

<sup>197</sup> Vgl. Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 7ff. Die Simulation bedient sich „verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d.h. eines Hyperrealen. [...] Mit der Simulation verschwindet die gesamte Metaphysik. Es gibt keinen Spiegel des Seins und der Erscheinungen, des Realen und seines Begriffs mehr. [...] Es geht um die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen, d.h. um eine dissuative Operation, um die Dissuasion realer Prozesse durch ihre operative Verdoppelung [...]“



Ich versuche auch, dass die Aktionen wie z.B. die in Wien oder die mit den Neonazis im Hamlet in Zürich, dass das archiviert wird, dass es da auch eine Dokumentation drüber gibt. Ich möchte diese Bilder sammeln und ich glaube, es ist wichtig, diese Bilder zumindest zur Verfügung zu haben. Ich sammle da Bilder und diese Bilder werden montiert und zur Verfügung gestellt. Und ich baue – ich bin Beuys Fan – ich baue an einer sozialen Plastik und das schon seit einiger Zeit. Und das heißt: Ich stehe mit im Bild.<sup>199</sup>

Mit der *Church of Fear* (2003) zog Schlingensiefel noch einmal alle Register seiner „Mediendemokratiekunst“, stellte „Terrorgeschädigte“ gleich Säulenheiligen öffentlich aus, richtete eine eigene Homepage ein usw. Indem er mit dem Projekt zur Biennale in Venedig eingeladen war, agierte er aber gleichzeitig auch im geschützten Kunstraum. Schlingensiefel hatte schon mehrmals im Kontext der bildenden Kunst agiert, so war er 1997 im Vorfeld der *Bahnhofsmision* mit seiner Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland* auf der *documenta X* vertreten;<sup>200</sup> 1998 war er mit dem Büro von *Chance 2000* auf der Berlin-Biennale eingeladen;<sup>201</sup> 1999 baute er im Rahmen seiner *Deutschlandsuche* und der Themenausstellung *Children of Berlin* im P.S.1 in New York die Installation *Wagner Refugee Camp/ Boycott German Goods* auf, die unter anderem aus sechs von innen beleuchteten Zelten bestand, und führte öffentlich als orthodoxer Jude „verkleidet“ die Aktion *Deutschland versenken* durch, bei der er auf dem Weg zur Freiheitsstatue einen Koffer mit „99 deutschen Souvenirs“ dem Hudson River übergab.<sup>202</sup>

Trotz dieser Einladungen von Institutionen bildender Kunst markiert erst die Teilnahme an der Biennale von Venedig 2003 den Beginn einer neuen Werkphase. Schlingensiefel wurde nun auch als bildender Künstler wahrgenommen: sein im Arsenal ausgestelltes Modell der *Church of Fear* wurde von der Galerie Hauser und Wirth erworben, von der Schlingensiefel seither vertreten wird. Das Venedig-Modell wurde danach im Schauspielhaus Frankfurt und im Museum Ludwig Köln gezeigt, ein kleines Modell wurde in einer Auflage von fünf Exemplaren produziert. Auch Bilder, die in wilden Malaktionen in Theaterinszenierungen wie *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* oder *Bambiland* (beide 2003) auf der Bühne entstanden sind, sind nun als

---

<sup>198</sup> Schlingensiefel in: Albers: „Scheitern als Chance“, S. 48f.

<sup>199</sup> Schlingensiefel in: Rothaug: „Kunst in Aktion“, Hörfunk – Bildungsprogramm *Wissenswert*, Radiosendung vom 26.9.2007 sowie 28.9.2007 (jeweils 8:30 Uhr, hr2), Druckversion S. 6.

<sup>200</sup> Die zweitägige Aktion fand am 30./31. August statt, wobei die Akteure auch auf der *documenta* übernachteten. Es war jene Nacht, in der Prinzessin Diana starb; das sei deswegen erwähnt, weil Schlingensiefel ihren Tod später im Animatographen zum Thema machen sollte. Außerdem wurde Schlingensiefel von der Kunstaussstellung weg verhaftet: „Mit der Verhaftung von Schlingensiefel und Schütz, weil sie ein Schild ‚Tötet Helmut Kohl‘ an den Pavillon gehängt hatten und spontane Freude darüber geäußert haben sollen, daß ‚Diana, die alte Schlampe‘ endlich hinüber sei, bekam die Performance die Weihen einer gelungenen Provokation, über deren Eintreten alle Beteiligten selbst erstaunt waren.“ Siehe: Briegleb: „7 Tage Notruf für Deutschland“, S. 101. Vgl. auch: Koberg: „Das Schlingensiefel-Theater“, S. 155f.

<sup>201</sup> Vgl. Nissen: „Die Ursache liegt in der Zukunft“, S. 20ff.

<sup>202</sup> Vgl. Miller: „Bruder im Geiste“, S. 127ff.

„Atta-Kunst“ zu erwerben (Abb. 44, 45). Ein Augenzwinkern bleibt allerdings, so kreierte Schlingensief im Zuge von *Atta Atta* einen neuen „Ismus“ für seine „terroristische“ Kunstproduktion: den „Attalismus“.<sup>203</sup>

In Umkehrung des Beuyschen Ausspruchs *Hiermit trete ich aus der Kunst aus* (Grafik, 1985), der im Sinne einer Ablöse des traditionellen Kunstbegriffs durch seinen „erweiterten Kunstbegriff“ zu verstehen ist, könnte man konstatieren, dass Schlingensief ab 2003 den „Eintritt in die Kunst“ vollzieht. Der Schritt weg vom „Schlingensief-Theater“ bzw. der „Mediendemokratiekunst“ hin zur bildenden Kunst bedeutet aber nicht, dass das Politische aus seiner Arbeit verschwindet, sondern es verlagert sich auf eine stärker kunstimmanente Ebene. Aktionen wie *Street Party – Demo* im Zuge des Island-Animatographen sind sozusagen Ausläufer der „Mediendemokratiekunst“ im Fluss der Schlingensief-Projekte. Der Künstler konstatiert selbst den Wandel: „Ich bin nicht mehr die Provo-Batterie.“<sup>204</sup> „Ich bin im Moment eher auf der melancholischen Bahn, ich brauche kein Megaphon mehr.“<sup>205</sup>

Beuys hat Schlingensief in seiner Arbeit seit jeher begleitet, und er wird von ihm auch weiterhin obsessiv zitiert.<sup>206</sup> Neu hingegen ist die intensive Auseinandersetzung mit Dieter Roth, und das ist symptomatisch für den neuen Werkabschnitt. Mit dem Animatographen hat Schlingensief endgültig den geschützten Kunstraum, die Möglichkeiten von Kunst als systemimmanentes, museales Experimentierfeld im Rothschen Sinne entdeckt.

---

<sup>203</sup> Mit der Inszenierung *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* (2003) bezog sich Schlingensief unmittelbar auf den 11. September 2001 (und den Attentäter Mohammed Atta). Die Frage einer Definition des im Zuge dieses Projekts geprägten Begriffes des „Attalismus“ bzw. einer „attaistischen“ Kunst war nicht zuletzt mit der umstrittenen Aussage des Komponisten Karlheinz Stockhausen verbunden, der den terroristischen Akt von 9/11 als „größtes Kunstwerk aller Zeiten“ bezeichnet hatte. Siehe: Hegemann: *Ausbruch der Kunst*, S. 9. Peter Weibel versucht in dieser zu *Atta Atta* erschienenen Publikation auch eine Definition des „Attalismus“. Vgl. Weibel: „Grundlagen des Attalismus“, S. 95ff. Vgl. auch: Lux: *Man muss durch den Urschlamm durch*, S. 76.

<sup>204</sup> Schlingensief in: Walde: „Ich bin nicht die Provo-Batterie“. In: *Die Welt*, 14.8.2005.

<sup>205</sup> Buhre: „Demokratie ist ein Wäschetrockner“. In: *Planet Interview*, 4.8.2005.

<sup>206</sup> Seine Beuys-„Initiation“ erlebte Schlingensief, als er 1976 als Sechzehnjähriger mit seinem Vater einen Vortrag von Beuys besuchte. Beuys hätte davon gesprochen, dass das Gesellschaftssystem in sieben Jahren zerstört sein würde. Schlingensiefs Vater hätte sich das im Kalender vermerkt und immer wieder nachgeschaut. Schlingensief beeindruckte, dass Beuys' Gedanke seinen Vater jahrelang beschäftigt hatte. „Diese Begegnung mit Beuys war für mich ein prägender Eindruck. In der sozialen Plastik steht man einfach drin. Das ist das Aufregende und Interessante daran.“ Schlingensief in: Obrist: „Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun“, S. 9.

## 4 Deutschland Edition – Odins Parsipark

Nach Island machte der Animatograph in Neuhardenberg Station, rund eine Autostunde östlich von Berlin unweit der polnischen Grenze. Der volle Titel lautete: *Der Animatograph: Odins Parsipark, Kampf der Götter – Die Reise zum Mittelpunkt der Erde, Deutschland Edition – Midgard – Ragnarök / Götterdämmerung, erste ur-animatographische Installation mit sechs Aktionen*. Im Titel wird nicht zuletzt Jules Vernes Roman *Die Reise zum Mittelpunkt der Erde* (1864) paraphrasiert, in dem eine verschlüsselte Mitteilung eines isländischen Alchimisten in einem Manuskript von Snorri Sturluson einen Weg zum Mittelpunkt der Erde weist: durch den Krater eines isländischen Vulkans. Der Animatograph hatte die Reise angetreten und war in Neuhardenberg wieder an die Erdoberfläche gekommen. Die Produktion erfolgte im Rahmen der sommerlichen Kulturevents der Stiftung Schloss Neuhardenberg. *Odins Parsipark* war an insgesamt sechs Abenden zu besichtigen, vom 19. – 21. und 26. – 28. August 2005. T-B A21 war diesmal als Co-Produzent beteiligt, da der Island-Animatograph, der sich als geschlossenes Werk im Besitz der Foundation befindet, als Teil der Neuhardenberger Gesamtinstallation wiederaufgebaut wurde.

Neuhardenberg war eigentlich die zweite Station des Animatographen, aber Schlingensiefel rief im Vorfeld seinen Bayreuther *Parsifal*, der unmittelbar davor Ende Juli 2005 in seine zweite Spielzeit gegangen war, zum „Ur-Animatographen“ aus.<sup>207</sup> Während die Bilderwelt des Animatographen bei der Wiederaufnahme in den *Parsifal* einfluss, wurde der *Parsifal* nun zu einem integralen Bestandteil des animatographischen Projekts. In *Odins Parsipark* potenziert sich die in Island begonnene Bildüberlagerung.

Aus Asgard kehren Odin, Thor und Loki in die kriegerische Mittelwelt zurück und betreten im Parsipark „Wotanland“, um den Endkampf einzuleiten. Ragnarök und Götterdämmerung zeugen die Mutter aller Schlachten. „Zum Raum wird hier die Zeit“: Odin begegnet Parsifal, [...] Asen treffen Wanen, Zwerge treffen Riesen. Das Gewordene, das werdende und das werdensollende spinnen das Schicksal der Götter: Sind Wotan und Parsifal eins? Ist Odin Wotan? [...] Die durchdrehende, d.h. ewige Wandlung des Ur-Animatographen schichtet in der „Deutschland-Edition – Midgard Ragnarök“ [...] wesentliche Melodien und Bilder übereinander. [...] Zerschlägt das Betrachtermonopol! Ende des wohltemperierten Theaters und Beginn der animatographischen Befreiungspolitik.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Siehe: Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 6.

<sup>208</sup> Schlingensiefel/van der Horst: „Erste ur-animatographische Installation. Kampf der Götter oder Reise zum Mittelpunkt der Erde“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

## 4.1 Ein Ort demokratischer Verwüstung

Der Animatograph hat den Anspruch, die Orte, die er bereist, zu belichten. Zu den in Island entstandenen Bildern kommen nun neue Bilderwelten hinzu, die durch den geschichtsträchtigen deutschen Boden von Neuhardenberg und Umgebung geprägt sind. Der Flugplatz Neuhardenberg war 1934 von den Nazis als geheimer Militärflughafen gebaut worden, die ersten raketentriebenen Flugzeuge wurden hier in enger Zusammenarbeit mit Wernher von Braun getestet, der ab 1937 die Entwicklung der V2-Rakete in Peenemünde vorantrieb. Vor allem aber tobte in dem Gebiet um Neuhardenberg im April 1945 eine der letzten Schlachten des Zweiten Weltkriegs. Ein Begriff dafür wurde die Schlacht um die nahe gelegenen Seelower Höhen, wo sich die letzte Hauptverteidigungsstellung der Deutschen außerhalb Berlins befand, sie wurde am 19. April 1945 von der Roten Armee durchbrochen, wodurch der Weg nach Berlin offen war. Zehntausende Soldaten auf beiden Seiten fielen hier vor den Toren Berlins wenige Tage vor Kriegsende. Nach dem zweiten Weltkrieg wurde der Flugplatz von der Nationalen Volksarmee (NVA) genutzt, auch die DDR-Regierungsfliegerstaffel war hier stationiert.<sup>209</sup> Vor diesem historischen Hintergrund warf Schlingensief seine „aktionistische Fotoplatte“ an.

Die Sommerevents der Stiftung Schloss Neuhardenberg finden nicht nur in den Einrichtungen des Schlosses, sondern auch in Flughangars des Flugplatzes statt. Schlingensief wählte für die Präsentation des Animatographen aber nicht einen Flughangar, sondern er ging in den Wald neben dem Flugfeld, wo sich heruntergekommene Militärbaracken befinden. Dieser geschichtlich aufgeladene Ort war prädestiniert dazu, vom Animatographen bespielt zu werden, und Schlingensief konnte sich einmal mehr an einem seiner frühen Hauptthemen abarbeiten: an Deutschland und im speziellen an der Geschichte Nazi-Deutschlands. Schon in seinem frühen Film *Menu Total* (1985/85) tritt Helge Schneider als Hitler-Figur auf. Nazi-Vergangenheit, Wiedervereinigung und Neo-Nazismus sind die Themen der Deutschland-Filmtrilogie mit *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989), *Das deutsche Kettensägenmassaker – Die erste Stunde der Wiedervereinigung* (1990) und *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* (1992).<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> Siehe: Lang, Dietbert; Materna, Horst: *Der Flugplatz Neuhardenberg – Marxwalde. Vom geheimen Einsatzhafen des „Dritten Reichs“ zum Regierungsflugplatz der DDR*, Berlin 2004. Siehe auch: Tieke: *Das Ende zwischen Oder und Elbe – Der Kampf um Berlin 1945*, S. 80ff.

<sup>210</sup> Auch in den darauf folgenden frühen Theaterstücken wie *Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler* (1994) oder *Rocky Dutschke '68* (1996) bis zum mehrteiligen Projekt *Deutschlandsuche '99* (1999/2000) und darüber hinaus behandelt Schlingensief mit Vorliebe das Thema Deutschland. Zur Deutschland-Filmtrilogie siehe: Seeßen: „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“, S. 50ff.

Aber nicht nur in der geschichtlichen Aufladung, sondern auch in der Abgelegenheit des Ortes fand Schlingensiefel geradezu ideale Bedingungen für seine Arbeit vor. Schon in den frühen Filmen hatte er abgeschiedene, isolierte, „endzeitliche“ Situationen und Kulissen gesucht, die eine starke Eigendynamik während der Dreharbeiten förderten. So hatte er *Egomania – Insel der Hoffnung* (1988) mit seinem kleinen Team unter widrigsten Umständen auf einer Hallig in der Nordsee gedreht, *100 Jahre Adolf Hitler* in einem alten Bunker in Mülheim an der Ruhr, *Das deutsche Kettensägenmassaker* in verfallenen Industriebauten oder *Terror 2000* in einer alten NVA-Kaserne in Massow bei Königswusterhausen.<sup>211</sup>

Wenn ich mir vorstelle, wie ich früher Filme gemacht habe, dann hat das ganz viel mit der Situation hier zu tun. [...] Im „Studio Massow“ konnte man fast ohne Drehplan arbeiten, weil die ganze Mannschaft immer anwesend war. Denselben Zustand habe ich auch hier. Ohne großen Absichtsplan. Das ist mehr eine Selbsterklärung. Hier können Rituale geschehen.<sup>212</sup>

## 4.2 Edda trifft Hitler und Parsifal

Rund drei Wochen vor der Eröffnung am 19. August war Schlingensiefel mit seiner Crew auf dem Flugplatz in Neuhardenberg gelandet, um mit den Vorbereitungen zu beginnen. Neben dem bewährten Produktionsteam aus Island war diesmal auch wieder ein größerer Teil der „Schlingensiefel-Familie“ mit dabei, die schon seit Jahren fixer Bestandteil seiner Arbeit ist, darunter neben professionellen Schauspielern wie Sachiko Hara auch Behindertendarsteller wie Horst Gelloneck oder Helga und Achim von Paczensky, die aus Schlingensiefels Arbeit nicht mehr wegzudenken sind und ihr ihren charakteristischen Stempel aufdrücken.

Ich glaube, dass Horst Gelloneck oder Helga und Achim von Paczensky durch ihre ganz persönliche Kraft die Möglichkeit haben, alles vorbehaltlos aufeinander zu beziehen, ohne Ressentiments. Auch Karin Witt und Klaus Beyer, die schon beim Isländischen Animatographen mitgemacht haben, setzen hier unglaubliche Kräfte frei. Sie malen, spielen, singen und sind wichtige Bestandteile des ganzen Projekts. Sie kommen alle hier rein, finden was und benutzen es als Objekt. Ich selber versuche auch, die kurze Schneise zu schlagen, dass mich irgendein Gott oder irgendwas wirklich reitet. Die Bilder- und Symbolwelten fangen jetzt schon an, sich aufeinander zu beziehen.<sup>213</sup>

Mit seiner erweiterten Truppe vollführte Schlingensiefel auf dem ehemaligen Militärgelände wie in Island Aktionen und drehte Videos, um die neuen Bilder für den Animatographen zu produzieren. Die Versatzstücke aus Island wurden weiterverwendet und vermischten sich mit

---

<sup>211</sup> Vgl. Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 6.

<sup>212</sup> Schlingensiefel in: ebd., S. 6.

<sup>213</sup> Schlingensiefel in: ebd., S. 6.

neuen Elementen. So gab es wieder Aktionen mit den bekannten Figuren und Kostümen, Schlingensief einmal mehr als Odin, Klaus Beyer als Hagen von Tronje/Jonathan Meese, aber auch als Wotan mit weißem Rauschebart, Fellmütze und Felljacke, Karin Witt hatte bekannte und neue Rollen inne, neue Darsteller wie Achim von Paczensky schlüpfen in das blaue Loki-Kostüm, Helga von Paczensky ins Elfen-Kostüm, neue mythologische Figuren und Kostüme kamen hinzu, alles je nach Aktion und Dreh. Die *Edda* wird weitergespielt, aber dazwischen mischen sich Militäruniformen, Odin trägt einen schwarzen Wehrmachts-Stahlhelm.

So wird im Neuhardenberger Wald „Odins Runenlied“, auch als „Odins Selbstopfer“ bekannt, in Szene gesetzt: Schlingensief als Odin an einem Ast hängend. Die Stelle in der *Háv* der Lieder-*Edda* erzählt davon, wie sich Odin in einem Selbstopfer die Kenntnis der Runen erwarb, weshalb er auch der Runengott war. Neun Tage lang war er ohne Speis und Trank, vom Speer verwundet, am Weltenbaum Yggdrasill gehangen. Das Motiv erinnert an den Kreuzestod Christi – so wurde in der Forschung auch an eine Übernahme des Motivs in die *Edda* gedacht –, aber auch an schamanische Initiationsriten archaischer Kulturen. Schlingensief wählt einmal mehr eine Episode, die schon von der Sache her seiner Methode der Bildüberlagerung besonders gut entspricht.<sup>214</sup>

„Odins Selbstopfer“ geht über in eine rituelle Aktion, die auf einem auf der Wiese aufgetragenen weißen Leintuch stattfindet: Ein toter Fisch und ein totes Reh werden mit einer Axt geköpft, der Fisch wird ausgeweidet, die Eingeweide werden auf Karin Witt gelegt. Sie und der Fischkopf, der auf ihrem Geschlecht platziert ist, werden reichlich mit roter Farbe überschüttet, ebenso die anderen Tiere, darunter auch ein toter Hase; Federn fliegen. Schließlich werden eine an die Venus von Willendorf erinnernde liegende Skulptur, wie sie Schlingensief schon für sein Gralsopfer im *Parsifal* verwendet hatte, und ein Holzkreuz, an das mit Isolierband der Hase befestigt ist, mit weißer und schwarzer Farbe übergossen. Zum Schluss übergießt Odin noch die Köpfe der Skulptur und des Fisches mit Wasser, ehe die Akteure – voller Farbe und Federn – den Ort in einer Prozession verlassen. Das Video ist mit mystischer, anschwellender Orgelmusik unterlegt (Abb. 46–50).

Schlingensiefs „Materialschlacht“ trägt den Titel *Aktion für Otto Mühl*. Der zitierte Künstler – verkörpert vom Behindertendarsteller Horst Gelloneck – wohnt der ihm gewidmeten Aktion auch selbst bei: in einem Rollstuhl sitzend. Ein weißes Schild mit schwarzer Aufschrift weist

---

<sup>214</sup> Durch das Selbstopfer durch Hängen ist Odin auch der Gott der Gehenkten, laut Lieder-*Edda* (*Háv* 157) und Snorri (*Ynglinga saga* 7) besaß Odin die Fähigkeit, durch Runenzauber die Gehenkten zum Leben zu erwecken und sie zum Sprechen zu bringen, eine ihm eigene Art des Totenzaubers. Vgl. Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 321f u. 354. Sowie: Simrock: *Die Edda*, S. 58f.

Gelloneck als Otto Mühl aus.<sup>215</sup> Im Verlauf dieser Hommage wie Persiflage setzt sich Schlingensief selbst in den Rollstuhl und hängt sich das Namensschild um: er nimmt den Platz des „greisen“ Vorbildes ein.

Bei dieser Mischung aus rituellem Tieropfer und Materialaktion hat Schlingensief gleich mehrfach bei Proponenten des Wiener Aktionismus Anleihe genommen. Kreuzigungsopfer und Ausweidungsaktionen sind Grundmotive von Hermann Nitschs *Orgien-Mysterien-Theater*, in der Einladung zum *Fest des psychophysischen Naturalismus* 1963 kündigte Nitsch seine 3. Aktion so an: „Ich werde mich durch Aktionen psychisch und physisch in Erregung versetzen und zum Urexzeßerlebnis durchdringen. Ich beschütze, bespritze, besudle die Fläche mit Blut und wälze mich in den Farbflächen.“<sup>216</sup> Rudolf Schwarzkogler verwendete aufgeschnittene Fische und abgeschnittene Fischköpfe als Kastrationssymbole, so z.B. in seiner 3. Aktion (1965).<sup>217</sup> In Mühls Materialaktion *Leda und der Schwan* (1964) wurde eine nackte Frau mit schwarzer Farbe übergossen und weißen Federn bestreut.<sup>218</sup> Diese Materialaktion liegt neben anderen frühen Aktionen Mühls und Günter Brus' zudem als Filmdokument des Experimentalfilmers Kurt Kren vor (*7/64 Leda mit dem Schwan*), den Schlingensief außerordentlich schätzt und mit dem er selbst in seinem Film *Die 120 Tage von Bottrop* (1997) zusammengearbeitet hat. Während in Krens extrem schnellen, seriellen Kurzschnittmontagen der Körper in Nahaufnahmen buchstäblich zerhackt und traktiert und so das aktionistische Bearbeiten des Körpers filmisch fortgesetzt wird, werden bei Schlingensief die Tierkadaver in verwischten Zeitlupenaufnahmen und weichen Überblendungen tatsächlich zerhackt. In Kurt Krens „Körper-Kino“ gibt es kein Vorher und Nachher, „das Ritual als Geschichte und vice versa stellt sich nicht ein“.<sup>219</sup> Bei Schlingensief gibt es hingegen schon einen mehr oder weniger klaren Ablauf.

In weiteren Aktionen und Szenen, die unter anderem im *Führerfilm* festgehalten sind, treffen schließlich alle Themenbereiche und Figuren aufeinander, *Edda* trifft auf Drittes Reich, Hitler auf *Parsifal*, dazu kommen der Vogelstrauß und andere bereits aus Island bekannte, aber auch neue Figuren (Abb. 51). Hitler, wieder dargestellt von Horst Gelloneck, sitzt im Kontrollturm des Flughafens und ruft der absurden Truppe, die am Boden den Turm umkreist, gleichermaßen unschuldig „Heil Hitler“ und „Tschüss“ zu, eine wirklich skurrile Szenerie (Abb. 52).

---

<sup>215</sup> Mühl hat selbst mitunter vergleichbare weiße Schilder mit schwarzer Aufschrift „materialaktion otto mühl“ verwendet, so in der Materialaktion *Turnstunde in Lebensmitteln* (1965). Vgl. Hummel: *Wiener Aktionismus*, S. 160.

<sup>216</sup> Nitsch in: Klocker: *Der zertrümmerte Spiegel*, S. 270.

<sup>217</sup> Vgl. Gorsen, Peter: „Der Wiener Aktionismus in seinen Festen des psychophysischen Naturalismus“, S. 88f.

<sup>218</sup> Vgl. Hummel: *Wiener Aktionismus*, S. 60. Vgl. auch: Pöschl: „Die Wahrheit des Körpers. Aktion und Repräsentation im Wiener Aktionismus und Post-Aktionismus“, S. 227ff.

<sup>219</sup> Palm: „Which Way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren“, S. 116.

Zentral taucht nun die Figur des Parsifal aus der Bayreuther Inszenierung auf, hier dargestellt vom isländischen Schauspieler Björn Thors, der schon in Island mit dabei war. Parsifal verschmilzt mit Odin und Jesus, er taucht mit einem Kreuz ebenso auf wie mit einem animatographischen Wäscheständer (Abb. 53). Schlingensiefs Parsifal trägt ein weißes Gewand, auf dem im ersten Akt beim Gralsopfer Geistliche aller denkbaren Konfessionen blutrote Handabdrücke hinterlassen. Das Blut stammt aus dem Uterus einer liegenden Venus-Skulptur, wie sie auch in der oben beschriebenen Aktion verwendet wurde. Hier funktioniert auch die Assoziationskette der Übersetzung des Wortes *edda* als „Urmutter“: eine Akteurin als venushafte „Urmutter“ und personifizierte *Edda* zugleich gab es im *Parsifal* wie auch in Neuhardenberg.<sup>220</sup>

Es gibt aber auch viele Videos ganz ohne *Edda*-Bilderwelt, die sich nur der Thematik des Dritten Reichs widmen, wie das Video *KZ-Zwinger*, wo die Akteure in Nazi-Uniformen durch das Gelände stapfen. Schlingensief selbst mit Affenkostüm in SS-Uniform, Karin Witt darf Hitler darstellen, fast immer im Bild eine Wäschespinnne als codiertes Symbol der Demokratie, die ja gerade auf diesem historischen Boden mit Füßen getreten wurde. Die Musik zum Video ist der Schlusschor des *Parsifal*: „Zum letzten Mal“ (Abb. 54–56).

Hervorzuheben ist sicherlich der *Affenführerfilm*, in dem drei Affen in braunen Militärhemden ein Büro, eingerichtet im Stil der 40er Jahre und mit Utensilien aus der Nazi-Zeit, in Beschlag genommen haben. An der Wand hängen Porträts von Hitler, Stalin und Honecker (Abb. 57). Die sich mit Pausen abgehackt wiederholende Toneinspielung bringt das Geräusch von einschlagenden Fliegerbomben und den O-Ton eines verwundeten deutschen Piloten, der an die Opferbereitschaft des Volkes appelliert und zum „Endsieg“ motiviert. Schlingensief braucht die Affen vor einem Hitler-Porträt aber nach eigenen Angaben nicht, um seine Aversionen gegen das Dritte Reich auszudrücken, ihn interessieren „die Assoziationen, die ein Bild zu seiner Umgebung herstellt“, das ist für ihn ein „politischer Akt“.<sup>221</sup>

Der politische „Hitler-Stalin-Pakt“ mutierte in Neuhardenberg hingegen zum Geschlechtsakt. Schlingensief drehte in Neuhardenberg den *Hitler-Stalin-Porno*.<sup>222</sup> Die Presse ließ er wissen, dass er auf dem Gelände vergrabene Filmrollen gefunden hätte, die eindeutig bewiesen, dass Hitler

---

<sup>220</sup> Vgl. van der Horst, Jörg: „Begegnungen der vierten Art“. Schlingensiefs Zeitreisen: Mit Parsifal nach Pingvellir“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>221</sup> Schlingensief in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>222</sup> Seeßlen beschreibt diese Form der „Sublimierung“ im Hinblick auf *Das Deutsche Kettensägenmassaker* als eine Methode Schlingensiefs: „Hinter einer Idee stecken nur einerseits andere Ideen. Es stecken immer auch direkte körperliche Äußerungen dahinter: Fressen, Kacken, Ficken, Schreien, Schlagen. Eine Vereinigung zweier Länder [...] ist eben auch ein Geschlechtsverkehr, eine Vergewaltigung, ein Auffressen, Kannibalisieren, ein Inzest und paradoxerweise eben genau auch das Gegenteil der eigenen Mythologie: die Zerstücke-



und Stalin ein Verhältnis hatten. Die boulevardeske *BZ (Berlins größte Zeitung)* übertitelte ihren Bericht daraufhin mit „Schlingensiefs Nazi-Porno“.<sup>223</sup> Schlingensief liebte es, mit den Erwartungen, die an ihn, den „Provokateur“, herangetragen werden, zu spielen.<sup>224</sup> Der rund fünfminütige *Hitler-Stalin-Porno* zeigt Hitler und Stalin in Uniform beim gemeinsamen Onanieren, unterstützt werden sie dabei von Eva Braun, zwei Torten und einer Menge Sprühsahne, dazu gibt es Wagners *Götterdämmerung* und Schlingensiefs Regieanweisungen aus dem Off („Eva, schrei! Nimm die Sprühsahne!“), eine überaus witzige Angelegenheit (Abb. 58). Schlingensief appelliert im *Parsipark* nirgends an die Betroffenheit der Besucher, vielmehr gibt er den Nationalsozialismus der Lächerlichkeit preis oder verzerrt ihn ins Absurd-Dadaistische, und er schafft es dennoch, nicht ins Fahrwasser der Verharmlosung zu geraten.<sup>225</sup>

### 4.3 Götterdämmerung im Munitionslager

Parallel zu den Dreharbeiten wurde ein riesiger Installationsparcours mit vielen Stationen aufgebaut, der dann an insgesamt sechs Abenden zu besichtigen war und von Schlingensiefs Crew performativ bespielt wurde. Die Dimensionen von *Odins Parsipark* betrug ein Vielfaches des bereits umfangreichen *Island-Animatographen*, der hier wieder aufgebaut wurde und nur mehr *eine* von vielen Stationen war. Mit dem *Island-Animatographen* drehten sich in Neuhardenberg insgesamt vier Drehbühnen, das Herzstück war der neue, große Animatograph mit dem Titel *Ragnarök/Götterdämmerung*.

Vor den Besichtigungen gab Schlingensief im Hof von Schloss Neuhardenberg anhand einer von ihm gefertigten Skizze des Parcours mit Wegführung jeden Abend eine Einführung in das Projekt, welche die Besucher allerdings eher amüsiert-ratlos als informiert zurückließ. Mit „Entschuldigen Sie, dass wir hier kein Theater machen“<sup>226</sup> rückte er die Erwartungen sogleich ins rechte Licht. „Warten Sie nicht darauf, dass es losgeht, Sie sind schon mittendrin!“<sup>227</sup> Zur

---

lung. Das Vereinigte wird aufgeteilt und verwurstet.“ Seeßlen: „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“, S. 59.

<sup>223</sup> Siehe o.A.: „Schlingensiefs Nazi-Porno“. In: *BZ*, 19.8.2005, S. 17.

<sup>224</sup> Vgl. Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 8.

<sup>225</sup> „Immer wieder kehrt Schlingensief an die Wurzeln des deutschen Faschismus zurück. Es geht dabei darum, die großen Inszenierungen des Faschismus (und seiner Bearbeitung) zu unterlaufen, die Vertreter auf ein normales, eben barbarisches Maß zurückzuschrauben.“ Seeßlen: „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“, S. 52. Schlingensief selbst drückt sich so aus, dass man Hitler „abnutzen“ müsse, diese Einstellung erklärt er gewohnt bildhaft so, „daß man Hitler nicht immer unter der Käseglocke servieren sollte: Achtung, nicht hochheben, das stinkt höllisch. Und wo man kaum noch reingucken kann, ein sehr beschlagenes Bild. Aber trotzdem beobachtet man fasziniert diesen Käse. Man muss ihn halt doch essen. Essen und benutzen.“ Schlingensief in einem Gespräch mit Josef Bierbichler, Harald Martenstein und Alexander Wewerka in: Schlingensief/Bierbichler: *Engagement und Skandal*, S. 36f.

<sup>226</sup> Schlingensief in: Prutean: „Götter im märkischen Wald“. In: *Sächsische Zeitung*, 22.8.2005.

<sup>227</sup> Schlingensief in: Zekri: „Wo sich Führer und Hase gute Nacht sagen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.2005.

großen Überraschung aller war am Eröffnungstag am 19. August auch die Rock-Ikone Patti Smith als Besucherin anwesend, sie kam mit Schlingensiefel und sprach auch ein paar einführende Worte, sie legte den Leuten besonders den „Hasen-Raum“ ans Herz. Seit sie die Premiere der zweiten Spielzeit des *Parsifal* wenige Wochen zuvor in Bayreuth gesehen hatte, wohin sie als Rezensentin im Auftrag der Wochenzeitung *Die Zeit* gereist war, war sie ein glühender Fan von Schlingensiefel und bei den folgenden Stationen des Animatographen in Afrika und in Wien Teil seines Teams.<sup>228</sup>

Mit Bussen wurden die Besucher dann auf das Flugfeld gebracht, bei einem ersten Stopp wurde in einem kurzen Vortrag zur Gedenkstätte Seelower Höhen an die vielen Toten der finalen Schlacht des Zweiten Weltkriegs erinnert. Das war es dann aber auch schon mit dem ernstesten Teil. Die Vortragende wurde sogleich von Achim und Helga von Paczensky abgelöst, die als Überlebende des Weltkriegs vorgestellt wurden und von ihren Kriegserlebnissen erzählen sollten, er sprach allerdings kein Wort und sie erzählte etwas über das Krankheitsbild der Schizophrenie oder die Pudelzucht ihrer Mutter.<sup>229</sup> War das nun totaler Nonsense oder erzählte sie hier ihre persönliche Geschichte? Man hatte jedenfalls einen anderen Zeitzeugenreport erwartet und war von dieser ambivalenten Situation eigenartig berührt, Betroffenheitstourismus war hier nicht angesagt, so viel war nun klar. Sogleich ging es mit den Bussen weiter zum *Parsipark*, auf dem Weg dorthin passierte man bereits den ersten Vorboten, den Vogelstrauß, der über das Rollfeld lief. Der Installationsparcours soll nun der Skizze folgend beschrieben werden (siehe Abb. 59).

Vorbei an überwachsenen Flugzeughangars ging es in der Dämmerung in den Wald. Am Eingang wurde man sogleich von Horst Gelloneck alias Hitler begrüßt, Klaus Beyer alias Hagen von Tronje war mit Megaphon unterwegs und erläuterte die Stationen, die Installation wurde den ganzen Abend von Akteuren performativ bespielt. Schon von weit hörte man die Geräuschkulisse, vor allem das Nerven zerfetzende Geschrei des „Schweinewurms“, eines Schweins, das gerade geschlachtet wird (wie es auch schon in der Tonspur des Island-Videos *Odin and Fiskur* vorkommt, daher laut Skizze: „Islandgesang“). An einem Schornstein vorbei, von dem der Ruf eines Muezzin erklang, ging es zur ersten umfangreichen Station, die *Parsifal* und den Bayreuther Festspielen gewidmet war. In einer heruntergekommenen Militärbaracke war in Anlehnung an die drei Akte des *Parsifal* plus dazugehöriger Pause im Festspielrestaurant eine vierteilige Installation aufgebaut: in den ersten beiden Räumen rotierten zwei Dreh-

---

<sup>228</sup> Vgl. Peitz: „Alles dreht sich“. In: *Der Tagesspiegel*, 21.8.2005.

<sup>229</sup> Vgl. Zekri: „Wo sich Führer und Hase gute Nacht sagen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.2005.

bühnen, die erste mit einem gläsernen Gewächshaus als „Gralstempel“ („1. Akt“), der mit Hakenkreuzen bemalt war und an die *Church of Fear* erinnerte, die zweite mit „betretbarer Vagina“ („2. Akt“), im dritten Raum gelangte man ins „Steigenberger Restaurant“ mit einem Haufen toter Fische („Fischteller 30 EUR“) und im vierten Raum wurde die *Hasenverwesung* („3. Akt“) projiziert. Dies war der „Hasen-Raum“, den Patti Smith den Besuchern ans Herz gelegt hatte, hier „könnte man Stunden mit der Projektion des verwesenden Hasen aus Bayreuth verbringen, wenn man den Geruch aushielte, was Patti Smith offenbar konnte“.<sup>230</sup> Irgendwo hier befand sich auch ein luftbefeuchterähnliches Hasenobjekt, allerdings mit sprudelndem Theaterblut statt Wasser: „Der ‚Bluthase‘ im Parsifaltrakt mit den auf die Ohren gesteckten stinkenden Fischköpfen oder der Gral im Spiegelschrein, zwischen Ingwerwurzel, Osterhasenfell und Knoblauchknolle [...], sind tatsächlich wie Schätze, die man auf der Schnitzeljagd durch die Geisterbahn entdeckt.“<sup>231</sup> Das Licht flackert, der Putz bröckelt von den Wänden, überall ist Dreck, Schutt und Laub. „Eng und muffig ist es, alles mit plumpen Malereien überzogen, vollgestopft mit Monitoren und Projektoren, mit Objekten und Bildern: Man steht mitten im Bühnenbild [...], das keines ist, sondern viel eher eine Kunstinstallation wie von dem jungen wilden Maler Jonathan Meese.“<sup>232</sup> Einmal ging es nur durch ein Loch in der Mauer in den nächsten Raum, man musste sich alles ergehen und erkriechen, hinten drängten die Besucher nach, nichts für Klaustrophobiker und vor allem: viel zu wenig Zeit für die Fülle an Gebotenen.

Wieder im Freien ging es vorbei am „Psycho“-Haus, in dem sich Herzeleide mit ihrem Sohn Parsifal stritt.<sup>233</sup> Diese Hommage an Alfred Hitchcock war nicht begehbar, Stimmen und Filmmusik drangen aus einem beleuchteten Fenster. Danach passierte man einen Hochsitz mit Lautsprecher, aus dem Theodor W. Adorno sprach, seine Kapitalismuskritik war allerdings verzerrt, „weil er mangels Verständnis für Popmusik die Jugend nicht hatte um sich scharen können“, so Schlingensief.<sup>234</sup> Von einem weiteren Hochsitz gegenüber sang Adriano Celentano „Azzurro“. Rechter Hand befand sich das „Zentrum totes Reh, toter Hase, tote Fische“, wo die *Aktion für Otto Mühl* stattgefunden hatte. Linker Hand wirkte Wernher von Braun, der nach dem Zweiten Weltkrieg maßgeblich an den Raumfahrtprogrammen der NASA beteiligt war, in einer dampfenden Halle an einer Rakete.<sup>235</sup> An der Wand stand die Presseerklärung

---

<sup>230</sup> Ebd.

<sup>231</sup> Behrendt: „Nichts geht verloren“. In: *die tageszeitung*, 22.8.2005.

<sup>232</sup> Buhr: „Der tote Hase und die Bilder“. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.8.2005.

<sup>233</sup> Vgl. Hanika: „Die Auferstehung des faulenden Fisches“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8.2005.

<sup>234</sup> Vgl. ebd.

<sup>235</sup> Wenn man nun wusste, dass Klingsor am Ende des zweiten Akts in Schlingensiefs *Parsifal* mit einer trashigen Rakete entschwebte, ergab sich hier einmal mehr eine räumlich-zeitliche Koinzidenz.

geschrieben, die Nixon für den Fall vorbereitet hatte, dass die erste Mondlandung schief gehen sollte.<sup>236</sup> Nebenan stellte Schlingensief die Mondlandung nach (wovon auch ein Video gedreht worden war inklusive dabei anwesender grüner Marsmännchen). Ein Mann im weißen Raumanzug stapfte im Sand umher, statt der amerikanischen Flagge war ein animatographischer Wäscheständer „stellvertretend für die Menschheit in der Mondlandschaft errichtet“,<sup>237</sup> daneben ein Regie-Stuhl: Schlingensief trat den „Beweis“ an, dass die Mondlandung gefälscht und in Wirklichkeit von Stanley Kubrick gedreht worden war.<sup>238</sup> Vorbei an der „Startrampe“, wo Karin Witt als Präsidentin Islands die Besucher begrüßte und mit einem roten Kinderauto eine Rampe herunterrollte, ging es zu den nächsten Baracken, wo der nun schon gut bekannte Island-Animatograph gemäß den vorhandenen Räumlichkeiten möglichst originalgetreu wiederaufgebaut war. Eine versteckte Veränderung im Vergleich zu Island sei erwähnt: aus dem im Aquarium in Formalin eingelegten Fisch im Autowrack war hier ein „Hasenfisch“ geworden.<sup>239</sup> Ein Detail, das schön zeigt, wie die Überlagerungen immer weitergetrieben werden. Es dürfte sich beim „Hasenfisch“ um den toten Hasen und den geköpften Fisch von der *Aktion für Otto Mühl* gehandelt haben, die mit Klebeband miteinander verbunden waren.

Schummrige Stehlampen leuchteten den Weg durch den Wald zum Herzstück der Neuhardenberger Installation, zur vierten, großen Drehbühne, dem eigentlichen neuen Animatographen, *Ragnarök/Götterdämmerung*. Bei der Namensgebung darf man angesichts des historischen Kontexts sicher nicht nur an die Kosmologie der *Edda* denken, sondern auch an Luchino Viscontis Film *Die Verdammten/Götterdämmerung* (1968), eine Geschichte rund um eine Industriellen-Dynastie in Nazi-Deutschland. Der Film ist eine Analyse der Verflechtung des Großkapitalismus mit der Nazi-Diktatur und groteskes Familienmelodram zugleich, geradezu trashig und bewusst opernhaft in Szene gesetzt, voll von Intrigen, Mord und sexuellen Perversionen.

Der Animatograph befand sich in einer weiteren heruntergekommenen Baracke, die an zwei Seiten offen war, nach der einen Seite hin völlig, wodurch ein schöner Einblick in die Installation vom Wald aus möglich war, und die Projektionen umgekehrt bis in den Wald reichten (Abb. 60).<sup>240</sup> „Erste Innen/Außen Projektion“ heißt es auf der Skizze. Die Drehbühne ent-

---

<sup>236</sup> Besagte Fake-Presseerklärung findet sich auch auf Schlingensiefs Homepage: [http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark\\_nasa-pressemeldung.pdf](http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark_nasa-pressemeldung.pdf), Zugriff am 5.11.2007.

<sup>237</sup> Schlingensief in: Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 7f.

<sup>238</sup> Vgl. die Fake-Doku/„Mockumentary“ *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* (2003) von William Karel, deren zentrales Thema die Manipulation durch Medien ist.

<sup>239</sup> Vgl. Buhr: „Der tote Hase und die Bilder“. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.8.2005.

<sup>240</sup> Mangels Verfügbarkeit von druckfähigem Fotomaterial der Installation in situ in Neuhardenberg werden hier bis auf die Abbildungen 60–63, die aus Neuhardenberg stammen, nur Aufnahmen von der Re-Installation der

sprach vom Durchmesser jener in Island, war aber differenzierter im Aufbau (Abb. 64). So gab es auch eine Treppe zu einer Plattform, von der aus man den Animatographen und den Umraum von oben erleben konnte. Die Konstruktion war aus Holz gezimmert, bemalt, beschriftet („Falscher Roth“) und mit mittlerweile eingetrocknetem Schlamm verschmiert. Die Drehbühne wurde wieder aus den Raumecken mit vier Projektionen bespielt, an den Längswänden standen Monitore, teils auf Fässern am Boden, teils hoch oben auf Säulen an der Wand, sodass sie von oben gut sichtbar waren (Abb. 61). An den Wänden befanden sich große Fotos vom *Affenführerfilm*. Von der Decke hing diesmal keine Disco-Kugel, sondern ein Kronleuchter zentral über der gesamten Konstruktion. Die Aufbauten auf der Drehbühne waren von oben gesehen teils mit weißen Stoffbahnen abgedeckt und fest überdacht, hier lagen die Relikte der *Aktion für Otto Mühl*: die venushafte Skulptur und ein Holzkreuz. Diese waren wiederum überlagert von der Projektion des Films der *Aktion für Otto Mühl*, der von der Drehbühne aus in den Umraum projiziert wurde und so die Drehbewegung mitvollzog, eine Neuerung gegenüber Island (Abb. 62). Darunter auf der Drehbühne befand sich ein gläsernes Gewächshaus, hier nicht „Gralstempel“, sondern laut Skizze einfach „Treibhaus“, neben dem Eingang ins Glashaus stand groß „Center for Rabbit Fish“ (Abb. 63, 69). Zentral auf der Drehbühne war die „Gruft“, das „Mausoleum“, eine in der Mitte auseinander geschnittene NVA-Druckluftkammer, ein Fundstück vom Gelände, dazwischen ein „Kinoraum“, wo ein weiterer Film projiziert wurde (Abb. 70). Im „Mausoleum“ lag ein „Sarg“ mit einem Bild Stalins, viel Laub, Federn, einem verrosteten Militärhelm und Grablichtern. An den Wänden waren Bilder von Diktatoren appliziert, Hitler, Stalin, Honecker, Idi Amin, zwischendrin immer wieder Fotos vom *Hitler-Stalin-Porno* (Abb. 72, 73). Dieser lief nebenan in einem Brettverschluss auf einem Monitor, davor lag ein Kondolenzbuch auf. Ein Sofa zum Niederlassen und Mitfahren gab es auch wieder (Abb. 71). Überall waren Aktionsfotos, alles war im bekannten Stil von Kinderzeichnungen in reduzierter Farbpalette schwarz, weiß oder rot bemalt und mit *Edda*-Zitaten und adaptierten Island-Slogans beschriftet: „We are here to destroy“, „Lokiland“, „Mühl Stalin Akademie“ oder „Erdakademie“ (Abb. 74, 75).

Nach der *Götterdämmerung* im Munitionslager ging es noch an der „Luftkirche“ – einer aufblasbaren *Church of Fear* – vorbei zum „Abflugsplatz“ mit „Hühner-Abschussrampe“, ein Voraus-

---

Drehbühne im Museum der bildenden Künste Leipzig (2.6. – 5.11.2006) verwendet. Der wiederaufgebaute Animatograph entspricht im Wesentlichen dem Aufbau in Neuhardenberg, die räumliche Situation in der verfallenen Militärbaracke mitten im Wald ist atmosphärisch mit dem Museumsraum aber nur schwer vergleichbar. Damit der Animatograph inklusive Projektionen im musealen Raum funktionieren konnte, musste eine hölzerne „Black Box“ herumgebaut werden (Abb. 65–67). Die „Black Box“ war an der Außenseite, wo sich der Eingang in die Installation befand, mit schematischen Zeichnungen sowie Fotos versehen, die den Neuhardenberger Installationsparcours verbildlichten (Abb. 68).

blick auf Afrika. Hier sollte in einer Performance ein Huhn mittels Ballon nach Namibia abheben, ein „Ereignis, das mit hohlen Interviews und Reportagefetzen nach Art neuzeitlicher Staatshochzeits- oder Formel-Eins-Berichterstattung zwanzig Minuten hinausgezögert“ wurde.“<sup>241</sup> Im Oktober bei der nächsten Station des Animatographen in Lüderitz in Namibia sollte das Huhn wieder vom Himmel geholt werden. Schließlich passierte man noch das „Blut-hemd“ des Bayreuther *Parsifal*, ehe man wieder am Anfang des Parcours angelangt war.

#### 4.4 Zitate und Selbstzitate

Schlingensiefel bezieht sich in Neuhardenberg in der Gesamtausformung der Installation wieder permanent auf Joseph Beuys (Stichwort: Hase) und Dieter Roth, so eignet er sich auch ein Motto von Roth an: „Die Umgebung wird zum Werk und das Werk zur Umgebung“. Das ist eigentlich auch der Satz zum Animatographen.“<sup>242</sup> Bei Schlagworten wie „Erdakademie“ oder „Mühl Stalin Akademie“ bezieht er sich in Anlehnung an die „Beuys Roth Akademie“ aber vor allem auf sein eigenes Werk, er zitiert sich selbst, das hat er zwar auch schon immer getan, aber in Neuhardenberg wird es zur Obsession.

Jede Arbeit wäre ohne die vorige nicht möglich gewesen. Gerade heute, wo heute jede Vergangenheit ausrangiert wird oder jeder Stammbaum gefälscht wird, sammle ich alles und hoffe auf weitere Transformationen, feindliche Übernahmen. Mir war immer suspekt, wenn in der Kunst etwas für fertig erklärt wird, der Rahmen drum kommt und die Arbeit für beendet erklärt wird. Für mich ist nichts beendet.<sup>243</sup>

Der Animatograph beginnt sich konzeptbedingt zu verselbständigen und wird selbstreflexiv. Immer mehr eigene Projekte fließen ein und werden zitiert. War die *Church of Fear* in Thingvellir noch zufällig ins Bild gekommen, stand sie nun als aufblasbares Objekt am Wegesrand. Neben den aktuell entstandenen Videos waren auch solche aus früheren Projekten zu sehen, wie *Katzjlein*, eine weitere wilde Hommage an den Wiener Aktionismus und im Besonderen Otmar Bauer, oder *Udo [Kier] als Mr. Bush*. Der *Parsifal* ist sowieso omnipräsent.

---

<sup>241</sup> Vgl. Felberlein: „Beim Gruppensex mit Stalin“. In: *Salzburger Nachrichten*, 1.9.2005. Vgl. auch: Zekri: „Wo sich Führer und Hase gute Nacht sagen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.2005.

<sup>242</sup> Schlingensiefel in: Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 8. In Bezug auf die „Erdakademie“ meint er an gleicher Stelle: „Ich bin für die Gründung von Erdakademien. Die erste werde ich hier in Neuhardenberg bauen. Ich unterrichte da, wo die Wurzelspitzen und die Würmer sind. Da fange ich an zu unterrichten, oder überhaupt Gedanken zu bilden. [...] hier muß man erst in die Erde rein. Da ist mir der Beuys noch immer zu oberirdisch. Deshalb machen wir hier die Erdakademie. Die Beschränkung auf die zentraleuropäische Zivilisation ist mir zu wenig.“

<sup>243</sup> Schlingensiefel in: Kleindienst: „Für mich ist nichts beendet“. In: *Leipziger Volkszeitung*, 1.6.2006.

Neuhardenberg ist ein einziges „Assoziationsgewitter“,<sup>244</sup> ein System aus Zitaten und Selbstzitat. Für die Besucher, die im Schlingensieferschen Paralleluniversum nicht bewandert sind, wird der *Parsipark* zum reinen Erlebnispark, zu einem phantastischen Ort, den eine magisch-mythische Aura aus einer fernen Götter- und Fabelwelt umwabert, zu einer Mischung aus „KZ, Rummelplatz und Ferienlager“,<sup>245</sup> oder was auch immer jeder einzelne erlebt. Bei einer Einführung brachte es Schlingensief so auf den Punkt: „Stehen Sie hier nicht rum und glauben, Sie müssten was verstehen!“<sup>246</sup>

Der isländische Animatograph und seine deutsche Nachbelichtung, eine zweite Drehbühne mit Namen „Ragnarök/Götterdämmerung“, übernahmen die Bildgewalt in den alten Munitionslagern und funktionierten sie – im Auftrag des allgegenwärtigen Parsifal – zu „Räumen zur Zeit“ um. Endgültig hatte hier die Kunst der Kunst den Krieg erklärt, hatte Rahmen gesprengt und das Sehen von Sehgewohnheiten befreit. Den Besuchern des Vergnügungsviertels stellte Schlingensief die Aufgabe, sich in die gesammelten Bilder zu projizieren, ins neue Kraftfeld einzutreten und den dauernden Kreislauf des Animatographen anzutreiben. Odin, der Einäugige unter uns Blinden, sollte sich nicht umsonst an der Weltenesche geopfert haben! Wer keinen Mut zum Alptraum hat, ist ein realer Versager.<sup>247</sup>

Während der Neuhardenberger Flugtage ein paar Tage vor der Eröffnung hatte Schlingensief sein Projekt „getestet“ und dabei „nur in strahlende Gesichter geschaut und die Entdeckerfreude der Leute“ wahrgenommen. Sie hätten gesehen, dass nicht „mit einer Dampfwalze über ihre Geschichte“ drübergefahren werde, sondern „dass wir mit Augenzwinkern in Vergangenheit und Zukunft blicken.“<sup>248</sup>

#### 4.5 Ein sich verselbstständigender Film

Vieles in Neuhardenberg scheint spontaner in Szene gesetzt, wenn nicht gar beliebiger als in Island. Das ist zum einen sicher der Größe von *Odins Parsipark*, der eine Fülle an Material benötigt, und der kurzen Vorbereitungszeit im Anschluss an die Wiederaufnahme des *Parsifal* (Ende Juli) geschuldet. Projekte dieser Größenordnung mit so vielen Akteuren in so kurzer Zeit zu realisieren, ist Schlingensief nur mehr mit seinem eingespielten Team möglich.<sup>249</sup> Zum

---

<sup>244</sup> Zekri: „Wo sich Führer und Hase gute Nacht sagen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.2005.

<sup>245</sup> Hanika: „Die Auferstehung des faulenden Fisches“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8.2005.

<sup>246</sup> Schlingensief in: Felberlein: „Beim Gruppensex mit Stalin“. In: *Salzburger Nachrichten*, 1.9.2005.

<sup>247</sup> van der Horst: „Gesamtkunstslum“, S. 60.

<sup>248</sup> Schlingensief in: o.A.: „Unter die Oberfläche schauen“. In: *Märkische Oderzeitung*, 18.8.2005.

<sup>249</sup> „Wir sind mittlerweile ein „Familien-Team“ aus zwölf Personen. Ich bin viel zu aufgeregt, um alles alleine zu bewältigen. Für all diese verhältnismäßig großen Projekte braucht man Menschen, die man liebt und die einen mögen. Wir sind als Gruppe unterwegs [...]. Mein Atem ist dadurch länger geworden, ich fühle mich sicherer und glaube, dass meine Arbeit deshalb auch stabiler wahrgenommen wird.“ Schlingensief in: Kleindienst: „Für mich ist nichts beendet“. In: *Leipziger Volkszeitung*, 1.6.2006.

anderen entspricht es aber der Arbeitsweise von Schlingensief: das Assoziative, die scheinbare Beliebigkeit, das Nebeneinander von nicht Zusammenhängendem, sind konzeptbedingt.

Schlingensief hatte schon früh das Interesse an linearen Erzählstrukturen verloren. Das kommt bereits in seiner *Trilogie zur Filmkritik – Film als Neurose* mit den Filmen *Phantasmus muss anders werden* (1983), *What happened to Magdalena Jung* (1983) und *Tunguska – Die Kisten sind da* (1984) zum Ausdruck, wo er sich programmatisch gegen das Autoren-Kino des Neuen Deutschen Films, filmischen Realismus oder die unmündige Position des Zuschauers wandte. In *Tunguska*, seinem ersten Langfilm, geraten zwei „autistische Zuschauer“ in die Hände „tyrannisierender und vampyröser Avantgardeforscher [...]“. Die Forscher grenzen aus, schränken das Sehfeld ein, machen Vorschriften. [...] Das Zuschauerpaar kommt weder zu Wort noch zu einer eigenen Entscheidung. Erbarmungslos wird ihnen eingebläut, was angezeigt ist und wie es gezeigt wird.“<sup>250</sup> Doch was nützen – in Anspielung auf die Tunguska-Katastrophe in Sibirien 1908 – unzählige Theorien, wenn das Ereignis selbst ungeklärt bleibt? *Tunguska* ist nicht zuletzt auch eine Kritik an übertheoretisierter Avantgardekunst und Kunsttheorie. Schlingensief in einem Buch-Beitrag 1988:

Wir alle suchen nach Bildern, die uns Anhaltspunkte geben in einer Zeit, in der man uns alles erklärt hat. Wie großartig sind da gerade die Dinge, die nichts erklären, die sich uns zur freien Verfügung präsentieren. Wie großartig ist die Monstranz, die etwas zeigt, was wir nicht wissen.<sup>251</sup>

Schlingensief visualisierte schon in *Tunguska* die Vision eines Films, der sich verselbstständigt. So hatte er Sequenzen eingebaut, wo die Filmspule scheinbar im Projektor hängenbleibt und zu brennen beginnt. Beglückt erzählt er noch heute die Anekdote, wie das bei einer Aufführung dann tatsächlich passierte. Als der Film – im Film – zu brennen begann, unterbrach der Vorführer die Vorführung, bis Schlingensief ihm klarmachte, dass das ja Teil des Films sei. Kurz darauf blieb der Film aber wirklich hängen, riss und verschmorte an der falschen Stelle, doch der Vorführer war weggegangen und hatte abgesperrt. Der Film hatte sich verselbstständigt. Schlingensief musste erleben, „wie der Film anfängt, einem selber das anzutun, was man dem Film angetan hat“.<sup>252</sup> Mit dem Animatographen hatte Schlingensief nun einen Apparat entwickelt, der seiner Vision von damals sehr nahe kam.

---

<sup>250</sup> Kuhlbrodt: „Portrait Christoph Schlingensief“ (www.schlingensief.com). Vgl. auch: van der Horst: *Theater als Medienphänomen*, S. 48f.

<sup>251</sup> Schlingensief: „Wie man ins Gleichgewicht kommt“, S. 163.

<sup>252</sup> Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich in: *Christoph Schlingensief und seine Filme*, DVD, Filmgalerie 451, 2004.



Mein Traum vom Weg dieses Organismus könnte es sein, soweit ich das in diesem Moment absehen kann, irgendwann einmal, in drei oder fünf Jahren einen sechzehn Meter großen Animatographen nur mit Leinwand drumherum zu bauen, auf dem alle Filme, die entstanden sind, laufen, sich permanent überlagern und so zu einer eigenen Geschichte werden; einer Geschichte, die ich selbst nicht mehr korrigieren kann. Sie wird vom Animatographen geschrieben.<sup>253</sup>

In Neuhardenberg war Schlingensief seinem Traum ein Stück näher gekommen, der Animatograph, seine „Bilderschleuder“, hatte begonnen, sich zu verselbstständigen.

Nach der „Urstätte des Parlamentarismus“ in Island war der Animatograph in Neuhardenberg auf eine Stätte „demokratischer Verwüstung“, Diktatur und Barbarei, getroffen.<sup>254</sup> Diese Spur verfolgte er bei seiner nächsten Station in Namibia, dem ehemaligen Deutsch-Südwestafrika, weiter.

---

<sup>253</sup> Schlingensief in: Ahrens: „Das Universum hat keinen Schatten“, S. 7.

<sup>254</sup> van der Horst: „Animatographie als demokratische Projektion“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)), Druckversion S. 3.

## 5 Afrika Edition – The African Twintowers

Schlingensief hatte schon mehrmals in Afrika gearbeitet. 1995/96 drehte er in Simbabwe den Spielfilm *United Trash*, der sich auf gewohnt „unorthodoxe“ Weise unter anderem der Rolle Deutschlands im Kolonialismus annimmt. Der Film ist eine „Moritat über einen schwulen [deutschen] UNO-General, dessen Frau ein Verhältnis mit einem Bischof hat und den Messias gebärt. Der steckt sich eine Murmel in die Nase. Beim Versuch, sie wieder rauszuholen, kommt es zu einem Unglück“.<sup>255</sup> Im Rahmen seiner Theater-Tournee *Deutschlandsuche '99* machte Schlingensief eine *Wagner Rallye* („Der Ring in Afrika – 7 Tage mit Wagner durch Namibia!“) durch die namibische Wüste, wo er in einer Robbenbucht tausenden Robben per Ghetto-Blaster Wagner vorspielte. „Die kolonialen Überreste des ehemaligen Deutsch-Südwestafrika werden ein letztes Mal mit Wagnermusik beschallt, der Nibelungenring nicht im Rhein versenkt, sondern in den Sand gesetzt.“<sup>256</sup> Im Mai 2004 machte Schlingensief Filmaufnahmen für den Bayreuther *Parsifal* in der Wüste Namibias (wie beispielsweise von toten Hasen, nicht zu verwechseln mit dem Film *Hasenverwesung*).

Im Oktober 2005 reiste Schlingensief mit einem großen Team wieder nach Namibia, um dort seinen ersten Spielfilm seit *Die 120 Tage von Bottrop* (1997) zu drehen, das Projekt firmiert unter dem vollen Titel *Der Animatograph Afrika Edition – The African Twintowers – Der Ring 9/11*.<sup>257</sup> Neben dem bewährten Produktionsteam und den schon bekannten Darstellern Klaus Beyer, Björn Thors und Karin Witt waren diesmal unter anderem auch die Fassbinder-Ikone Irm Hermann mit dabei, mit der Schlingensief auch schon seit Jahren arbeitet, der Jungschauspieler und Shooting-Star Robert Stadlober und nicht zuletzt Rock-Poetin Patti Smith. Ein Animatograph, aufgebaut in der Slumsiedlung „Area 7“ in Lüderitz, war integraler Bestandteil des Projekts. Im Grunde wurde in Afrika genauso vorgegangen wie in den Vorbereitungswochen in Island und Neuhardenberg, allerdings mit Drehbuch für einen Langfilm im

---

<sup>255</sup> So die Kurzbeschreibung auf dem DVD-Cover von *United Trash*, Filmgalerie 451, 2004. Auf Schlingensiefs Homepage heißt es: „UNITED TRASH sollte dabei nicht unterschätzt werden. Er besitzt durchaus Aussagekraft und stellt Fragen zur deutschen Rolle im Kolonialismus, zur Unsinnigkeit von Militarismus, zur dubiosen politischen Rolle der Kirche auf dem afrikanischen Kontinent ... und lässt den Zuschauer mit einer unkontrollierten Bilder- und Themenflut und – wie immer – ohne Antwort zurück.“ Siehe im Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=f044>, Zugriff am 10.11.2007.

<sup>256</sup> o.A.: „Deutschlandsuche '99“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>257</sup> In der Broschüre von T-B A21 lautet er: *The Animatograph – Utgard – The African Twin Towers*. Nach Asgard (Wohnort der Götter) in Island und Midgard (Wohnort der Menschen) in Neuhardenberg, machte der Animatograph nun also in Utgard (Wohnort von Dämonen und Riesen), Station. Vgl. T-B A21: *The Animatograph*, S. 24ff.

Gepäck. Rund drei Wochen wurde in Namibia gedreht und gewerkt, in insgesamt 23 Drehtagen sollte der Film abgedreht sein.<sup>258</sup>

Einen fertigen Film gibt es allerdings bis dato (Dez. 2007) nicht, er kann somit auch nicht in der Arbeit berücksichtigt werden.<sup>259</sup> Was es gibt, sind rund 180 Stunden großteils unveröffentlichtes Filmmaterial, an dem mehrere Cutter gescheitert sind, und einzelne bereits geschnittene Fragmente bzw. Kurzfilme, die maßgeblich in die darauf folgende Station des Animatographen im Burgtheater in Wien einfließen.<sup>260</sup> Einige Stunden Filmmaterial wurden im Rahmen der Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* im Haus der Kunst in München (Mai – Sept. 2007) ungeschnitten in einer Installation bestehend aus 18 Monitoren gezeigt, dieselbe Installation sowie ein ca. 30-minütiger Rohschnitt dann auch im Rahmen der Ausstellung *Querverstümmelung* im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich (Nov. – Feb. 2007).

Schlingensiefel und Produzent Frieder Schlaich haben sich darauf geeinigt, dass es auch in Zukunft verschiedene Fassungen bzw. Präsentationsformen geben wird. Schlingensiefel selbst möchte die „Münchener-Version“ mit mehreren Monitoren, auf denen unterschiedliche Filmsequenzen simultan zu sehen sind, weiter ausbauen. Es soll aber auch eine geschnittene „TV-Fassung“ geben, die für Schlingensiefel aber nur dann akzeptabel ist, wenn sie „im Kreis“ gezeigt wird, d.h. dass der Bildausschnitt rund und nicht mehr herkömmlich orthogonal ist.<sup>261</sup> Für Schlingensiefel ist das die „Okularfassung, damit könnte ich leben.“<sup>262</sup> Schon in der Züricher Ausstellung hat Schlingensiefel Einzelfilme als „Okularfassung“ projiziert, was formal näher beim Animatographen ist. Die „TV-Fassung“ wird von Kathrin Krottenthaler, die schon lange daran arbeitet, fertig geschnitten. Nachdem die Arbeit zwischenzeitlich in Richtung „Kunstfilm“ gegangen ist, soll der Film nun eine Art „Drehbericht“ mit Einzelszenen werden, in dem vor allem auch die Krise rund um die Auseinandersetzung mit dem Film als solchem, wie sie in Afrika stattgefunden hat, thematisiert wird.<sup>263</sup>

## 5.1 Krise – Das Scheitern eines Films

Der Plot des Films *The African Twintowers* ist schwer zu fassen, nicht zuletzt, weil das Drehbuch in Afrika abhanden kam. Schlingensiefel sagte damals, es sei mitsamt seiner Tasche ge-

---

<sup>258</sup> Vgl. Philipp: „Strange Days“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>259</sup> Der Produzent des Afrika-Films, Frieder Schlaich von der Filmgalerie 451, sprach in einem Telefonat mit dem Verfasser dieser Arbeit am 30.10.2007 davon, dass zumindest noch gut zwei Monate Schnittarbeit notwendig seien. Ein Termin für die tatsächliche Fertigstellung war zu diesem Zeitpunkt nach wie vor offen.

<sup>260</sup> Vgl. o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>261</sup> Frieder Schlaich in einem Telefonat mit dem Verfasser am 12.11.2007.

<sup>262</sup> Schlingensiefel in: Tittel: „Theater war noch nie mein Ding“. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 48.

<sup>263</sup> So Frieder Schlaich in den Telefonaten mit dem Verfasser der Arbeit am 30.10. und 12.11.2007.

stohlen worden. Produzent Frieder Schlaich hegte allerdings den „Verdacht, dass vor dem Drehbuch selbst schon das Interesse an dessen Umsetzung abhanden kam“.<sup>264</sup> In einem Interview im Dezember 2007 sagte Schlingensiefel dann: „[...] ich hab’ das Drehbuch weggeworfen, und jeden Tag einen anderen Film gedreht. [...] Ich habe keine Kontrolle mehr übernommen, es gab keinen Plan mehr, wir haben das gedreht, was ich mir in der Nacht überlegt hatte.“<sup>265</sup> Zur zusätzlichen Verwirrung machte Schlingensiefel selbst unterschiedliche Angaben zum geplanten Film. In einem Exposé ist das ursprüngliche Drehbuch in etwa so zusammengefasst:

Der junge, brillante, aber erfolglose Regisseur und begabte Unruhestifter Christoph hat die Vision, in einem afrikanischen Slum die Katastrophe des 11. September 2001 zu inszenieren, als Statement gegen Globalisierung und die Dekadenz der so genannten „Ersten Welt“. Dies verschlägt ihn nach Lüderitz, Namibia. Der künstlerische Leiter des weltgrößten Bach-Festivals, Wolfgang Bach, lädt Christoph auf Empfehlung seiner Tochter Katharina Bach ein, eine Bühnenaufführung der *Matthäuspasion* in ihrem Festival-Theater in der Wüste zu inszenieren. Die Wahl Christophs als Regisseur ist die mutigste Entscheidung, die Wolfgang Bach in seinem Leben je getroffen hat, seine Frau Gudrun ist jedoch gar nicht damit einverstanden. Christoph reist mit seinem Dramaturgen Carl nach Namibia und geht euphorisch an die Arbeit, er lässt acht Meter hohe Twin Towers aus Holz bauen und ein 25 Meter langes Modellflugzeug, das dann bei der Premiere in die Türme fliegen soll. Wegen seiner unkonventionellen Ideen fällt er bei den traditionellen Bachs zunehmend in Ungnade. Die modernistische Produktion führt schließlich dazu, dass die perfekte Fassade der Bach-Familie zusammenbricht und in einen offenen Familienkonflikt mündet. Am Abend der Premiere kommt es zum großen Showdown zwischen Gudrun, ihrem Lynch-Mob und Christoph. Nachdem er in der Wüste fast erschlagen worden ist, schafft er es geschunden und blutend zurück ins Festspielhaus und gerade rechtzeitig zum Schlussapplaus auf die Bühne. Die Aufführung ist ein großer Erfolg. Wolfgang Bachs Vorfahre, der große Meister, erscheint in Bachs Loge und heißt ihn in Walhalla willkommen. Angesichts von Christophs triumphaler neuer Interpretation der *Matthäuspasion* mit Wagner-Zitaten als soziopolitisches Statement fühlt er sein Genie richtig verwaltet und gestattet Wolfgang, den Platz neben ihm einzunehmen. Wolfgang stirbt. Beim Begräbnis kommt es zur Aussöhnung zwischen den Familienmitgliedern, Christoph

---

<sup>264</sup> Vgl. Müller: „Filmdosen im Sand“. In: *die tageszeitung*, 14.11.2005, S. 16.

<sup>265</sup> Schlingensiefel in: Tittel: „Theater war noch nie mein Ding“. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 48.

führt die Prozession an, gefolgt von seinen früheren Feinden und alten Freunden, gemeinsam gehen sie in den Sonnenuntergang.<sup>266</sup>

Schlingensiefel verarbeitet hier selbstreflexiv und selbstironisch seine Bayreuther Erfahrungen. Das war letztlich seine eigene Geschichte, transferiert in ein post-kolonialistisches Ambiente, aufgemotzt mit Trash, Action, Familiendrama und allem, was zu einem Schlingensiefel-Film dazugehört. In Szene gesetzt wurde das alles so freilich nie. Am 5. Oktober 2005 gab es im Nationaltheater in der namibischen Hauptstadt Windhoek ein Casting für den Film, in dem ausliegenden Anmeldeformular klang der Plot des Films dann völlig anders.<sup>267</sup> Im Programm- buch zu *Area 7* in der Burg war nachträglich die Rede von der „Geschichte eines großwahn- sinnigen Festspielleiters, der im Township AREA 7 [...] gegen widrige Umstände eine Oper zur Aufführung bringen will und zu diesem Zweck eine Bühne in die degenerierte Armen- siedlung bauen lässt.“<sup>268</sup> Dies entspricht wohl am ehesten der Ausführung, denn die Bühne, den Animatographen, im Township gab es wirklich. Das tatsächliche Setting und der Plot des Films, Realität und Fiktion, waren am Ende nicht mehr trennbar.

Letztlich gab es doch eine Wagner-Familie: Siegfried Wagner (Norbert Losch), Winifried Wagner (Irm Hermann), Katharina Wagner (Katharina Schlotauer) und Wieland Wagner (Robert Stadlober). Ein entsprechendes Drehbuch gab es aber nicht mehr, die Schauspieler hatten keine Texte, ja sie wussten nicht, was sie eigentlich spielten. Gedreht wurde aber den- noch fortwährend, als gälte es, alles dokumentarisch festzuhalten.

„Was spielst du da morgen?“, fragte der Mann den Robert Stadlober. „Ich weiß nicht. ‚Die Verdammten? Visconti?‘ [...] Ein Drehtag hier hat, wenn’s nach den Eindrücken geht, mindestens 25 Stunden. Und die eine Stunde Mehrwert, der da entsteht, die muß noch herausdestilliert werden ... Heute fährt das Team zu einem alten Leuchtturm in einer Robbenbucht, genaueres wissen selbst die Schau- spieler noch nicht [...].“<sup>269</sup>

---

<sup>266</sup> Vgl. o.A.: „Utgard – The African Twin Towers. Lüderitz, Namibia“, S. 24ff. T-B A21 unterstützte neben dem Burgtheater Wien und anderen auch die Afrika-Edition des Animatographen.

<sup>267</sup> „Laut einem im NTN ausliegenden Anmeldeformular für das Casting geht es in seinem Namibia-Projekt um zwei Schutztruppler-Nachkommen, die in Lüderitzbucht eine Wagner-Fangemeinde gründen. Sie verkünden die Verlegung der Wagner-Festspiele von Bayreuth nach Lüderitzbucht, die Weltpresse und die Wagner-Familie reisen dazu nach Namibia. Während des Presserummels jedoch graben die beiden ‚Pseudo-Wagnerianer‘, die eigentlich auf der Suche nach dem heiligen Gral sind, einen Tunnel von der alten Kegelbahn in der Geisterstadt Kolmannskuppe in das Diamantensperrgebiet.“ Siehe: Schreiber: „Casting für Schlingensiefel“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias*. Das Casting verursachte letztlich einen gewissen Ärger, der auch medial ausge- tragen wurde, nachdem die *Allgemeine Zeitung Namibias* darüber berichtet hatte, denn die gecasteten Schau- spieler wurden schlussendlich nie nach Lüderitz zum Drehen geholt. Vgl.: Schreiber: „Die Wagners im Town- ship“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias*.

<sup>268</sup> van der Horst: „Gesamtkunstslum“, S. 56.

<sup>269</sup> Philipp: „Brief an die Burg“, S. 18.

Keiner wusste, was Schlingensiefel eigentlich wollte. Es herrschte Krisenstimmung. Die Krise äußerte sich nicht nur als „Kampf gegen den Plot“, sondern daraus resultierend auch als „Kampf gegen das Team“.<sup>270</sup> Schlingensiefel reagierte auf alle Versuche, System in die Sache zu bringen, allergisch.<sup>271</sup> Er kündigte sogar seine Abreise an: „Ich werde jetzt ein paar Tage allein ins Hinterland fahren und ihr macht hier von mir aus mit eurem Film weiter.“<sup>272</sup> Irm Hermann: „Extra wegen ihm habe ich jetzt kurzfristig ein Hörspiel in Deutschland abgesagt. Wenn der jetzt abhaut, dann reise ich ab.“<sup>273</sup> Schlingensiefel reflektierte die Krise sogleich auch in der Arbeit: so befragt er Klaus Beyer in einer Video-Aufzeichnung (Schlingensiefel filmt, seine Stimme kommt aus dem Off), wie die Situation und die Stimmung im Team seien; schildert Beyer die Situation zunächst noch durchaus positiv, so hakt Schlingensiefel offenbar so lange nach, bis sich die ursprüngliche Aussage ins Gegenteil verkehrt hat: die Stimmung sei schlecht, alle arbeiteten gegen- statt miteinander. Dasselbe mit Karin Witt, ihr sagt er aus dem Off vor, was sie zur Stimmung sagen sollte: „Ganz schlecht!“ Witt: „Das Team ist Scheiße.“<sup>274</sup> Schlingensiefel setzte auch die tatsächlich vorhandene Krise in Szene.

Zu den Ereignissen in Lüderitz gibt es wiederum eine interessante Parallele in Schlingensiefels Werk. In seinem letzten Spielfilm *Die 120 Tage von Bottrop – Der letzte Neue Deutsche Film* (1997) geht es um das Scheitern eines Films. Der *Bottrop*-Film ist nicht nur ein Abgesang auf den „Neuen Deutschen Film“ und eine Hommage an sein Vorbild Rainer Werner Fassbinder, in der auch Fassbinder-Schauspieler wie Irm Hermann, Margit Carstensen und Volker Spengler mitspielen, sondern Schlingensiefel zitiert neben Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* auch Federico Fellinis *8½*. Zum Plot: Regisseur Schlingensiefel soll ein Remake von Pasolinis *120 Tage* drehen, wird aber durch einen anderen Regisseur ersetzt, und der Film wird wie in Fellinis *8½* nie fertiggestellt. Auch in Afrika hat sich Schlingensiefel intensiv mit seinen Vorbildern auseinandergesetzt.<sup>275</sup> Die Parallelen der Ereignisse rund um den Dreh in Lüderitz zu Fellinis *8½* sind augenscheinlich: Regisseur Anselmi (Marcello Mastroianni) befindet sich in einer künstlerischen und privaten Krise, im Film wird ein Film gedreht, Fiktion und Wirklichkeit sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden, der Film wird letztlich nie fertig. Was Schlingensiefel in Paraphrasierung Fellinis im *Bottrop*-Film filmisch in Szene gesetzt hat, setzt er

---

<sup>270</sup> Produzent Frieder Schlaich in einem Telefonat mit dem Verfasser dieser Arbeit am 12.11.2007.

<sup>271</sup> Vgl. Kralicek: „Der letzte Künstler“. In: *Falter*, 3/2006, S. 20.

<sup>272</sup> Schlingensiefel in: Philipp: „Is there anybody out there?“ (www.schlingensiefel.com).

<sup>273</sup> Irm Hermann in: ebd.

<sup>274</sup> Siehe: Burgtheater: *Area 7 – Die DVD*, Track 4, „Crisis“.

<sup>275</sup> „Im Versammlungsraum des Obelix Village Guesthouse hängen Filmtitel wie ‚Faster Pussy Cat Kill Kill‘, ‚Parsifal‘, ‚Der Stand der Dinge‘ oder ‚Der fliegende Holländer‘ oder ‚8½‘. Gestern Abend wurden dem Team noch einmal Viscontis ‚Verdamnte‘ vorgeführt.“ Philipp: „Brief an die Burg“, S. 14ff.

in Afrika real in Szene. Der Film scheitert tatsächlich – und das Scheitern des Films wird letztlich zum Inhalt des Films. Es ist ein programmatisches Scheitern.

Scheitern war auch schon in Schlingensiefs Parteigründungsprojekt *Chance 2000* (1997/98) ein maßgebliches Thema, einer der Slogans lautete „Scheitern als Chance“. Das war jedoch nicht zynisch gemeint, sondern im Sinne des Managementtheoretikers Tom Peters, auf den sich Schlingensief immer wieder bezieht und der die Auffassung vertritt, dass Innovation in einem nicht mehr durchschaubaren Markt nur dann entstehen kann, wenn Fehler provoziert und gefördert werden.<sup>276</sup> Scheitern kann für Schlingensief demnach zur Produktivkraft werden:

Man kann meines Erachtens voller Lust, Freude und Vorsatz scheitern. In meiner Arbeit war das immer ein Scheitern, das durch die Aufhebung von Zielgrade und Zielpunkt entstanden ist. Wenn man es innerlich schafft, zu akzeptieren, dass es eines Scheiterns bedarf, um Kräfte nutzbar zu machen, wird viel passieren.<sup>277</sup>

Das Scheitern des Films in Afrika war Symptom dafür, dass Schlingensief das Interesse an seinem Film verloren hatte, oder vielmehr überhaupt daran, konventionell einen Film zu produzieren. Er will die klassische Leinwandsituation aufbrechen. An linearen Erzählstrukturen war er noch nie interessiert gewesen, aber jetzt wollte er überhaupt keinen Film mehr mit Anfang und Ende, Vorspann und Nachspann drehen. „Ob im Theater oder im Kino: Es fängt links an, hört rechts auf; da ist Anfang, da ist Ende. Ein grundsätzlicher Fehler. Von unserem Film aus Afrika kenne ich die Handlung nicht. Keiner der Schauspieler kann bis jetzt sagen, was er gespielt hat.“<sup>278</sup> Schlingensief suchte nach einer neuen künstlerischen Ausdrucksform, die mit der Art und Weise, wie er früher Filme produzierte, nicht mehr kompatibel war: „Diese Zweidimensionalität, das brauch ich nicht mehr, bei ‚Terror 2000‘ wäre ich damit noch zufrieden gewesen, aber jetzt: Nein, das ist nicht das, was ich will.“<sup>279</sup> Was er wollte, war eine neue „Dreidimensionalität“.<sup>280</sup>

Ich fahre also nach Afrika, habe ein Drehbuch, habe einen Produzenten, ein Herz von einem Menschen. Frieder Schlaich, der auch die alten Filme von mir sammelt, herausbringt und restaurieren lässt. Er hat das mit der Filmförderung durchgebracht, kriegt aber für das Projekt keine Raten ausbezahlt, weil es nicht einmal eine Rohfassung gibt. Darauf sage ich, wir vergraben das Material, wie Bobby Beausoleil das Material von Kenneth Anger vergraben hat. Lasst den Film verschwinden, das Meer soll ihn wegschwemmen, und reden wir nur noch über die Bilder, die wir produziert haben. Es gibt ein paar Fotos, auch einige Zeichnungen. Das wäre tausendmal besser als wieder Vorspann und Nachspann, wie es die

---

<sup>276</sup> Vgl. Albers: „Scheitern als Chance“, S. 63 u. 67.

<sup>277</sup> Schlingensief in: Koegel: „Nur ein Pinselstrich“, S. 11f.

<sup>278</sup> Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 132.

<sup>279</sup> Schlingensief in: Philipp: „Is there anybody out there?“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>280</sup> Darauf bezieht sich auch Patti Smith in: Burgtheater: *Area 7 – Die DVD*, Track 9, „Patti Smith“.

Produzenten wollen, um zu sagen: Dazwischen kannst du machen, was du willst. Ich will aber keinen Vorspann und keinen Nachspann. Wie kriege ich das in Schritten langsam hin? Wo kriege ich die Leute, wie kriege ich das Verbundsystem dazu? Das ist der Gedanke, der langsam wächst. „Wie wird der Raum zur Zeit?“ – Das ist die Zentralfrage, die ich mir stelle.<sup>281</sup>

Mit dem Animatographen als Aktions- und Projektionsfläche hat Schlingensiefel ein Vehikel gefunden, seine Vorstellungen einer räumlich-zeitlichen Erweiterung des Films umzusetzen. Durch die Bespielung der Drehbühne mit mehr oder weniger eigenständigen Filmsequenzen entstehen Bildfolgen, die sich unkorrigierbar überlagern und durch die Drehbewegung einen Film ergeben, der sich gewissermaßen selbst schneidet, ohne Anfang und ohne Ende. Den Animatographen akzeptiert Schlingensiefel nur, „weil er sich verselbständigt.“<sup>282</sup> Entsprechend wird das Filmmaterial hergestellt. „Es werden aktionistische Filme gedreht, von Szenen, die zur Musik passieren oder von ganz allein zustande kommen. Die Ereignisse sind nicht mehr kontrollierbar. Die Kamera ist bloß der Versuch, auf Distanz zu bleiben.“<sup>283</sup> Mit dem Animatographen realisiert Schlingensiefel gewissermaßen eine Vision, die er schon 1998 hatte, also ein Jahr, nachdem er seinen letzten Kinofilm gedreht hatte: „Das wäre mein Traum von einem Film: Man dreht aus der Situation heraus, unkontrolliert, dann gibt man das Material dem Cutter oder der Cutterin [...] und kommt tatsächlich erst zur Premiere wieder.“<sup>284</sup>

180 Stunden sind genug! Ein Berg an Material ohne Chronologie, dessen Handlung der Vorstellungskraft des Zuschauers überlassen ist, wie bei einem Film von Stan Brakhage. [...] Mit dem „Animatographen“ hat sich in meiner Arbeit eine große Freiheit entwickelt. Er ist eine Schleuder, eine Schnittmaschine, die nicht ich reguliere, sondern die mich reguliert. Er ist das Kino der Zukunft.<sup>285</sup>

Der Animatograph ist Kulminationspunkt und Lösung einer künstlerischen Krise im prozessualen Verlauf des Schlingensiefschen Schaffens.<sup>286</sup>

---

<sup>281</sup> Schlingensiefel: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 132.

<sup>282</sup> ebd., S. 133.

<sup>283</sup> ebd., S. 131.

<sup>284</sup> Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 35.

<sup>285</sup> Schlingensiefel in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

<sup>286</sup> Zur künstlerischen Krise kam auch eine persönliche. An dem Tag, als Patti Smith in Namibia ankam, war Schlingensiefel verschwunden, niemand wusste, wo er war. Also ging Patti Smith allein zum Strand und fand dort einen weinenden Schlingensiefel im Wasser stehen. Er erzählte ihr von seinem schwerkranken Vater und der künstlerischen Krise. Später schrieb sie aufgrund dieser Begebenheit einen berührenden Song für ihn, *Father*, den sie am Info-Abend zu *Area 7* im Casino am Schwarzenbergplatz am 15.1.2006 zum ersten Mal öffentlich sang – und dann viele weitere Male an den Abenden im Burgtheater. Vgl. FM4: *Im Sumpf Live*, Radiosendung von Fritz Ostermayer live vom Info-Abend zu *Area 7* aus dem Casino am Schwarzenbergplatz in Wien am 15.1.2006.



## 5.2 Animatographie in der Wüste

Wie in Island und Neuhardenberg werden nun auch in Afrika mehr oder weniger unzusammenhängende Szenen und Aktionen gedreht – und Schlingensief bedient sich wieder derselben Bildersprache wie bei den vorigen Stationen. Gemeinsam mit Hagen von Tronje und Edda vergräbt Odin in Anlehnung an Bobby Beausoleil Filmrollen am Strand,<sup>287</sup> „die Sonne steht tief, das Wasser ist eisig. Dazu ertönt Wagners Götterdämmerung aus dem Ghetto-blast. [...] Schlingensief überschüttet sich mit Mehl und Milch, hängt sich eine Alge, die Welt-Esche, um den Hals und stürzt sich halbnackt in die Fluten.“<sup>288</sup> (Abb. 76, 77)

Im Film wird der Film für tot erklärt, die sterblichen Überreste seiner Existenz, Filmrollen, werden von den Göttern der Island-Edition im Meersand begraben. Die anfänglich eindeutigen Figuren verschwimmen, werden Fragment. [...] Die animatographische Untergrundbewegung hat sich in der Kunst einen Weg aus der Kunst gebahnt, die Götter übernehmen das Kommando. Und so wird die Bühne im Film zwar gebaut, fungiert aber fortan als afrikanische Variante des Animatographen.<sup>289</sup>

Die Wahl des Ortes für den Animatographen war für Schlingensief sehr wichtig, nach eingehender Suche in den ersten Tagen der Unternehmung wurde mit dem Township „Area 7“ ein geeigneter Ort gefunden. Der Animatograph wurde dort auf dem „Hauptplatz“ aufgebaut, wo sonntags auch die mehrstündigen Messen stattfinden. „Area 7“ ist eine neu angelegte, nach dem Raster gezogene Armensiedlung aus hunderten silbrig-grauen Wellblechcontainern ohne Fenster. Sie liegt auf einer Hochebene, dem ehemaligen Golfplatz der Kolonialbewohner, außerhalb von Lüderitz. Die kahle Siedlung weckt in ihrer reißbrettartigen, kubischen Struktur Assoziationen an das neue Holocaust-Mahnmal von Peter Eisenman in Berlin. Der Kontrast zum Kolonialstil von Lüderitz könnte größer nicht sein. Die Bewohner wurden aus dem alten Slum zwangsumgesiedelt, der neue Slum sieht wesentlich „touristenkompatibler“ aus als der alte. Eine Wasserleitung wurde versprochen, dennoch gibt es keine, zwischen den Hütten stehen riesige Flutlichtmasten, die einzige Lichtquelle, denn Strom gibt es in „Area 7“ sonst ebenfalls keinen. Die Anlage hat eher den Charakter eines Lagers als eines Dorfes. Während vielerorts schon ständig Dreharbeiten stattfanden, wurde hier die Drehbühne installiert. Eine auf einem Mast fixierte Kamera, mit der mehrmals täglich Bilder aufgezeichnet wurden, hielt den ganzen Prozess fest, der in dem Kurzfilm *Einzelbildfilm* im Zeitraffer zu sehen ist. Den

---

<sup>287</sup> Der Schauspieler Robert „Bobby“ Beausoleil wurde als Mitglied der Charles Manson Sekte 1969 wegen Mordes zum Tode verurteilt. Er wirkte an dem Kurzfilm „Lucifer Rising“ des amerikanischen Avantgarde-Filmers Kenneth Anger mit. Wegen seiner Inhaftierung konnte die erste Version nicht fertiggestellt werden. Beausoleil stahl die Filmrollen und vergrub sie im Death Valley. Vgl. Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 10.

<sup>288</sup> Thielke: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005.

Leuten aus dem Township, die zur Mitarbeit angeheuert wurden, wurde etwa das Doppelte der üblichen Löhne bezahlt.<sup>290</sup>

Als die Drehscheibe fertig installiert war, fand an einem Vormittag (17.10.) eine an den Film *Fitzcarraldo* von Werner Herzog erinnernde Aktion statt: Schlingensiefel und sein Team, unterstützt von einem Auto und vielen Helfern aus „Area 7“, zogen ein Schiff nicht über einen Berg im Regenwald, sondern mehrere Kilometer durch die Wüste die Anhöhe hinauf zur Drehbühne im Township. Das Schiff war ein altes, hölzernes, von Wind und Sand abgeschliffenes Fischerboot. Vorneweg an einem Seil zogen Edda, Odin und Hagen von Tronje, auf dem Schiff predigte Björn Thors als Jesus und Moses in Personalunion, rechts und links schoben die Arbeiter an (Abb. 78, 79). Patti Smith umrundete in ihrem zerschlissenen schwarzen Mantel die Szene und machte mit einer steinzeitlichen Polaroid-Kamera Schwarz/Weiß-Fotos, sie wirkte dabei wie die „absurdeste Set-Fotografin aller Zeiten“.<sup>291</sup>

Für den Animatographen wurde die Aktion als Kurzfilm *The Ark* geschnitten. Mit dem Schiff schlägt Schlingensiefel einmal mehr eine inhaltliche wie räumlich-zeitliche Brücke zu früheren und kommenden Projekten. Schon in *Bambiland* im Burgtheater hatte er im Hinblick auf seine Berufung nach Bayreuth und in Anlehnung an Klaus Kinski in *Fitzcarraldo* gebrüllt: „Ich baue mir meine eigene Oper!“ Kurz nach Namibia reiste Schlingensiefel nach Manaus in Brasilien, wo er im Teatro Amazonas, wo auch für *Fitzcarraldo* gedreht wurde, im Frühjahr 2006 den *Fliegenden Holländer* von Richard Wagner inszenieren sollte. Ein Teil dieser Inszenierung sollte wiederum ein Brasilien-Animatograph sein. Es gab sogar die Überlegung, mit einem Animatographen auf einem Schiff wie Klaus Kinski in *Fitzcarraldo* den Amazonas hinaufzufahren.<sup>292</sup> Dieses nicht minder wahnwitzige Vorhaben als jenes im Film Werner Herzogs wurde freilich nicht realisiert. Mit dem Schiff-Zitat schließt Schlingensiefel jedenfalls wieder viele Bilder kurz: *Bambiland* mit *Parsifal* mit *Area 7* mit dem *Fliegenden Holländer*, selbstredend, dass das Schiff auch als Arche fungiert.

---

<sup>289</sup> van der Horst: „Gesamtkunstslum“, S. 60ff.

<sup>290</sup> Vgl. Philipp: „Strange Days“ (www.schlingensiefel.com), sowie: Schlingensiefel: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 133f. Auch im Infoabend zu *Area 7* am 15.1.2006 im Casino am Schwarzenbergplatz wurden die Bedingungen rund um das Projekt in Lüderitz ausführlich erläutert. Vgl. FM4: *Im Sumpf Live*.

<sup>291</sup> „Hinter dem Boot eine brutale Kerbe die Straße hinunter, Christoph fotografiert sie mit zunehmender Begeisterung. Dann wieder: ‚Hallelujah!‘ Hallende Rezitative aus der ‚Edda‘ und aus der ‚Bibel‘. Björn ist nicht nur ein genial abgefuckerter Jesus, sondern auch ein begnadeter Steuermann. Nur einmal kippt das Schiff, sehr ‚Fitzcarraldo‘-mäßig. Fast hätte der Mast Patti Smith erschlagen. [...] ein ziemlich hypnotisches Orgien-Hysterientheater.“ Philipp: „Is there anybody out there?“ (www.schlingensiefel.com).

<sup>292</sup> Diese Idee äußerte Francesca von Habsburg nach der Voreröffnung von Schlingensiefels *Kaprow City* an der Volksbühne Berlin am 13. September 2006 gegenüber dem Verfasser dieser Arbeit.

Im Township angekommen, wurde das Schiff dann von einem Kran auf die Drehbühne gehievt; damit es nicht kippte, wurde es auf Fässern platziert. In den folgenden Tagen wurde der Animatograph weiter gestaltet: neben dem Schiff wurde ein Wellblech-Container – ähnlich jenen im umgebenden Slum – angebaut, dessen Dach per Leiter erreichbar war und als Plattform und Bühne diente. Die beiden Masten des Schiffes wurden mit „Twin Towers“ aus weißen Stoffbahnen versehen, auf die in großen schwarzen Lettern „Area 7“ geschrieben stand. Der Rumpf der „Arche“ wurde von Schlingensiefs Teammitgliedern ebenso wie von Kindern aus dem Township mit bunten „Graffitis“ und Tieren bemalt. Für die Bewohner von „Area 7“ waren Aufbau und Inbetriebnahme des Animatographen wie ein Volksfest, vor allem für die Kinder, die ihn wie einen Spielplatz in Beschlag nahmen.<sup>293</sup> (Abb. 80–83)

Am Sonntag, dem 23. Oktober wurde der Animatograph in einer großen Aktion bespielt: mit Projektionen, es wurde ein Stück aufgeführt, ein Fest gefeiert, alles gleichzeitig Inszenierung für die finalen Dreharbeiten.<sup>294</sup> Noch am Nachmittag wurde am Animatographen gemalt, der Übergang zum Beginn des Spektakels war unmerklich. Es gab nun doch so etwas wie einen finalen „Showdown“ mit der Familie Wagner, die den von ihr gestifteten Slum eröffnete, Irm Hermann im rosa Kostüm als Winifried Wagner hielt eine Eröffnungsrede und begrüßte die Zuschauer, die wie immer bei Schlingensief auch selbst zu Akteuren wurden.

Siegfried und Winifried wollen in Namibia die Wagner-Festspiele veranstalten, Sohn Wieland taucht auf und ruft der Menge „They use you!“ zu, Tochter Katharina: „I hate my parents!“ Schauspieler Dirk Rohde als Gouverneur von Lüderitz wettet gegen die Entwicklungshilfe und die zuständige deutsche Ministerin, die gemeinsam mit Kanzler Schröder per Hubschrauber kommen soll, doch der landet nicht: „Herr Bundeskanzler, setzten Sie endlich ihre verdammten Kufen auf diesen Wüstensand, landen Sie, Sie Feigling!“ Im Hubschrauber sitzt Produzent Frieder Schlaich und filmt die Szenerie aus der Vogelperspektive. Schwarze Statisten rütteln am schwankenden Container auf der Drehbühne und skandieren „Götterdämmerung! Götterdämmerung!“ Klaus Beyer singt „Revolution“ von den Beatles oder kämpft als Hagen von Tronje mit seinem Schwert gegen einen Drachen/Raupenbagger, Irm Hermann dafür mit dem Vogelstrauß. Analog zum Vogelstrauß in Island watschelt hier in Afrika ein lebensgroßer Pinguin im fremden geografischen Kontext herum. Björn Thors animiert das Publikum, Patti Smith sitzt auf der Drehbühne, trägt Gedichte vor oder spielt auf ihrer Klari-

---

<sup>293</sup> Vgl. Müller: „Filmdosen im Sand“. In: *die tageszeitung*, 14.11.2005, S. 16. Vgl. auch Philipp: „Strange Days“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)). Sowie: Schreiber: „Die Wagners im Township“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias*.

nette. Hin und wieder droht die Situation zu eskalieren, wenn die Kinder die Drehbühne stürmen, die von Hand angetrieben wird.<sup>295</sup> (Abb. 84, 85)

Die Drehbühne, die in Area Seven mit Menschenkraft bewegt wird, erinnert an Karussells und mechanische Bildermaschinen, die dem Film vorausgingen. Historisch berührt der Apparat damit die Zeit, als von Lüderitz aus die Kolonialisierung von Deutsch-Südwest begann. Plötzlich scheint ganz passend, was da passiert.<sup>296</sup>

### 5.3 Kolonialismus

Das ganze Projekt war für Schlingensief von Anfang an auch eine Auseinandersetzung mit der Rolle Deutschlands als Kolonialmacht im ehemaligen Deutsch-Südwestafrika. Im Besonderen thematisierte er die Niederschlagung des Herero-Aufstands 1904 durch die deutschen Truppen unter Generalleutnant Lothar von Trotha. Das Volk der Herero fühlte sich durch die Anwesenheit der Deutschen auf ihrem Gebiet seit 1884 in seiner Lebensgrundlage bedroht, im Jänner 1904 kam es zum Aufstand. Von Trothas Kriegsführung war von großer Rücksichtslosigkeit gekennzeichnet, sie kam einem Völkermord gleich. Im August 1904 war der Aufstand nach einer entscheidenden Schlacht am Waterberg niedergeschlagen, von geschätzten 80.000 Hereros zur Zeit der Kolonialisierung kamen rund 80 Prozent durch kriegerische Handlungen, Flucht durch die Wüste oder in deutschen Konzentrationslagern ums Leben.<sup>297</sup>

Schlingensief kritisierte, dass es bis heute keine Wiedergutmachung Deutschlands gegenüber der historischen Schuld gäbe und er griff die deutsche Entwicklungshilfe, die zuständige Ministerin Wieczorek-Zeul und den deutschen Botschafter in Namibia auch öffentlich an.<sup>298</sup>

Schlingensief meinte es hochmoralisch, er wollte sich bei den Hereros „für die Verbrechen der Deutschen entschuldigen“ und auf das Elend des Kontinents hinweisen, der noch immer unter den Folgen des Kolonialismus leidet.<sup>299</sup> Er bereitete das ganze Thema aber in der für

---

<sup>294</sup> Es gab ein Flugblatt mit Einladung: „Invitation to the people of Lüderitz. Please come to AREA 7 and accompany the public activation of the Animatograph, Area 7 / Lüderitz, October 23<sup>rd</sup>, 4 a.m.“ Siehe: <http://www.schlingensief.com/downloads/african-twintowers-flyer2005.pdf>, Zugriff am 12.10.2007.

<sup>295</sup> Siehe: Schreiber: „Die Wagners im Township“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias*. Vgl. auch: Thielke: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005.

<sup>296</sup> Müller: „Filmdosen im Sand“. In: *die tageszeitung*, 14.11.2005, S. 16.

<sup>297</sup> Vgl. Drechsler: *Südwestafrika unter deutscher Kolonialherrschaft*, S. 24ff, 150ff u. 260ff.

<sup>298</sup> Im August 2004 nahm die deutsche Bundesentwicklungshilfeministerin Heidemarie Wieczorek-Zeul an einer Gedenkfeier zum 100. Jahrestag der Niederschlagung des Herero-Aufstands in Okakarara am Waterberg teil, bei der auch Szenen des Aufstands von Angehörigen der Hereros nachgespielt wurden. Es war das erste Mal, dass ein Regierungsmitglied Deutschlands an einer Gedenkfeier zu den Ereignissen teilnahm. Wieczorek-Zeul bekannte sich in einer Rede zur politischen und moralischen Verantwortung Deutschlands, schloss Entschädigungszahlungen aber aus, stattdessen versprach sie weitere Entwicklungshilfe und Unterstützung bei der Landreform. Vgl. Sporrer: „Wieczorek-Zeul bat um Vergebung“. In: *Die Welt*, 15.8.2004. Vgl. auch: Schlingensief: „Interview mit dem deutschen Botschafter in Namibia“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>299</sup> Vgl. Philipp: „Strange Days“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)), sowie: Thielke: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005.

seine Arbeit typischen Weise auf: affirmativ, die gegebene Situation quasi noch verstärkend, daher – neben dem autobiografischen Aspekt – die Geschichte der kolonialistischen Verpflanzung der Wagner-Festspiele nach Namibia bzw. der Bau einer Bühne für die Aufführung einer Oper in einem Slum (Vgl. dazu Bilder von den Dreharbeiten: Abb. 86–88). Entsprechend zynisch kommt es dann auch daher, wenn Irm Hermann als Winifried Wagner die Bewohner des Slums begrüßt: „We welcome you in sis beautiful Schlamm (slum)“, und verkündet, dass es ein großer Erfolg werden solle, damit alle Zeitungen darüber berichteten und ganz viel Papier bedruckten, damit die Leute hier Feuer machen und ihre Suppe kochen könnten.<sup>300</sup> Und der Pinguin skandiert affirmativ „Geldofwiczorekzeulgrönemeyerfischer-Ergriffenheitsprosa“.<sup>301</sup>

Indem Schlingensief die Katastrophe von 9/11 in „Area 7“ nachspielte, bemühte er aber auch einen brisanten Vergleich: „Der indirekte Aspekt liegt für mich darin, dass die 3.000 bedauernswerten Toten in New York zu einer Paralyse und zu einem Super-Flash geworden sind, der sämtliche andere Bilder verschüttet. 30.000 Tote in Afrika jeden Tag – die existieren nicht.“<sup>302</sup> Schlingensief denkt auch hier in Bildern und stellt der medialen Inszenierung seine eigene entgegen: *The African Twintowers*.<sup>303</sup>

Dabei ist sich Schlingensief durchaus der Gefahr bewusst, hier selbst mit kolonialistischem Gestus aufzutreten – und reflektiert das auch. Hier ein kurzer Auszug aus einem Gespräch, das Schlingensief mit dem Namibier Friedhelm von Seydlitz, der in dritter Generation eine Farm betreibt und die Dreharbeiten eine Zeit lang begleitete, führte:

CS: Wenn ich hierher komme und sage, wir machen jetzt den Großgrundbesitzer, gehen in das Township AREA7, führen da eine Oper auf, bringen Kultur, tun was für euch, setzen uns aber nach drei Wochen wieder in den Flieger und sind wieder weg, auch die deutsche Entwicklungshilfeministerin landet nicht am Animatographen ... Wie findest du das?

FvS: [...] Wenn du diese alten Probleme wieder thematisierst, tust du unserem Land und seinen Menschen nichts Gutes. Frage nicht nach der Vergangenheit, frage statt dessen: „Was ist mit heute, was tun wir heute, wo hat heute jeder Mensch seinen Platz?“ [...]

CS: Was können wir als Künstler, die wir jetzt hier angereist sind, noch machen? Sollen wir uns lieber völlig raushalten?

---

<sup>300</sup> Vgl. Schreiber: „Die Wagners im Township“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias*.

<sup>301</sup> Vgl. Thielke: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005.

<sup>302</sup> Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 134.

<sup>303</sup> Im Gespräch mit Alexander Kluge in dessen TV-Magazin *News & Stories* beschrieb Schlingensief den denkwürdigen 11. September 2001 als „Blitz“, der so geblendet hätte, dass man ihn selbst im Dunkeln noch wahrnehmen musste; 9/11 wäre eines jener Erlebnisse gewesen, die so traumatisch waren, dass er die Welt danach aus einem anderen Gefühl heraus beschrieb und betrachtete. Vgl. Kluge: *News & Stories, Der Animatograph*.

FvS: Stellt den schwarzen Menschen als tollen, erwachsenen, selbstständigen Menschen dar! Er ist es! Laßt sie sich selbst beweisen! Hört auf, sie zu dominieren! Zeigt, daß Afrika unabhängig ist und sein kann! Das wäre revolutionär, hier und auch bei Euch! Hört auf, vom „armen schwarzen Bruder“ zu reden! Wir müssen uns innerlich umstellen wir müssen sagen: „Ja, wir bewegen uns auf demselben Level.“<sup>304</sup>

Die Methode, ironisch-spiegelnd und affirmativ zu agieren, funktionierte in diesem Setting und historischen Kontext im ehemaligen Deutsch-Südwest offenbar nicht so richtig. Der *Spiegel*-Korrespondent vermerkte bei der großen Aktion am letzten Abend jedenfalls auch ratlose Slumbewohner, die meinten, hoffentlich komme das so nicht im deutschen Fernsehen, sie würden ja „als Wilde dargestellt, wie in der Steinzeit!“<sup>305</sup>

Das Konzept des Animatographen selbst ging in Afrika jedenfalls auf wie bei sonst keiner Station. Es war sogar so stark, dass es den geplanten Film zum Scheitern brachte und sozusagen die Regie des ganzen Projekts übernahm. Die in „Area 7“ aufgebaute „aktionistische Fotoplatte“ belichtete den historischen Ort und spiegelte die aktuellen und vergangenen Konflikte wider. Nachdem der Animatograph in Island in einem Kunstraum aufgebaut worden war, in Neuhardenberg auf einem hinter mehreren Sicherheitsbarrieren liegenden ehemaligen Militärgelände, befand er sich in Afrika das erste und einzige Mal wirklich im öffentlichen Raum, mitten am „Hauptplatz“ eines Slums, und konnte von den Bewohnern in Besitz genommen, bespielt und aufgeladen werden. Mit der nächsten Station im Burgtheater Wien, *Area 7*, wanderte der Animatograph, völlig gegensätzlich zum Township in Lüderitz, in den geschlossenen, geschützten Kunstraum.

---

<sup>304</sup> Schlingensief/von Seydlitz: „Laßt uns machen!“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>305</sup> Vgl. Thielke: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005.

## 6 AREA 7 – Matthäusexpedition

Das Projekt wurde zunächst als „Sadochrist Matthäus“ angekündigt, hieß zwischenzeitlich „Area 7 – 431. animatographische Expedition“, bis man sich auf *Area 7 – Matthäusexpedition* geeinigt hatte. Im Untertitel bzw. als „Teilnehmende“ angekündigt waren: Joseph Beuys, Elfriede Jelinek, Hosea Dzingirai, Dieter Roth, Christoph Schlingensief, Patti Smith, Wilhelm I. + II. Schon im Titel knüpft das Projekt mehrfach an die Station in Afrika an: vom namensgebenden Slum, über die Anspielung der *Matthäuspasion* in Anlehnung an den ursprünglichen Plot des gescheiterten Films<sup>306</sup> bis zu den „mitwirkenden“ deutschen Kaisern Wilhelm I. und II., unter denen das deutsche Kolonialreich in Afrika begründet wurde. Hosea Dzingirai ist ein Alter Ego von Schlingensief und steht für einen Regisseur aus Simbabwe, eine Figur aus seiner Inszenierung *Kunst und Gemüse*. Tatsächlich mit dabei waren (ohne Anspruch Vollständigkeit) mit Klaus Beyer, Irm Hermann, Patti Smith, Robert Stadlober oder Karin Witt im Wesentlichen dieselben Akteure wie in Afrika, ergänzt durch Schlingensief-, „Familienmitglieder“ wie Horst Gelloneck oder den Volksbühne-Schauspieler Bernhard Schütz sowie Burgschauspieler wie Sachiko Hara oder Hermann Scheidleder. Auch Studenten aus Schlingensiefs Klasse „Kunst in Aktion“ der Hochschule für Bildende Kunst in Braunschweig arbeiteten mit.

### 6.1 Eine Kunstaussstellung im Theater

Im Burgtheater erwies sich das Konzept des Animatographen beim Außerkraftsetzen von Theaterprinzipien ähnlich effizient wie beim Scheitern des Films in Afrika. Einen Theaterabend im gewöhnlichen Sinne erlebte man in der Burg nicht mehr, im Gegensatz zum Film in Namibia war das aber hier von Schlingensief auch gar nicht mehr geplant. Burg-Chefdramaturg Joachim Lux:

Das ist weniger als alles, was wir bisher gemacht haben, eine Theateraufführung [...]. So etwas hat's hier noch nicht gegeben. [...] Gerade eine Institution wie das Burgtheater muss seine Mechanismen immer wieder infrage stellen. Wenn es das nicht tut, ist es künstlerisch tot. Und dieses Projekt stellt wirklich alles infrage: Hier gibt es nicht nur keine Proben im landläufigen Sinne, es gibt auch keine „Premiere“ und also auch keine „Folgevorstellungen“, sondern eine Art Organismus, der wie ein Meteor in unser Theater eingeschlagen hat und sich ohne Rücksicht auf Konventionen ständig selbst verändert. Dagegen war „Bambiland“ ein normaler Theaterabend!<sup>307</sup>

---

<sup>306</sup> Noch vor den Dreharbeiten in Namibia war die *Matthäuspasion* im Spielplan des Burgtheaters als ein „Ausgangspunkt des neuen ‚Stücks‘“ angekündigt worden. Vgl. Philipp: „Brief an die Burg“, S. 13.

<sup>307</sup> Joachim Lux in: Kralicek: „Der letzte Künstler“, S. 18.

Es bereitete Schlingensief eine große Freude, die Theatermechanismen außer Kraft zu setzen. Waren im Kartenvorverkauf noch wie gewöhnlich Premiere und Folgevorstellungen angekündigt, so hatten am Ende jene, die Premierenkarten für den 17.1.2006 gekauft hatten, Karten für eine der drei „Expeditionsvorbereitungen“, während die „Eröffnungsexpedition“ auf den 20.1. verschoben wurde, danach gab es „Folgeexpeditionen“. Das war aber nur mehr ein Spiel mit Theaterkonventionen und Erwartungshaltungen, denn vom ersten Tag an war alles gleichermaßen im Fluss (Termine: 17. – 22. Jänner, 22./23. März. und 5./6. Mai).

Schlingensief durchbrach nun auch im Theaterraum endgültig die Dichotomie zwischen Zuschauer und Bühne, er baute eine begehbare Installation in den Zuschauerraum, wofür ein Großteil der Sitzreihen aus dem Parkett entfernt wurde, sowie auf die große Drehbühne des Hauses, die so zu einem riesigen Animatographen wurde. Das Herzstück der Installation war eine Rekonstruktion des Afrika-Animatographen aus Lüderitz, der sich im Zentrum der großen Drehbühne drehte, also ein Animatograph im Animatograph. Das fünf Tonnen schwere Schiff war eigens aus Afrika hertransportiert worden und musste sogar zersägt und wieder zusammengesetzt werden, da es zu groß war, um als ganzes durch den Eingang zu passen.<sup>308</sup> Rund um die kleine Drehbühne mit dem Schiff war auf der großen Drehbühne ein Labyrinth aus Gängen, Kammern und Räumen aufgebaut, das die Besucher durchwanderten, ehe sie zum Afrika-Animatographen in der Mitte gelangten. Ein dritter, kleinerer Animatograph befand sich zentral im Zuschauerraum. In der Proszeniumsöffnung zwischen Bühne und Zuschauerraum drehte sich ein riesiges Rad – von Schlingensief „Sonnenscheibe“ oder „Umlaufblende“ genannt –, das mit Projektionen bespielt wurde; die halbtransparenten Flächen zwischen den „Speichen“ des Rades wurden im Laufe des Abends nach und nach entfernt, sodass der Blick auf die Bühne immer freier wurde. Die Gestaltung der Installation entsprach gestalterisch dem, was man schon aus Island und Neuhardenberg kannte. Die Drehbühnen, Gänge, Kammern und Räume waren aber hier noch viel reichhaltiger und detaillierter vollgeschrieben, bemalt, mit Bildern zugekleistert, mit Objekten und Monitoren vollgeräumt und von Projektionen überlagert (Abb. 89–93).

---

<sup>308</sup> Zunächst war eine Rekonstruktion des Schiffes angefertigt, aber nicht verwendet worden, da es mit der „Aura“ des Originals nicht mithalten konnte; es wurde schließlich vor dem Burgtheater im Freien platziert. Vgl. FM4: *Im Sumpf Live*. Am 14.1. und 15.1. gab es öffentliche Infoabende zu *Area 7* im Casino am Schwarzenbergplatz, die von Claus Philipp, Kulturchef der Tageszeitung *Der Standard*, der schon in Namibia mit dabei war, sowie Frieder Schlaich, dem Produzenten des Afrika-Films, moderiert wurden. Der zweite Infoabend wurde zudem live in der Sendung *Im Sumpf* auf FM4 im Radio übertragen, moderiert von Fritz Ostermayer. Am zweiten Abend waren neben Schlingensief auch sämtliche Hauptakteure anwesend, Patti Smith, Klaus Beyer, Karin Witt, Horst Gelloneck, Hermann Scheidleder u.a. In einem sehr unterhaltsamen Abend wurde ausführlich über die Dreharbeiten in Afrika und das, was die Zuschauer in den kommenden Tagen in der Burg erwartete, sofern es überhaupt schon klar war, berichtet.



### 6.1.1 Laß o Welt o Schreck laß nach!

Schon im Vorfeld hatte es keine Proben im üblichen Sinne mehr gegeben. Der Burgschauspieler Hermann Scheidleder erzählte,<sup>309</sup> dass es anfangs noch so etwas wie Proben mit Text gab, dann zunehmend weniger, bis es völlig egal war, was oder ob man überhaupt etwas sagte. Dabei hatte Elfriede Jelinek – mittlerweile Literaturnobelpreisträgerin – eigens für *Area 7* einen Text verfasst: *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*.<sup>310</sup> Es war der umgekehrte Prozess wie bei *Bambiland* (2003), als Schlingensief einen Text Jelineks in der Burg inszeniert und bebildert hatte: diesmal hatte sie einen Text für seine Bilderwelt geschrieben.<sup>311</sup> Der Text war noch im Entstehungsprozess, als Schlingensief gerade in Afrika drehte: „Wir haben uns während des Afrika-Drehs ab und zu E-Mails geschickt und den Text erweitert, oder sie hat ein Musikstück von mir genommen und davon weiter assoziiert, z.B. von Mahler ‚Ich bin der Welt abhanden gekommen‘.“<sup>312</sup> Auszüge aus Jelineks Text kamen auch schon bei den Dreharbeiten zum Einsatz.<sup>313</sup> In der Burg kam aber letztlich – wie in Afrika das Drehbuch – auch der Text Jelineks insofern „abhanden“, als Schlingensief kein „Stück“ mehr probte. Stattdessen besuchte er Elfriede Jelinek zu Hause und ließ sie ihren Text selbst lesen, was dann als Videoaufzeichnung in *Area 7* einfluss. „Elfriede Jelinek schreibt Texte, die als Litanei funktionieren. Wenn sie das vorgelesen hat, dann war da immer eine Melodie drin. Mit ihr ist das toll, weil es so unkompliziert ist.“<sup>314</sup> In der Tat zeichnet Jelineks Arbeit auch der großzügige Umgang mit ihren Texten aus. Während die meisten Schriftsteller ihren dramatischen Texten präzise Regieanweisungen mitgeben, gibt Jelinek ihre Texte völlig aus der Hand und überlässt eine Interpretation gänzlich den Regisseuren. Ihre Texte haben auch keine dramatische Form mehr, sie sind vielmehr assoziative Textcollagen, die dem, was Schlingensief auf der Bildebene macht, sehr nahe sind. Beide sprechen in unterschiedlichen Medien eine ähnliche künstlerische Sprache.<sup>315</sup>

---

<sup>309</sup> Der Verfasser dieser Arbeit konnte den letzten Vorbereitungstag (16.1.2006) vor dem ersten öffentlichen Abend im Burgtheater miterleben.

<sup>310</sup> Jelinek: *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach)*. Internet: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm>, Zugriff am 18.11.2007. Zum Text gelangt man auf der Homepage von Elfriede Jelinek, die alle ihre Texte online stellt unter: <http://www.elfriedejelinek.com> (von dort kommt man unter „Area 7“ zum oben genannten Link).

<sup>311</sup> „Ich würde jederzeit wieder für Schlingensief schreiben“, sagte Elfriede Jelinek nach ‚Bambiland‘, aber was heißt hier schon ‚für‘. Ein Lieblingsbild, das ich für mich zu beiden montiere: Er filmt über ihren Text hinweg, und sie schreibt durch seine Bilder hindurch.“ Philipp: „Brief an die Burg“, S. 10ff.

<sup>312</sup> Schlingensief in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>313</sup> Vgl. Philipp: „Brief an die Burg“, S. 14.

<sup>314</sup> Schlingensief in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>315</sup> „Wir wollen auch für die Theaterzuschauer etwas bringen. Sie sollen den Text von Elfriede Jelinek noch mal nachschmecken können, die aus dem gleichen Grund schreibt, weshalb ich Bilder produziere. [...] Bei uns

### 6.1.2 Schlingensiefs Factory

Dass die Schauspieler wie in Afrika keine vorgegebenen Texte und stringenten Rollen mehr hatten, führte auch in Wien zu Konflikten, was Schlingensief wiederum als originären Teil des Projekts verstand: „Sie [Irm Hermann] leidet hier Höllenqualen, weil sie keinen Text hat. Aber auch ihre Verzweiflung lädt die Installation ungemein auf.“<sup>316</sup> Am 16.1., am Vortag des ersten öffentlichen Abends, hieß es sogar, Schauspieler seien abgesprungen. Anstatt herkömmlicher Theaterproben gab es letztlich wie in Island, Neuhardenberg und Namibia Aktionen, die den Aufbau der Installation in den Proberäumlichkeiten der Burg im Wiener Arsenal begleiteten. Es wurden aber keine *Edda*-Lieder mehr in Szene gesetzt, sondern an den Wiener Aktio-nismus angelehnte reine Materialaktionen durchgeführt, an denen wieder Klaus Beyer, Karin Witt und Schlingensief selbst teilnahmen. So wurden alle im Video *When I can't be alone then I need a religion* mit zähflüssigen, tiefenden Farben übergossen und beschmiert, mit Mehl be-streut und mit bunten Projektionen bestrahlt, sie knieten auf Kirchenbänken und sprachen litaneiertig „When I can't be alone ...“ vor sich hin. Dieses Kurzvideo lief als kreisrunde, sich langsam drehende Projektion (unter anderem auf der großen „Sonnenscheibe“) und hatte eine stark ornamentale Wirkung, da die Menschen unter der fließenden Farbe fast nicht mehr auszumachen waren (Abb. 94–96).

Am Vortag der ersten öffentlichen „Expedition“ glich das Burgtheater einem riesigen Atelier, überall wurde an der Installation gearbeitet. Auf den Gängen vor den Logen und in den Foyers lagen unzählige riesige Ausdrücke auf Leinwand (ca. A0-Format) von Fotos der Aktio-nen in Island, Neuhardenberg, Afrika und Wien, die noch affichiert werden mussten. Die gesamte Installation war später regelrecht mit ihnen zugestrichelt. Schlingensief gab Anwei-sungen, legte selbst Hand an oder stimmte sehr präzise den Ton ab, ein geradezu sympho-nisch-rhythmisches Hintergrundrauschen, das sich aus den einzelnen Tonspuren unzähliger Monitore, Projektionen und Ghetto-Blaster zusammensetzte: hier verschmolz das schrille „I'm Loki, this is a world announcement!“ von Klaus Beyer mit Richard Wagners *Parsifal*. Die Darsteller, Burgschauspieler wie „Familienmitglieder“ standen für die Presse-Begehung schon im Kostüm herum, waren aber auch noch mit Pinsel und Farbeimer ausgestattet und bemalten die Installation. Dass bei diesem offenen Rollenverständnis, Teil von Schlingensiefs „Factory“

---

sehen sie, dass diese ganzen Trennungsmechanismen nur aufgeflanschte Formelverfälschungen sind von Ge-sellschaften, die immer auf ihre Monopole pochen.“ Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 133.

<sup>316</sup> Schlingensief in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

zu sein, einige Schauspieler nicht mehr mitkonnten, ist zumindest nachvollziehbar.<sup>317</sup> Auch an den offiziellen Abenden gestalteten manche Schauspieler die Installation weiter, vor allem Björn Thors war immer wieder mit Malutensilien unterwegs oder zerriss Leintücher, die anfänglich die Installationsräume im Zuschauerraum überdeckten, zu Streifen und verknüpfte sie zu „Spinnennetzen“ (Abb. 89). Die Installation veränderte sich durch diese „Bespielung“ permanent und wuchs täglich weiter. Für Schlingensief war der Animatograph ein „gefährlicher Organismus“, als Kunst wollte er ihn aber nicht bezeichnen, denn: „Wenn man sagt, es ist Kunst, dann kappt man schnell alle Lebensadern, dann ist man ganz schnell wieder auf der ‚Kunst‘-Bühne“.<sup>318</sup>

An den Abenden vollführten die Schauspieler spontane und schräge Aktionen und Performances: Klaus Beyer als Jonathan Meese, Sachiko Hara als Yoko Ono, Irm Hermann als Andy Warhol, Hermann Scheidleder als Hermann Nitsch, Mohammed Ben-Wazir, ein schwarzer Darsteller, als Joseph Beuys, Karin Witt als Leni Riefenstahl oder Björn Thors als Michael Jackson. Vor allem aber führten alle Darsteller, auch Studenten von Schlingensiefs Klasse „Kunst in Aktion“ und Schlingensief selbst die Zuschauer in Gruppen durch die Installation wie durch eine Kunstaussstellung. Ihre Erläuterungen waren mehr oder weniger improvisiert, teils völliger Nonsens, da auch von den Darstellern niemand so recht verstanden hatte, was hier wirklich zu sehen war. Lediglich Schlingensief beherrschte „seinen Text“ zu seiner Installation souverän, doch auch bei ihm klang dieser jeden Tag und bei jeder Führung ein bisschen anders, aber immer so, als würde alles doch irgendwie sinnvoll zusammenhängen, was die Zuschauer erst recht in Verwirrung stürzte. Sinn machte alles einmal mehr nur dann, wenn man sich kundig innerhalb des „Schlingensief-Systems“ bewegte, abgesehen davon aber war es eine völlig unzusammenhängende Bildercollage.

Sie sind im Innern einer Kamera, die die Bilder der vorangegangenen Projektteile in Island, Neuhardenberg und Namibia gefressen hat und hier in neuen Projektionen und Assoziationen wieder ausspuckt. Es gibt keine Bedeutungen, keine Interpretationen mehr, die ich einem Publikum vorschreibe. Der Text, den Elfriede Jelinek so unnachahmlich liest, ist frei von Betonungen und diesen notorischen Akzentuierungen eines Schauspielers. Der Text ist eine Litanei, die immer wieder Sinnbruchstücke auswirft, so als würde man eine Tageszeitung ohne Punkt und Komma drucken und dann noch durch einen Zufallsgenerator schicken. Es ist aber auch noch mehr, weil ein obsessives Herz darin pocht. In der bildenden

---

<sup>317</sup> Warhols „Factory“-Gedanke hat Schlingensief schon früher in seiner Arbeit beschäftigt: „Das hat für mich auch mit Andy Warhols ‚Factory‘ zu tun, wo der Auftrag geheim war oder er einfach alle zu Superstars erklärte. Das ist eine Idee, die mich fasziniert, daß man gerade den Arbeitslosen zum Superstar erklärt und somit heraushebt. Die Umkehrung des Systems.“ Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 31.

<sup>318</sup> Schlingensief in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

Kunst, mit der ich seit zwei Jahren mehr zu tun habe, gibt es Leute, die ausschließlich ihre Fußnägel verfilmen. Da geht es nur um den Künstler und seinen Popel an der Wand. Das ist mir vollkommen fremd.<sup>319</sup>

### 6.1.3 Aneignung als auktorialer Akt

In einem von überall gut einsehbaren Raum der Installation im Parkett, dem „Steigenberger Restaurant“, fanden zwischendurch die Aktionen und Performances statt: von Malaktionen mit Jonathan Meese, einem fotografierenden Andy Warhol über ein *Cut-Piece* mit Yoko Ono bis zu Farborgien mit Hermann Nitsch (Abb. 97). Entstandene Werke wurden mitunter gleich anschließend vor Ort in inszenierten Kunstauktionen an Besucher veräußert, selbstverständlich zu horrenden Preisen. Die neuere Kunstgeschichte und der Kunstbetrieb wurden hier liebevoll durch den Kakao gezogen. Über die Zuschauer, die sich gerade im „Steigenberger Restaurant“ befanden, brachen die Aktionen regelrecht herein, inklusive Farbe und Mehl. Schlingensief griff schon mal tief in den Farbtopf, um seine weißen Handabdrücke auf dem schwarzen Sakko eines Besucherrückens zu hinterlassen. Als er in einer Farbaktion mit Andy Warhol alias Irm Hermann eine E-Gitarre mehr oder weniger zerstörte (Abb. 98), wurde sie nachher von ihm signiert, so dass der Besitzer, der sie für die Installation zur Verfügung gestellt hatte, nun als Entschädigung einen „echten Schlingensief“ sein Eigen nennen konnte. Die Signatur als auktorialer Akt: der große Provokateur des Kunstbetriebs der historischen Avantgarde, Marcel Duchamp, ließ grüßen. Alles wurde in *Area 7* zu Kunst.

Schlingensief hat in seinem gesamten Werk schon immer künstlerische Vorbilder systematisch zitiert. Seit 2003 wird die Kunst zunehmend selbst zum Thema der Inszenierungen, gleichzeitig wird die Verwendung von Kunstzitatzen immer obsessiver. Von *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* über *Bambiland*, *Kunst und Gemüse*, *Fickcollection* bis hin zu *Area 7* ist eine Steigerung der Thematik zu konstatieren. Am häufigsten bezieht sich Schlingensief wiederum auf Beuys, durch das Nachstellen von Aktionen und die Verwendung von Requisiten wie Fett, Hasen, Kupferstab/*Eurasienstab*<sup>320</sup> oder beispielsweise ein Hirschkostüm, es werden aber auch die Wiener Aktionisten, Matthew Barney, Mike Kelley, Paul Mc Carthy oder Marcel Duchamp zitiert.<sup>321</sup> So irrte der „reine Tor“ im dritten Akt von Schlingensiefs Bayreuther *Parsifal* durch

---

<sup>319</sup> Schlingensief in: ebd.

<sup>320</sup> Vgl. Schneede: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, S. 186ff.

<sup>321</sup> Das Hirschkostüm kam in *Atta Atta* und in *Bambiland* zum Einsatz – in *Atta Atta* trug es Schlingensief selbst, in *Bambiland* ein schwarzer Darsteller bei der Gralsszene, die dann als Video *Bambitemple* auch im *Parsifal* sowie im Animatographen zu sehen war – und es war ein Doppelzitat: der Hirsch kommt bei Beuys als Symbol für Christus vor (vgl. Stüttgen: *Zeitstau*, S. 174f.), die Art des Kostüms mit Plastikelementen und Plateauschuhen hingegen erinnerte an Kostüme von Matthew Barney in dessen *Cremaster*-Filmzyklus (Abb. 99). Auch wenn Schlingensiefs und Barneys Filme stilistisch wenig gemein haben, so gibt es Gemeinsamkeiten bezüglich des

einen „Friedhof der Kunstwerke“, hier fanden sich auf Grabsteinen berühmte Bilder aus der Kunstgeschichte: Leonardos *Mona Lisa*, Dürers *Junger Feldbase*, *Sonnenblumen* van Goghs, ein Selbstporträt Rembrandts oder Warhols *Campbell-Suppendose*. Eigentlich hätte sich hier auch Duchamps erstes Ready-made *Fountain* (1917) – das signierte Urinoir, das den Werkbegriff revolutionierte<sup>322</sup> – befinden sollen, ein paradigmatischer Hinweis auf Schlingensiefs Strategie der künstlerischen Aneignung. Sein Dramaturg Carl Hegemann und der Kunsttheoretiker Boris Groys unterhielten sich darüber in einem Gespräch im Anschluss an die Premiere des *Parsifal*:

CH: Schlingensief möchte ein genuines Kunstwerk schaffen, so wie Wagner hier seinerzeit auch ein genuines Kunstwerk geschaffen hat. So wie sich Wagner mit seiner Musik auf Eschenbach und Johann Strauss und auf seine Vorgänger bezogen hat und auch nebenbei das ganze Gesangsbuch geplündert hat, so nutzt Schlingensief für seine Kunst Wagner selbst. [...] Schlingensief begreift sich tatsächlich als ein Autor und eben nicht lediglich als ein Vermittler Wagners. [...]

BG: Die Musik von Wagner ist ein Effekt oder ein künstlerisches Verfahren oder ein Phänomen, das er neben vielen anderen für sein eigenes Kunstwerk benutzt. Er tritt insofern als einziger Autor auf und instrumentalisiert oder integriert Wagner beziehungsweise seine Musik als Ready-made. [...] die bloße Benutzung bereits vorhandener Elemente, also Dinge einfach als Ready-mades zu zeigen, ist genauso ein kreativer Akt, wie jede andere Art des Zeigens auch. [...] Duchamps Urinoir ist aber der Schlüssel für die Benutzung von Wagners Musik als Ready-made.

CH: Das haben wir Wolfgang Wagner versucht zu erklären, dass dieses Pissoir ein paradigmatischer kunstgeschichtlicher Hinweis auf das Prinzip der Inszenierung ist, aber er hat es nicht verstehen wollen. Wir haben dann aus Rücksichtnahme auf den „Friedhof der Kunstwerke im 3. Akt“ das Pissoir selbst durch ein Bild davon ersetzt. Aber auch das Bild stieß auf großen Widerwillen. Christoph sagt, Wolfgang Wagner habe es eigenhändig aus der Dekoration entfernt. Christoph war da tolerant. Er hat nicht darauf bestanden. Er hat da eine Souveränität entwickelt, die es ihm erlaubte, sogar einen so zentralen Hinweis einfach wegzulassen, das steigert die Kontingenz.<sup>323</sup>

Das Zitieren von künstlerischen Vorbildern, das Verwenden von bereits vorhandenen Versatzstücken, die gezielte Produktion von Fakes, die Strategie der Aneignung sind bei Schlingensief ganz im Sinne des Ready-made oder der Appropriation Art auktoriale Akte. Sie stellen aber keine subversiven Handlungen wie bei den zitierten Vorläufern dar, denn die einst revolutionären, institutionskritischen Strategien haben sich längst als Werkkategorie oder Kunst-

---

Aspekts der Aneignung, wobei Barney die Strategie der Appropriation Art viel konsequenter und marktkonformer einsetzt als Schlingensief. Er bedient sich bereits existierender Genres, die als „Wirtskörper“ dienen, „an dem sich das Cremaster-System wie ein opportunistischer Virus festgesaugt.“ Siehe: Spector: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, S. 76f.

<sup>322</sup> Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 70ff.

richtung am Kunstmarkt etabliert.<sup>324</sup> Deswegen ist die augenzwinkernde Bezugnahme auf die historische (ganz besonders auch auf die der Neo-Avantgarde) und aktuelle Kunstproduktion bei Schlingensief eher Standortbestimmung als Kritik an der Kunstpraxis.<sup>325</sup> Zu seinen Inszenierungen meinte Schlingensief schon früher, wenn „man den fake-Charakter vor- und zugibt, entsteht eine neue Ehrlichkeit“.<sup>326</sup>

Wenn Peter Bürger als ein charakteristisches Merkmal der historischen Avantgarde die Verfügbarkeit der Kunstmittel der vergangenen Epochen konstatiert,<sup>327</sup> so handelt Schlingensief nach dieser avantgardistischen Maxime und setzt die ihm zur Verfügung stehenden Kunstmittel nach Belieben ein, auch das künstlerische Mittel der Aneignung. Schlingensief spiegelt damit persiflierend die Bedingungen von Kunstproduktion und Kunstmarkt ebenso wie seinen eigenen „Eintritt *in* die Kunst“ und seinen Umgang *mit* der Kunst. Die Ironisierung des Kunstbetriebs ist bei ihm längst selbstbezüglich mit der Realität kurzgeschlossen, denn mit *Area 7* wurde tatsächlich eine Kunstinstallation voller potenzieller Kunstobjekte für den Kunstmarkt produziert, die anschließend auch teils von Privatsammlungen angekauft oder in Museen gezeigt wurden.

### 6.1.3.1 Kunstausstellung versus Theater

Durch die „Bespielung“ des Burgtheaters als Kunstausstellung wurden zwangsläufig auch die Kartenpreise ad absurdum geführt. Den besten Überblick über die Installation hatte man ganz oben auf der Galerie (€ 5), den schlechtesten von den im Parkett verbliebenen Sitzen (€ 44), und indem man aufgefordert war, die Installation selbst zu erforschen, waren letztlich alle

---

<sup>323</sup> Groys/Hegemann: „Wir sind die Welt“, S. 7f.

<sup>324</sup> „Wenn heute ein Künstler ein Ofenrohr auf eine Ausstellung schickt, so ist damit keineswegs mehr die Intensität des Protests zu erreichen, die Duchamps Ready-mades hatten. Im Gegenteil: Während Duchamps *Urinoir* eine Sprengung der Institution Kunst (mit ihren spezifischen Organisationsformen, wie Museum und Ausstellung) intendiert, verlangt der Finder des Ofenrohrs, sein ‚Werk‘ möge Eingang ins Museum finden. Damit ist aber der avantgardistische Protest in sein Gegenteil verkehrt.“ Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 45.

<sup>325</sup> „Der Begriff der Appropriation art war Mitte der 80er Jahre als kritisches Instrument unbrauchbar geworden, weil damit letztlich alle New Yorker Kunst bezeichnet wurde, die marktstrategisch mit aneignenden Verfahrensweisen auftrat. [...] Zu dieser Zeit erfuhr der Begriff Fake eine Umwertung. Galt er bisher vor allem als die komplexe institutionelle Formation, die einen handwerklichen Kopierakt zur Fälschung machte, gewann er nun den Status einer neuen künstlerischen Praxis.“ Römer: *Künstlerische Strategien des Fake*, S. 187. „Ein Fake reflektiert auf besonders deutliche Weise seine Rahmenbedingungen. Ein Fake wiederholt ein bestimmtes Bild; es existiert aber keine Übereinstimmung der Konstituenten: Die Fakes differieren zu den Vorbildern hinsichtlich der konzeptuellen Formation: Konzeption, Intention, Medium, Motiv, Sujet, Kontext, Strategie und Subjekt. Die künstlerische Praxis besteht deshalb nicht allein in ihrer Bildfindung, sondern in der strategischen Überprüfung des Darstellungs- und Repräsentationssystems der Kunst.“ Ebd., S. 85. Vgl. auch: Crimp: „Das Aneignen der Aneignung“, S. 141ff.

<sup>326</sup> Schlingensief: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“, S. 35.

<sup>327</sup> Vgl. Bürger: *Theorie der Avantgarde*, S. 23f.

Karten gleichwertig.<sup>328</sup> Zudem gab es Performances und Konzerte auf den Feststiegen. Die Zuschauer konnten sich frei bewegen, sofern es die Logistik des Hauses erlaubte. Denn anders als im großräumigen Gelände von Neuhardenberg konnten hier aus sicherheitstechnischen Gründen nicht alle Zuschauer gleichzeitig die Installation besichtigen. Daher bekam jeder Besucher eine farbige Karte, gemäß der man sich für eine Führung anstellen konnte. Um die Besucherströme besser zu verteilen, war die Burg an allen Tagen früher geöffnet (ab 17 bzw. 18 Uhr), wer vor dem offiziellen Beginn (um 20 Uhr) auf der Feststiege mit Einführungsvortrag von Schlingensief – wie in Neuhardenberg anhand einer von ihm gezeichneten Skizze – kam, konnte die Installation vor dem großen Andrang in Ruhe durchwandern (Abb. 100). Seine Idealvorstellung war sowieso die, das Theater schon ab zwölf Uhr zu öffnen, „dann wären die Spuren zwischen Theater und Museum von vornherein verwischt. Die Leute könnten reinkommen, wieder gehen und ein zweites oder drittes Mal kommen. Doch man kann vielleicht das Theater überwinden, nicht aber seine Verwaltung.“<sup>329</sup>

Aber auch das Theater ließ sich nicht ganz „überwinden“. Nach der Einführung war man aufgefordert, seine Sitzplätze aufzusuchen, um gemeinsam dem Text von Elfriede Jelinek zu lauschen, die lesend auf die „Sonnenscheibe“ projiziert war. In einer der Festlogen hatte bereits Horst Gelloneck als Hitler – flankiert von Hermann Scheidleder als weiterem Nazi – Platz genommen, von wo er zwischendurch seine größtenteils unverständlichen Parolen („Heimatland!“) brüllte. Im „Steigenberger Restaurant“ versammelten sich einstweilen die Akteure zu einem gemeinsamen Beginn. Patti Smith sang einen Song, Schlingensief führte in seiner Paraderolle als Moderator Doppelconférences mit Darstellern, die sich vorstellten und erläuterten, was für Kunstaktionen im Laufe des Abends zu sehen sein würden (unnachahmlich die Nonsens-Gespräche über Kunst zwischen Schlingensief und Klaus Beyer alias Jonathan Meese). Langsam begann alles seinen Lauf zu nehmen, die Führungen und Aktionen sowie die Konzerte von Patti Smith und anderen Künstlern auf den Feststiegen.<sup>330</sup>

Am Ende des Abends fand im „Steigenberger Restaurant“ auch ein gemeinsamer Abschluss statt. Patti Smith sang den Song *Father*, der so etwas wie die Hymne von *Area 7* geworden war, ehe die Akteure zu den Klängen der *Matthäuspasion* in einer Prozession gemeinsam den Raum verließen. Währenddessen wurden die inneren, durchgehenden Stellwände der Installation auf

---

<sup>328</sup> Schlingensief selbst war für eine Preispolitik eingetreten, wonach alle Karten gleich viel kosten sollten, das war aber seitens der Burg nicht möglich.

<sup>329</sup> Schlingensief in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>330</sup> Die gemeinsame Eröffnungssituation eines Abends im Jänner 2006 ist genau wie hier beschrieben in Abb. 89 von oben festgehalten: inklusive Hitler in der Festloge und den Akteuren im „Steigenberger Restaurant“, Patti

der Bühne an Drahtseilen in die Höhe gehoben, sodass alle Räume der Installation einsehbar waren. Zum Schluss fiel der Eiserne Vorhang und das Licht ging an (Abb. 101–103).

Diesen dramaturgischen Rahmen gab es aber nicht von Anfang an, sondern erst ab dem dritten Abend. An den ersten Abenden hatte man es gänzlich ohne gemeinsamen Anfangs- und Endpunkt versucht, die Zuschauer waren nicht aufgefordert, zunächst ihre Plätze einzunehmen, sondern waren gleich nach dem Einführungsvortrag sich selbst überlassen, und alles begann unmerklich. Ebenso hörten die ersten Abende ohne „Schlussbild“ auf, die Leute wussten nicht, ob und was noch passieren würde, viele gingen bald nachdem sie die Installation gesehen hatten. Das kam Schlingensiefs Vorstellung eines Museumsbesuchs im Theater näher, funktionierte aber offenbar nicht so recht. Ab dem dritten Abend gab es daher nicht nur einen gemeinsamen Beginn, sondern es wurde gleich am Anfang auch das „Schlussbild“ angekündigt. Der starke institutionelle Rahmen des Theaters hatte dem Projekt letztlich doch einen theatralen Rahmen mit Anfang und Ende abgetrotzt.

## 6.2 Schlingensiefs Paralleluniversum

### 6.2.1 Von Asgard zum Beuys/Führer-Denkmal – Mythenzerstörung und Perspektivenwechsel

Der Beschreibung der Installation sei vorausgeschickt, dass der Teil im Zuschauerraum ursprünglich anders geplant war und so kurzfristig geändert wurde, dass auf der Skizze, die das ganze Projekt über für den Einführungsvortrag und die Drucksorten verwendet wurde, noch die ursprüngliche Planung eingezeichnet ist und nicht die tatsächliche Ausführung (der Installationsteil auf der Bühne entspricht hingegen im Wesentlichen der Skizze) (Abb. 104). In einer Projekterklärung von Schlingensief, die so noch immer auf seiner Homepage steht, ist auch noch die ursprüngliche Planung beschrieben.<sup>331</sup> Auf Fotos von den Vorbereitungen in der Burg ist hingegen ein „Zwischenstadium“ zwischen Plan und Ausführung zu sehen (Abb. 105, vgl. Abb. 89, 90). Diese Inkonsistenzen zeigen wiederum schön den prozessualen Charakter von Schlingensiefs Arbeit. Ursprünglich war die Installation im Zuschauerraum noch viel stärker auf Joseph Beuys bezogen, als sie es letztlich immer noch war.<sup>332</sup>

---

Smith spielt gerade auf der Gitarre, auf der „Sonnenscheibe“ liest Elfriede Jelinek, und ein erster Schwung Zuschauer hat sich rechter Hand bereits für eine Führung angestellt.

<sup>331</sup> Vgl. Schlingensief: „Area 7 Projekterklärung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>332</sup> Es war überlegt worden, den „Lebenskontext von Beuys wie eine Landkarte“ darzustellen: von der „Absturz-Zone“, als Beuys im Zweiten Weltkrieg 1944 als Sturzkampfflieger über der Krim abgestürzt war und schwer verletzt überlebte, zum „Lazarett“ danach, vom „Grab“ seines beim Absturz tödlich verunglückten Kamera-



Der einzige Teil der Installation im Zuschauerraum, welcher der Skizze entsprach, war die zentral gelegene animatographische Drehbühne, die in ihrer Struktur jener von Island nahe kam, aber etwas kleiner war (Durchmesser 6,5m). Hier war „Asgard“, der Wohnort der nordischen Götter thematisiert, aber auch das Burgtheater selbst und seine Geschichte. Es gab ein „Direktionszimmer“ sowie kleine „Denkmäler“ (Fotos) für die Burgschauspieler Paula Wessely, die im Propagandafilm *Heimkehr* (1941) mitgewirkt hatte und deswegen bis heute umstritten ist, und Werner Krauß, der in Veit Harlans Propagandafilm *Jud Süß* (1940) mehrere Juden dargestellt hatte. Der Animatograph belichtete wieder den Ort seiner Installation. Die Drehbühne wurde von Projektionen bestrahlt, obenauf prangte eine Wäschespinnne (Abb. 106, siehe auch Abb. 90). Ganz hinten im Zuschauerraum rahmten zwei Leinwände vor Logen mit Projektionen der *Aktion für Otto Mühl* sowie *Bambitemple* und ein ebenfalls bespielter Gazevorhang die Installation sozusagen räumlich ein. Nach vorne zu schlossen zwei Leinwände die Installation zur Bühne hin ab, auf die *Police in Thingvellir* sowie der *Affenführerfilm* projiziert wurden.

An die Drehbühne angeschlossen war nun jener Teil, der kurzfristig verändert worden war. Es gab noch immer einen starken Beuys-Bezug, aber es waren nun auch Bayreuth und Neuhausenberg präsent, Schlingensiefel nannte den Teil hier auch die „Beuysreuth/Roth-Installation“.<sup>333</sup> Hier war zentral das „Steigenberger Restaurant“ platziert, das als wesentliches theatrales Element und Aktionszentrum hinzugekommen war, ein offener Raum, ausgestattet mit einer kleinen Bühne (Abb. 89). Rechter Hand vom „Steigenberger Restaurant“ war der Eingang. Gleich wieder rechts führte ein Gang zur Installation auf der großen Drehbühne, geradeaus ging es in die Installation im Zuschauerraum, wo man sich auch ohne Führung aufhalten konnte. Im ersten Raum war hier die *Kindervageninstallation Prä I-V*, eine Anspielung auf den 1. Akt oder „Geburtsakt“ des *Parsifal*. Hier war aber zugleich die „Mythenwiege“: in Kinderwägen lagen an den Kopfenden kleine Flatscreens, auf denen Kurzvideos der bekannten Akteure als „Kunstbabys“ liefen, alle in Porträt-Großaufnahme mit Schnuller: Andy Warhol beim Daumenlutschen mit Suppendose („Pop, pop, pop“), Leni Riefenstahl mit Fotoapparat („Where is my innocent“ [sic]), Hermann Nitsch stopfte sich wild Essen in den Mund und spuckte es wieder aus („Urexzess“), weiters Michael Jackson („Bear my baby“) und Jonathan

---

den Hans Laurinck bis zum „Kunstverein Kleve“, der „Honigpumpe“ und der „Freien Internationalen Universität für Kreativität und interdisziplinäre Forschung“ (Stichwort „Beuys Akademie“). Auf einer Drehbühne sollte das „Beuys/Führer-Denkmal“ rotieren, das es zwar gab, aber letztlich ohne Drehbühne. Das ist alles auf der Skizze noch zu sehen, von der sich die tatsächliche Ausführung dann aber wesentlich unterschied. Vgl. Schlingensiefel: „Area 7 Projekterklärung“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>333</sup> Vgl. o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

Meese („This is a world announcement“).<sup>334</sup> Am Boden stand geschrieben „Lehm“, „Stroh“ und „Sozialisation“. Das ging noch auf die ursprüngliche Beuys-Konzeption zurück, passte aber auch hier. Es war eine Anspielung darauf, dass Künstler ihre eigenen Mythen produzieren, die „Frage nach der Sozialisation des Künstlers ist gestellt“.<sup>335</sup> (Abb. 107)

Damit war auch Joseph Beuys' Flugzeugabsturz auf der Krim am 16. März 1944 gemeint, welcher der eigentliche Ausgangspunkt seiner „Material-Ikonografie“ war. Beuys selbst hatte davon berichtet, wie ihn nomadisierende Tataren nach dem Absturz schwer verwundet fanden und acht Tage pflegten, seine Wunden mit tierischem Fett salbten und ihn in Filz einwickelten, um ihn zu wärmen, bis er von einem deutschen Suchtrupp gefunden und ins Lazarett gebracht wurde.<sup>336</sup> Tatsächlich, und das belegen Aufzeichnungen, befand sich Beuys aber bereits einen Tag nach dem Absturz in einem deutschen Feldlazarett.<sup>337</sup> Im nächsten Raum der Installation „kochte“ daher in einem Bretterschlag das „24-Stunden-Ei von Joseph Beuys“, ein Straußen-Ei in einem Wassergefäß. Beuys war eben keine – je nach Angabe – acht oder zwölf Tage, sondern höchstens 24 Stunden bei den Tataren gewesen. Er hatte seinen eigenen Künstlermythos kreiert, auf dem seine wichtigsten künstlerischen Materialien, Filz und Fett, beruhten. Und Schlingensief fragte also, was geschehen wäre, wäre Beuys nicht über der Krim, sondern in Afrika abgestürzt: wie wäre er dann sozialisiert worden? Hätte er dann statt Filz und Fett vielleicht Lehm und Stroh als Materialien verwendet?

Schlingensief hinterfragte polemisch den Beuys'schen Mythos. Viele Beuys-Kritiker hatten schon in diese Kerbe geschlagen und ihm vorgeworfen, seine Zeit in der Hitlerjugend und als Sturzkampfflieger in seiner Biografie auszusparen bzw. in seinem Werk romantisch zu verklären.<sup>338</sup> Von den Kritikern wird aber zumeist ausgeblendet, dass Beuys im Zuge seiner Arbeit am „erweiterten Kunstbegriff“ sein Leben gezielt mit seinem Werk gleichsetzte. 1964 präsentierte Beuys erstmalig seinen „Lebenslauf – Werklauf“ zum „Festival der neuen Kunst“ in Aachen. Sein Lebenslauf erschien zu diesem Anlass in Form eines Ausstellungsverzeichnisses (1921–1964), wobei seine erste Ausstellung (1921) mit seiner Geburt gleichzusetzen ist. Die

---

<sup>334</sup> Die Videos sind zu sehen unter: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t056>, Zugriff am 21.11.2007.

<sup>335</sup> Schlingensief in: FM4: *Im Sumpf Live*.

<sup>336</sup> Vgl. Stachelhaus: *Joseph Beuys*, S. 26f. Vgl. auch: Adriani: *Joseph Beuys. Leben und Werk*, S. 23ff.

<sup>337</sup> Vgl. Gieseke: *Flieger, Filz und Vaterland*, S. 73ff.

<sup>338</sup> Vgl. ebd., S. 37ff. Benjamin D. Buchloh betätigt sich in dieser Frage sogar als Hobbypsychologe und ortet bei Beuys neurotische Verdrängungsmechanismen in Bezug auf seine Kriegsvergangenheit. Als Beleg für Beuys' regressives Verhalten muss unter anderem der berühmte „Fettstuhl“ herhalten: „Obviously, Beuys himself consciously implements materials and forms that suggest a prominent sense of the infantile anal stage of instinct development.“ Buchlohs Interpretationsansatz ist nicht minder originell, wie er an der Sache vorbeigeht. Vgl.: Buchloh: „Beuys: The Twilight of the Idol“, S. 45ff.

Rückkehr aus dem Krieg bezeichnete er als „Happening Hauptbahnhof Heilbronn“.<sup>339</sup> So ist auch die „Inszenierung“ der „Tataren-Legende“ mehr einer biographischen Verankerung der künstlerischen Materialien Filz und Fett geschuldet, als einer Verdrängung oder Verklärung seiner Rolle im Dritten Reich: Beuys gestaltete seine Biografie wie ein Kunstwerk.<sup>340</sup> Nichtsdestotrotz hat es seine Berechtigung, seine Kriegsvergangenheit zu hinterfragen, was Schlingensief gewohnt salopp tat.

Beuys und Laurin [sic] sind im Krieg gemeinsam geflogen, haben Bomben abgeworfen, Russen abgeknallt. Das ist interessant, weil es bei Beuys sonst nie vorkommt, daß dieser Typ vier Jahre lang gemetzelt hat. [...] Dann stürzt er runter, ist bewußtlos, wacht schließlich bei irgendwelchen Schamanen auf. [...] Jetzt entstehen Mythen. [...] Weil er zur Märchenbildung neigt, hat er eben solche Geschichten erfunden, hat sein Leben auch weiter als Märchen gebaut. Dann kommt der Eurasienstab usw. Das geht auch in Größenwahnsinn über, so wie die Bombardierung und der Beschuß im Auftrag des Führers. Selber Führer werden, und die soziale Plastik, 1977 die Gründung der freien Hochschule.<sup>341</sup>

Schlingensief spielt hier nicht zuletzt an Beuys' charismatische Führungspersönlichkeit und seine universalistischen Gestaltungsvisionen an. In der Installation auf der großen Drehbühne gab es dann auch die „Mythenhalde“ für die „Abfälle seiner Mythen-Märchen“. Schlingensief kratzte gewaltig am Mythos seines Vorbildes, sodass nur das „Führerdenkmal“ übrig blieb, zu dem man dann im letzten Raum des vorderen Teils der Installation kam. Gerade auch diese Ambivalenz zeichnet Schlingensiefs Arbeit aus: er zitiert, um das eben Zitierte sogleich wieder zu zertrümmern.

Vom „24-Stunden-Ei“ ging es vorbei am Video von „Kubricks Mondlandung“ aus Neuhardenberg weiter ins „Steigenberger Restaurant“, in dem die kleine Bühne von einem Monitor mit einem „Nazi-Video“ sowie dem „Bluthasen“ aus Neuhardenberg flankiert war. Von hier ging es schließlich nur gebückt durch ein Loch im Bretterverschlag in den Raum mit dem „Beuys/Führer-Denkmal“, eine riesige Maske mit den Gesichtszügen von Beuys. Im geöffneten Mund lief auf einem Monitor die *Hasenverwesung* aus dem *Parsifal*. Das geliehene Beuys-Zitat wird diesem förmlich zurück in den Mund gelegt. In einer getönten, gekippten Glasscheibe spiegelten sich Maske und Video wider (Abb. 108).

Im Raum des „Beuys/Führer-Denkmal“ befand sich noch eine unspektakuläre, aber für das Konzept von *Area 7* prägnante Installationsanordnung: eine Kamera filmte den Raum, etwas

---

<sup>339</sup> Vgl. Oman: *Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben*, S. 65f.

<sup>340</sup> „[...] ich habe versucht, Leben und Kunst zusammenzulegen. Das habe ich dadurch zum Ausdruck gebracht, dass ich eine dementsprechende Biografie hergestellt habe.“ Joseph Beuys in: Herzogenrath: *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, S. 22.

daneben befand sich ein Flatscreen, auf dem das Bild der Live-Kamera zu sehen war. Das Bild wurde aber nicht simultan übertragen, sondern ca. 20–30 Sekunden zeitversetzt. Das hatte den Effekt, dass man nach dem Betreten des Raums genug Zeit hatte, sich einen Überblick zu verschaffen, ehe man des Flatscreens gewahr wurde und sich plötzlich selbst beim Betreten des Raums und beim Betrachten der Installation sehen konnte. Schlingensiefel hatte hier ein wesentliches Paradigma seiner Arbeit formal klar einfließen lassen: die Zerschlagung des „Betrachtermonopols“.

Was mich langweilt, ist das Monopol des Betrachters. Am Theater sehe ich nur abgepackte Interpretationen, ein minutiös getimtes und zentimetergenau vermessenes Geschehen, das mit mir schon deshalb nichts mehr zu tun haben kann. [...] mich hat immer schon viel mehr interessiert: Wer betrachtet mal den Betrachter?<sup>342</sup>

[...] wir haben Kameras [...] im Raum verteilt, und jeder, der reingeht, tritt automatisch seine Bildrechte ab, das heißt er wird bei seinem Besuch gefilmt und fotografiert. Also: nicht ich überprüfe den Raum, sondern der Raum überprüft mich. Am Theater hat sich im Laufe der Zeit ein Monopol des Betrachters sowie ein Monopol des Regisseurs eingeschlichen.<sup>343</sup>

Beide eindeutigen Blickwinkel will Schlingensiefel durchbrechen: der Betrachter wird durch die Installationsanordnung selbst zum Betrachteten und der Regisseur gibt explizit keine eindeutige Lesbarkeit mehr vor.<sup>344</sup> Es geht hier also auch um die Autonomie des Betrachters und den Perspektivenwechsel. So hing neben dem Flatscreen auch ein Bild eines Theater-Zuschauerraums, wenn man allerdings aufblickte und das Bild mit dem realen Zuschauerraum verglich (den Raum überprüfte), stellte man fest, dass es ein anderer war (das Bild zeigte den Zuschauerraum der Oper von Manaus), und während dieses Vorgangs wurde man gefilmt (vom Raum überprüft). Und wenn man noch nach oben an die Decke blickte, dann gewährte man dort das „Paralleluniversum“, wie es Schlingensiefel selbst nannte: das Geschehen im Zuschauerraum wurde von oben gefilmt und – neben anderen Projektionen – von unten an die Decke projiziert (Abb. 90). Die Relativierung von eindeutigen Standpunkten zog sich inhaltlich wie formal durch die ganze Installation, Mythen wurden umgestoßen und Perspektiven auf den Kopf

---

<sup>341</sup> Schlingensiefel: „Area 7 Projekterklärung“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>342</sup> Schlingensiefel in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

<sup>343</sup> Schlingensiefel in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006. Vgl. auch: Schlingensiefel: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 130.

<sup>344</sup> „Wenn Sie Eindeutigkeit wollen, dann sind Sie hier an der falschen Adresse. Ich kann komponieren, ich kann Dinge bewegen, ich nehme Kräfte auf, aber ich werde auch gerne bewegt. Und das geschieht nicht, wenn ich hingehe und sage, ich bin der Betonklotz und mache Ihnen ein Reflexionsangebot, daß weder Sie noch sonst irgendetwas in Bewegung bringt. Wer Bewegung will, soll bei sich selbst anfangen.“ Schlingensiefel in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben!“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

gestellt. Erst recht in der Installation auf der großen Drehbühne des Hauses rutschte man dann von einem Paralleluniversum ins nächste.

## 6.2.2 Vom Urklo zum Kreuzweg – Relativität und Unerlösbarkeit

Rechts vom „Steigenberger Restaurant“ führte ein Gang zur Bühne, in die Installation gab es nur je einen Eingang und Ausgang, rundherum war sie mit Leintüchern und Bretterverschlagen abgeschlossen. Da sich die große Drehbühne auch zeitweise drehte, sie aber eben nicht überall betretbar war, ging es ab hier nur kontrolliert mit Führung weiter. Durch eine Tür gelangte man in einen dunklen, engen Gang, hier war das „Urklo“ mit Klomuschel, Klobesen und Marienstatue, wo man aufgefordert war, sich „zur eigenen Scheiße“ zu bekennen (Abb. 109). Auf einem Monitor lief *Odin and Fiskur*, es gab Klosprüche wie „Geiles Elektron sucht Quantensex“, hier wurde schon eine „Formelwelt“ angedeutet, die sich durch die ganze Installation zog.<sup>345</sup> Man war im „Urklo“ geneigt, wieder an Dieter Roth zu denken, der sich mit seinem *Flachen Abfall* und den *Scheiße*-Dichtungen auch ausführlich den Exkrementen gewidmet hatte:

Es ginge [sic] mir darum, nicht bedrückt zu werden von meinen eignen Abfallprodukten, in meiner eignen Scheiße nicht zu versinken. [...] Ich meine: ich bin hier auf dieses Ding gestoßen, auf diesen Planeten, der Erde heißt. Und es bleibt mir nichts anderes übrig, als einen Körper zu produzieren. Und das ist mein Exkrement. Da stecke ich drin.<sup>346</sup>

Nicht zuletzt haben Günter Brus und Kurt Kren 1967 in einem Aktionsfilm den körperlichen Stoffwechsel als „Zeitzyklus par excellence“ dargestellt: „In 16/67 20. September schießen Brus und Kren vielleicht auf Österreich und ein bürgerlich-snobistisches Kunstpublikum, doch das eigentlich Skandalöse an diesem Film sind nicht die Ausscheidungsakte selbst, sondern ihre quälende Dauer.“<sup>347</sup> Der Kunsttheoretiker Bazon Brock hielt am Abend des 20. Jänner einen Vortrag zu *Area 7* im „Steigenberger Restaurant“, in dem er sich auch ausgiebig dem Bild des „Urklos“ widmete:

Wir sind nun eben Verwurstungsmaschinen, wir sind eben Dasein zu Verdauung!  
Wir sind nichts anderes als Schlund, Öffnung, Durchführung durch den Schlauch  
und Ausscheidung im After. Wir sind zugleich das, was wir aufnehmen und ausscheiden. Wir sind die Instanz dieses Wandels, den man bisher eben Institutionen

---

<sup>345</sup> „Wir [...] haben nur Formeln an der Backe, während Gott und Jesus sich für das Ganze interessieren. Auch Beuys hat sich ja distanziert, indem er gesagt hat, die ganze Naturwissenschaft hat keinen Sinn, weil sie sich immer nur um kleine Details kümmert. Wir brauchen den Blick aufs Ganze.“ Schlingensief: „Area 7 Projekt-erklärung“ (www.schlingensief.com). Beuys hat das freilich keineswegs so gesagt. Wie bei diesem Beispiel verkürzt Schlingensief vieles augenzwinkernd und eignet es sich für seine Installation an.

<sup>346</sup> Roth in: Lebeer-Hossmann: „Dieter Roth INTERVIEW“, S. 17.

<sup>347</sup> Palm: „Which Way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren“, S. 117.

wie Theater, Kunsthallen et cetera erledigen und bewältigen ließ. Jetzt sind wir es selber! Hier gewinnen wir die Qualität des Regenwurms, des Urwurms in der gesellschaftlichen Bedeutung. „Friß, und beguck’ deine Scheiße, dann weißt du, woraus die Welt besteht!“ Endlich akzeptieren, was durch uns hindurchgegangen ist und verwandelt wurde, so daß wir es sehen und betrachten können! Werke sind abgeschiedene Scheiße.<sup>348</sup>

Mitunter wurde man im „Urklo“ durch ein Loch in der Wand auch mit feucht-warmer (Theater-)Scheiße beschossen, was einige Besucher dazu veranlasste, das Bekenntnis „zur eigenen Scheiße“ zu verweigern und die Installation sogleich fluchtartig durch den Eingang wieder zu verlassen. Dann ging es zur „Reinigung nach der Scheiße“ in den „Duschraum“, es war feucht und muffig, dazu gab es den Kampf Hagen von Tronjes mit dem Vogelstrauß vor dem Geysir in Island auf Video (Abb. 110). Zum Aspekt der Reinigung meinte Schlingensief später:

Die Menschen häufen unentwegt Dreck an. Sie türmen und schichten den Schmutz. [...] Das Interessante an der Reinwaschung ist, dass der Dreck natürlich nicht verschwindet. Genau das markiert übrigens auch meinen Bruch mit Joseph Beuys, der die Sozialplastik und den Menschen als Künstler ausgerufen hatte. Meine Position ist heute die Aussage: „Jeder Mensch ist ein Schwein.“ Das ist viel fortschrittlicher.<sup>349</sup>

Vis-à-vis vom „Duschraum“ im „Thai-Restaurant“ lebten jeden Tag ein paar Essensreste mehr vor sich hin (Abb. 111). Die Installation sprach wirklich alle Sinne an, nicht nur audiovisuell und sensitiv, sondern auch olfaktorisch, es roch nach frischer Farbe und Holz, feuchter Erde oder nicht mehr ganz frischem Fisch. Neben der „Dusche“ war dann das „Hotelzimmer von Lüderitz“ mit Bett, Fenster, Zebrafell, Büchern und Lunchpaket.<sup>350</sup> (Abb. 112)

Gleich daneben kam man zu „Schrödingers Katzenbox“, hier selbstredend auch „Hasenbox“, wo Schlingensief ein Gedankenexperiment des Physikers Erwin Schrödinger zitierte: ein in einem bestimmten Zeitraum mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit zerfallender Atomkern löst im Moment seines Zerfalls einen Mechanismus aus, der eine Katze in einem geschlossenen Raum tötet. Nach der Quantentheorie befindet sich der Atomkern nach Ablauf dieses Zeitraums aber in einem Zustand der Überlagerung: noch nicht zerfallen *und* zerfallen. Wäre die Quantentheorie auch auf makroskopische Systeme anwendbar, dann müsste sich auch die Katze nach diesem Zeitraum in einem Zustand der Überlagerung befinden: lebendig *und* tot. Erst beim Öffnen des Raumes entscheidet sich, ob man die Katze tot oder lebendig auffindet, das heißt, man kann über den Zustand der Katze vor der Beobachtung keine Aussage

---

<sup>348</sup> Brock: „Eine großartige Tat!“ (www.schlingensief.com).

<sup>349</sup> Schlingensief in: Dax: „Ich glaube an die Peinlichkeit“. In: *Welt am Sonntag*, 10.9.2006.

<sup>350</sup> Schlingensief: „Area 7 Projekterklärung“ (www.schlingensief.com).

machen.<sup>351</sup> Die Thematisierung der Relativität von Erkenntnis und Wahrheit verlief wie ein roter Faden durch die Installation. Um das Spiel mit der Relativierung von eindeutigen Standpunkten weiterzutreiben, teilte sich die Installation hier sogleich in mehrere Paralleluniversen, ein „Babyuniversum“ und ein „Mutteruniversum“: durch eine Klappe im Bretterschlag konnte man eine Abkürzung wählen, gleich zum Afrika-Animatographen und schneller zum Ausgang, oder man folgte weiter dem langen Weg.<sup>352</sup>

Gegenüber von „Schrödingers Katzenbox“ war der verwesende Hase aus *Parsifal* projiziert, in dem sich wie als Gegenbild der tote Körper öffnet und neues Leben hervorbringt. Weiter ging es durch den „Edda-Studienraum“ und fettverschmierte Plastikplanen, vorbei an einer Box mit einem Modell von Beuys' Zeitskulptur *7000 Eichen* (1982–87), zur „Forschungsgruppe Glauben“ usw. (Abb. 113–116). Da es weder Sinn macht, noch möglich ist, das alles einzeln und im Detail zu beschreiben, geschweige denn zu erklären, hier nun Auszüge aus einer Projekterklärung Schlingensiefs zu den folgenden Abschnitten der Installation, um ein Bild zu vermitteln, wie Führungen mit ihm in etwa abliefen:

Ich ziehe mich dann hier zurück in das Zentrum Kirche, gehe in das Zentrum Disco – also ich leb mich mal aus. Ich bin auf dem Weg zum Schmetterling, oder ich bin auf dem Weg zur Kreuzigung. Auf dem Weg nach Golgatha will ich noch was erleben! Die Kirchensache hier mit La-la-lazarus, wo die lebende Leinwand rumläuft mit der Decke umhüllt, und von Jesus beschienen wird. [...] das ist wieder verbunden mit Beuys und den Tataren/Schamanen und dem Filz. Aus dem weißen Stoff von La-la-lazarus wird die Filzdecke von Beuys. [...] Dieser Übermut, diese dicken Eier [gemeint ist das „24-Stunden-Ei“ von Beuys] leben sich aus am 11. September, diesem Ort, an dem wir die Zentripetalkraft eingeführt haben. Wo wir den Angelpunkt des Schwerpunktes des Drehpunktes haben, wo wir den Beuys-Satz „Zeig mir deine Wunde“ geändert haben in „Zeig mir deine Bremsspur“. Inklusiv Welterschaffung. Alles mit dem Bewußtsein, über 300.000 Stundenkilometer kommen wir sowieso nicht drüber. Das ist Lichtgeschwindigkeit, diese Zeiteinheit steht, da können wir machen, was wir wollen! Da ist nicht dran zu rütteln. Und diese Zeiteinheit ist auch gleichzusetzen mit Scheiße. Das heißt: Scheiße ist genau so schnell wie Licht, braucht 1,5 Minuten vom Mond bis es hier ist, und 8,5 Minuten von der Sonne. 300.000 ist die einzige relative Zeiteinheit der Scheiße. [...] Man wurde nun vorbereitet, ausgebildet, hat sich bekannt, gereinigt, hat die Relativität kennengelernt, hat Auswege gesucht, wie Religion, Vereine usw. [...] Nach diesem Weg: Rein in die Infektion! Hier ist der Infektherd, der Infektionsraum. Hier ist das Krankenzimmer – wieder die Verbindung zu Beuys. [...] und da beginnt der eigene Leidensweg, das eigene Bekenntnis, diese ganzen Bilder noch mal Revue passieren zu lassen, das ist das Nahtoderlebnis [...] im Parsifal. In diesem Raum beginnt das und hier beginnt auch der

---

<sup>351</sup> Siehe „Schrödingers Katze“ im Internet: [http://de.wikipedia.org/wiki/Schroedingers\\_Katze](http://de.wikipedia.org/wiki/Schroedingers_Katze), Zugriff am 23.12.2007.

<sup>352</sup> Vgl. FM4: *Im Sumpf Live*.

Weg in diesem Kreuzweg [...] man muss in der Matthäuspasion nachschauen, wie oft sich Jesus geärgert hat [...].<sup>353</sup>

Der „Kreuzweg“ bestand aus zwölf mit absurden Formeln vollgekritzelten, im Raum verteilten Stahlschränken, in denen Kurzfilme von sämtlichen animatographischen Stationen durch Gucklöcher betrachtet werden konnten.<sup>354</sup> (Abb. 117) Vom „Kreuzweg“ gelangte man schließlich zum zentralen Hauptraum der Installation, wo sich der Afrika-Animatograph drehte (Abb. 118–120). Die mit Tieren bemalte „Arche“ mit den Twin-Tower-Masten war zugleich Endpunkt des „Kreuzweges“ und Hinweis auf Schlingensiefs kommende Inszenierung in *Manaus*: „Das ist der Fliegende Holländer, der Unerlösbare, der Sterben-Wollende: ein Bild für einen Gott, der in seiner Allmächtigkeit eines nicht kann, nämlich sterben.“<sup>355</sup> Obwohl es in affirmativer Umkehrung in *Atta Atta* und *Bambiland* noch geheißsen hat, „die Lösung heißt Erlösung“,<sup>356</sup> geht es bei Schlingensief vielmehr um „Unerlösbarkeit“, auch in dem Sinne, dass er keine klaren Lösungen anbietet:

Das ist doch genau die theatrale Illusion, daß man Klarheiten herzustellen hat, um an Lösungen zu kommen. Die große Kraft liegt aber in der Unklarheit, in der Gewißheit, daß es keine Lösungen gibt, sondern Transformationen und Formveränderungen. [...] Im Animatographen komponiere ich Bilder. Darin bin ich frei. Was ich mache, hat mit Kunst zu tun, mit Film, mit Theatralität, gleichzeitig aber mit der Öffnung dieser Formen und ihrer Ausdehnung. Das Thema ist Unerlösbarkeit. Warum also die saubere Lösung finden, wenn danach nichts mehr kommt? Ich habe das Gefühl, es gibt keine Erlösung. Das ist für mich nicht fatalistisch, das ist ein ganz großes Ja zum Leben.<sup>357</sup>

Das Schiff war großflächig mit Projektionen überstrahlt, Aufnahmen von unzähligen See- hunden aus einer Bucht in Namibia, die Schlingensief „Myonen“ nannte, ein weiterer aus der Physik entlehnter Begriff. Myonen sind Elementarteilchen, die durch Reaktion der kosmischen Strahlung mit der Atmosphäre entstehen. Sie haben eine sehr kurze Halbwertszeit, können aber aufgrund relativistischer Zeitdilatation dennoch die Erdoberfläche erreichen; ohne diesen relativistischen Effekt könnten sie das nicht.<sup>358</sup> Was Schlingensief hier fasziniert, ist der

---

<sup>353</sup> Schlingensief: „Area 7 Projekterklärung“ (www.schlingensief.com).

<sup>354</sup> Die Installation wurde im Anschluss an *Area 7* als *Stabweg: I–XII – 12 Teile ohne Hauptfilm* von der Sammlung T-B A21 erworben. Einige Filme waren im Projektverlauf ausgetauscht worden, daher gehören insgesamt 18 Kurzfilme zur Installation.

<sup>355</sup> Schlingensief in: o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“. In: *APA*, 16.1.2006.

<sup>356</sup> Bezogen auf die *Parsifal*-Besucher in Bayreuth meinte Schlingensief 2004: „Die fordern die ultimative Erlösung, so wie ich in Zürich bei ‚Atta Atta‘ den Reisekoffer der Erlösung hatte. Da bin ich am Ende mit der Beuys-Figur, einem Kreuz, einem Lamm und einer Kaffeekanne rumgesessen und habe gesagt ‚das ist mein Erste-Hilfe-Koffer der Erlösung‘. Genau so einen Erste-Hilfe-Koffer erwarten die Parsifal-Besucher. Und den gibt es nicht.“ Schlingensief in: Laudenbach: „Weehee, Weheee“. In: *Der Tagesspiegel*, 26.7.2004.

<sup>357</sup> Schlingensief in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

<sup>358</sup> Siehe „Myon“ im Internet: <http://de.wikipedia.org/wiki/Myon>, Zugriff am 23.12.2007.



relative Standpunkt unterschiedlicher Zeiteinheiten: „Die Myonen sind nach ihrer Zeitrechnung schon nicht mehr vorhanden, aber ich kann sie hier unten in meiner Zeitrechnung noch messen.“<sup>359</sup> Mit anderen Worten: sie leben noch, obwohl sie eigentlich schon tot sind, Schlingensief bemüht ein ähnlich paradoxes Beispiel wie mit „Schrödingers Katzenbox“. Er überblendet das relativistische Bild des kosmischen Teilchenregens mit dem Bild Tausender am Strand wimmelnder Robben und wirft es auf das Schiff des *Fliegenden Holländers*, dessen Kapitän nicht sterben kann und unterwegs ist auf der Suche nach Erlösung im Tod.

An den Wänden des Hauptraumes rund um das Schiff war durchgehend eine riesige Schlange gemalt (Abb. 118), noch einmal war als Gestaltungselement ein *Edda*-Lied herangezogen worden, *Hymiskviða* („Lied von Hymir“). Es erzählt unter anderem vom Fischzug Thors, wo er die gefährliche Midgardschlange fängt und sie gerade mit seinem Hammer Mjöllnir erschlagen will, als der Riese Hymir die Angelschnur kappt und sie wieder im Meer verschwindet.<sup>360</sup> Die Midgardschlange war hier aber zur Schlange mutiert, die sich nicht nur selbst in den Schwanz beißt, sondern „in ihr eigenes Arschloch kriecht und vorne beim Mund wieder rauskommt“, so Schlingensief in seinen Führungen. Die kosmologische Funktion der Midgardschlange und eine persönliche Metapher wurden übereinandergeblendet: „Mut ist für mich, mich selbst innerlich zu durchkramen. Ins eigene Arschloch zu kriechen, und zwar so lange, bis ich beim Kopf wieder herauskomme!“<sup>361</sup> Die Installationsräume rund um die weltumspannende Midgardschlange waren sozusagen in ihrem Körper, den die Besucher durchwanderten und durch den Darmtrakt dieses Schlingensiefschen Paralleluniversums wieder ausgeschieden wurden.

Der Weg zum Ausgang führte durch einen letzten Raum, der noch einmal ganz Joseph Beuys und Dieter Roth gewidmet war.<sup>362</sup> Man traf hier wieder auf den „Hasenfisch“ im Aquarium und auf Regale, in deren Fächern Schokoladehasen aufgestellt waren. Roths essenzielles Werkmaterial Schokolade und die von ihm verwendete Form der seriellen Reihung und Stapelung von Schokoladeskulpturen verschmolzen hier mit dem wahrscheinlich wichtigsten Tier der Beuyschen Ikonografie, dem Hasen als Symbol für Inkarnation und Auferstehung. Die Schokolade allerdings war nicht echt, es waren Plastikhasen, die anders als die Rothschen Skulpturen keinem Verfallsprozess unterlagen. Sie waren ein Zitat und ein Fake, wie so vieles in *Area 7* und auch die Biografie des viel zitierten Vorbildes Joseph Beuys, dem Schlingensief das

---

<sup>359</sup> Schlingensief in: FM4: *Im Sumpf Live*.

<sup>360</sup> Vgl.: Simek: *Lexikon der germanischen Mythologie*, S. 212ff. Sowie: Simrock: *Die Edda*, S. 70–74.

<sup>361</sup> Schlingensief in: Roos: „Alles neu ertasten, wie ein gescheiterter Gott“. In: *Die Zeit*, Nr. 4, 19.1.2006.

<sup>362</sup> Nur an den ersten Tagen war es zunächst noch durch einen weiteren Raum (mit Bildern vom *Affenführerfilm* und einer Zeltinstallation wie in Island) gegangen, der aber dann geschlossen wurde und für den Rest des Projekts nicht mehr zugänglich war.

„Beuys/Führer-Denkmal“ gesetzt hatte, neben dem man die Installation schließlich wieder verließ.

In *Area 7* hatte Schlingensiefel seine Bildüberlagerungen auf die Spitze getrieben. Er präsentierte ein noch viel komplexeres Verweissystem als bei den Stationen zuvor. Bazon Brock fand in seinem Vortrag angesichts der überbordenden Installation dafür den passenden Begriff des „Synkretismus“ und er bediente sich wieder der Schlingensiefelschen Metaphern:

Es ist eine grundlegende Erfahrung, in der etwa Christoph Schlingensiefel den heute angesagten Synkretismus, die mächtigste aller Kulturbewegungen seit der Antike, wieder repräsentiert.

„Synkret“ heißt etwas zusammen zu sehen in Konstellationen, die es ohne diese Zusammenschau nicht gibt, und in jenem Synkretismus leistet er wirklich Ungeheures! [...]

Schlingensiefel ist ein ganz großartiger Scheißer, dessen Kothaufen wirklich zeigen, in welcher Vorstellung, in welchen Verdauungsmechanismen, in welchen Metabolismen, Stoffwechselprozessen, heute die Kunst mit der Gesellschaft, das Werk mit der Phantasie lebt.

Eine großartige Tat! Ich begrüße in ihm einen der Großmeister synkretistischer konstellativer Kunst! Er ist nur zu vergleichen mit den großen Meistern von Alexandria.

Burgtheater und Wien sind die Geburtsstätten einer solchen alexandrinischen neu-hellenistischen konstellativen synkretistischen Kunst – das heißt der Kunst des Haufen-bildens.<sup>363</sup>

Man könnte bei diesem animatographischen „Haufen“ auch an den von Claude Lévi-Strauss in die Sozialwissenschaften eingeführten Begriff der „Bricolage“ (Bastelei) denken, der für eine nicht vordefinierte Reorganisation von unmittelbar zur Verfügung stehenden Zeichen oder Ereignissen zu neuen Strukturen steht, auch im Sinne eines parallelen Denkmodells.<sup>364</sup> Sämtliche bisherigen Stationen des Animatographen waren rhizomatisch präsent, geplante wie in Manaus vorweggenommen, dazu kamen die neuen Elemente, die weit über den Ortsbezug Burgtheater Wien und seine Geschichte hinausgingen. Im Laufe des animatographischen Projekts war ein Bilder- und Zeichensystem entstanden, das hier einen hohen Ausdifferenzierungsgrad erreicht hatte und im Sinne einer systemimmanenten Logik immer weitergetrieben wurde. Deswegen passt für das „Phänomen Schlingensiefel“ auch die Metapher der Schlange so gut, die in ihr eigenes Arschloch kriecht und beim Mund wieder herauskommt: „Wir haben es

---

<sup>363</sup> Brock: „Eine großartige Tat!“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>364</sup> Vgl. Lévi-Strauss: *Das wilde Denken*, S. 29ff.

mit einem geschlossenen System zu tun, mit einem Perpetuum mobile, das sich aus sich selbst heraus immer wieder neu erschafft.<sup>365</sup>

### 6.3 Das Schlingensief-System

Schon in seinen frühen Theaterinszenierungen hatte Schlingensief die Dichotomie zwischen Zuschauer und Darsteller aufgehoben. *Rocky Dutschke '68* (1996) an der Volksbühne Berlin begann vor dem Theater auf der Straße, drinnen waren die Sitze aus dem Parkett entfernt und die Schauspieler agierten nicht nur auf der Bühne, sondern auch mitten unter den Zuschauern, die zu Teilnehmern wurden.<sup>366</sup> Bei *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98* waren dann überhaupt die Grenzen zwischen Inszenierung und Wirklichkeit verwischt. „Wir haben theatralische Teile und wir haben politische Teile. Und jetzt ist die Frage, wann fängt was an? [...] Es könnte Kunst sein. Es könnte Realität sein.“<sup>367</sup> Zuschauer konnten nicht nur jederzeit Beiträge beisteuern und so in den Aufführungsverlauf eingreifen, sondern auch bei der Gründung der Partei „Chance 2000“ und dann bei der Parteiarbeit im Zuge des Wahlkampfes für die Bundestagswahlen 1998 aktiv mitwirken. *Chance 2000* war wirklichkeitskonstituierend, und es hatte ein Rollenwechsel stattgefunden, jeder war Zuschauer und Akteur, Subjekt und Objekt zugleich. Erika Fischer-Lichte beschreibt den ästhetischen Prozess einer Aufführung oder Performance systemtheoretisch als eine „autopoietische, sich ständig verändernde feedback-Schleife. [...] Akteure und Zuschauer figurieren mit ihren Handlungen und Verhaltensweisen als Element der feedback-Schleife, als die sich die Aufführung selbst erzeugt.“<sup>368</sup>

Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer, und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten, daß die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden feedback-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.<sup>369</sup>

Schlingensiefs „Aufführung“ von *Chance 2000* hätte nun – zugespitzt formuliert – vor allem darin bestanden, „das Funktionieren der feedback-Schleife nach dem Zufallsprinzip vorzuführen und erfahrbar zu machen“.<sup>370</sup> Schlingensiefs Ambitionen gingen selbstredend über diesen performativen systemischen Aspekt hinaus. Als er die Partei „Chance 2000“ gründete, entwarf er gleichzeitig eine eigene „Systemtheorie“:

---

<sup>365</sup> Kralicek: „Frequently Asked Questions“. In: *Falter*, 04/2006.

<sup>366</sup> Vgl. Koberg: „Das Schlingensief-Theater“, S. 150ff.

<sup>367</sup> Schlingensief in: Albers: „Scheitern als Chance“, S. 44.

<sup>368</sup> Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*, S. 80f.

<sup>369</sup> Ebd., S. 59.

Die Öffentlichkeit ist besetzt von Gewerkschaften, Kirchen, Medien und Parteien, die eine Realität eigener Art, fern der wirklichen Wirklichkeit schaffen, kurz: dem System 1; alles, was wirklich ist, die wirklichen Menschen, zum Beispiel die Arbeitslosen oder die Behinderten oder du und ich, das System 2 also, kommen in ihr nicht vor. Die Frage ist nun: Wie können sie wieder sichtbar werden, ohne dass das System 1 sie schluckt? Man könnte einwenden, das sei die Frage aller Kunst – doch im Falle Schlingensiefs ist die Kunst ausdrücklich in das System 1 eingeschlossen. Auch die Kunst ist korrupt, von Interessen und Stereotypen zerfressen wie Politik und Moral. Wo bleibt da noch ein Hebel, um sich aus dem Schattenreich von System 1 herauszukatapultieren?<sup>371</sup>

Diese „Systemtheorie“ war prägend für die Inszenierungen seiner „Mediendemokratiekunst“, mit denen Schlingensiefs stets auch in den öffentlichen Raum ging und unter gezielter Einbeziehung der Medien als Akteure die Grenzen zwischen Theater und Leben, Inszenierung und Wirklichkeit verwischte und die Theatralität der Wirklichkeit demaskierte.

Mit dem animatographischen Projekt (Ausnahme: Namibia) und im besonderen *Area 7* im Burgtheater hatte Schlingensiefel nun anders als in den sozialplastischen Ausformungen seiner „Mediendemokratiekunst“ zunehmend in einem kunstimmanenten Umfeld gearbeitet. Aber auch dort hat er mehr geleistet, als die „autopoietische feedback-Schleife“ zwischen Zuschauern und Akteuren vorzuführen. Neben den bisherigen animatographischen Stationen mit all ihren mythologischen bis politischen Themen und Subthemen hat er die Wissenschaft und mehr denn je die Kunst selbst zum Thema gemacht. Er hat sich Bilder und Zeichen aus allen gesellschaftlichen Teilsystemen angeeignet, in einem synkretistischen Akt neu zusammengestellt und so ein eigenes Modell von „Welt“ kreiert.

Es ist eben auch so, dass der Modellcharakter letzten Endes zum Aufheizen benutzt wird. Die bildende Kunst verlangt ja immer eine Verdichtung, dann hat man nachher einen Pinselstrich auf einer Leinwand, und das bedeutet alles. Und da glaube ich, das Modell kann nicht groß genug sein: die Welt ins Kleine gedacht – und dann das Modell betreten. Das ist der Schlüssel der Betrachtung.<sup>372</sup>

Schlingensiefel hat mit *Area 7* aber keinen „Weltentwurf“<sup>373</sup> vorgelegt, der ein bestimmtes Weltbild transportiert, sondern im Gegenteil bekannte Modelle ad absurdum führt, ja geradezu

---

<sup>370</sup> Ebd., S. 76.

<sup>371</sup> Siemons: „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt“, S. 122.

<sup>372</sup> Schlingensiefel fährt an der oben zitierten Stelle fort: „Ich bin einer, der in der Totalen denken muss und deshalb die Verdichtung braucht, aber die kriege ich nicht, indem ich die Totale verneine [...]. Ich komme aber nicht aus der Post-Totalen, sondern aus der Prä-Totalen, d.h. ich schaue immer wieder neu auf die Totale, sie überfordert mich ständig, und dann muss ich sie verdichten. Und wenn ich sie halbwegs begreifen könnte, trete ich ein und bin schon wieder überfordert, das ist wie dieses Universum, wie diese russischen Puppen, immer wieder kleiner. Ich stehe letzten Endes immer wieder in einem mich überfordernden, von mir zusammenschumpften Objekt und gehe wieder in eine Stufe, die mich schon wieder überfordert, weil ich mitten drin stehe.“ Schlingensiefel in: Kluge *News & Stories, Der Animatograph*.

<sup>373</sup> Vgl.: Schödel: „Blubbernde Animatografen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.1.2006.

zertrümmert, ohne allerdings ein eindeutiges Alternativmodell – auch im Sinne einer Gesamtkunstwerkskonzeption – vorzuschlagen.

Es geht also um die Hoffnung, dass sich Türen öffnen, die Dimensionen zeigen, die wir verlernt haben, die wir verlernen mussten, weil das System darauf besteht, dass ich mich permanent in einem begrenzten Vernunftraum bewege, mit fest gefügten Vorstellungen von oben und unten.<sup>374</sup>

Indem Schlingensiefs Modell die Wirklichkeit relativiert, mag es von außen gesehen wie unverständlicher, beliebig zusammengehäufter Nonsens wirken, ist aber *in sich* stimmig. Er hat im Laufe des animatographischen Projekts geradezu exemplarisch die Entstehung eines autopoietischen sozialen Systems durchgespielt. Was bei *Chance 2000* auf andere Weise schon angeklungen war, hatte er mit dem Animatographen in einer auch für ihn ganz neuen Ausformung realisiert: „Das System spielt mit mir, ich erfinde ein anderes, mit dem dann ich spiele.“<sup>375</sup> Die „Ausdifferenzierung des Schlingensief-Systems“, um Niklas Luhmann zu paraphrasieren,<sup>376</sup> hat nicht erst mit dem Animatographen begonnen, aber dieser ist der vorläufige Kulminationspunkt und die inhaltlich-formale Realisation, durch die der Betrachter auch physisch Zugang zu diesem System hat. Was für die Kunst im Allgemeinen gilt, gilt hier für den Animatographen im Besonderen:

Das Kunstsystem vollzieht Gesellschaft an sich selbst als exemplarischem Fall. [...] Es zeigt, auf was die Gesellschaft sich eingelassen hatte, als sie Funktionssysteme ausdifferenzierte und sie damit einer autonomen Selbstregulierung überließ. Es zeigt an sich selbst, daß die Zukunft durch die Vergangenheit nicht mehr garantiert ist, sondern unvorhersehbar geworden ist. Operative Schließung, Emanzipation von Kontingenz, Selbstorganisation, Polykontextualität, Hyperkomplexität der Selbstbeschreibungen oder einfacher und unverständlicher formuliert: Pluralismus, Relativismus, Historismus, all das sind nur verschiedene Anschnitte dieses Strukturschicksals der Moderne. [...] Wer dies wahrnehmen kann, sieht in der modernen Kunst das Paradigma der modernen Gesellschaft.<sup>377</sup>

Und insofern meint Bazon Brock zu *Area 7*:

Hier haben wir einen Haufen als Modell. [...] Ohne diesen Haufen Scheiße gibt es keine Diagnose für unseren gesellschaftlichen Zustand mehr, aber in dieser Scheiße lässt sich jederzeit eine zutreffende Diagnose für unseren Zustand treffen.<sup>378</sup>

Mit seinem synkretistischen, relativistischen Modell von Welt führt Schlingensief letztlich vor, dass man Welt nicht wahrnehmen kann, wie sie *ist*, sondern nur in Beziehung zu sich selbst.

---

<sup>374</sup> Schlingensief: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“, S. 127f.

<sup>375</sup> Schlingensief in: Schlingensief/Hegemann: *Chance 2000*, S. 28.

<sup>376</sup> Luhmann, Niklas: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Wabern-Bern 1994.

<sup>377</sup> Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 499.

Wahrnehmung von Welt konstituiert sich gemäß systemtheoretischer Definition nur durch „Kommunikationen“, d.h. durch fortlaufende Kombination von Selbstreferenz und Fremddreferenz durch das Bewusstsein, bzw. die „Differenz zwischen der Welt und dem beobachtenden Bewusstsein in der Welt“.<sup>379</sup> Der Animatograph stellt das inhaltlich und formal dar, indem er gängige Sichtweisen relativiert und das als Gesamtform wie in einzelnen Installationsanordnungen modellhaft erlebbar macht. Eingetreten in das System des Animatographen, gibt es keine Haltegriffe mehr, die bekannte Welt steht Kopf, der Betrachter ist auf sich selbst zurückgeworfen, in diesem Chaos scheinbarer Beliebigkeit einem ordnenden Sinn auf die Spur zu kommen. In Installationsanordnungen wie der „Überwachungskamera“ beim „Beuys/Führer-Denkmal“, wo der Raum und die Besucher gefilmt und zeitversetzt wiedergegeben werden, sind richtiggehend Modelle der Beobachtung/Kybernetik 2. Ordnung geschaffen, d.h. der Beobachter ist in die Beobachtung eines Systems miteingeschlossen (und beobachtet es nicht von außerhalb = Beobachtung/Kybernetik 1. Ordnung). Im „Beuys/Führer“-Raum bedeutet das: der Betrachter/Beobachter wird beim Beobachten selbst beobachtet („Wir überprüfen den Raum und der Raum überprüft uns“<sup>380</sup>), mehr noch: er kann sich beim Beobachten der Installation auch selbst beobachten. Wesentlich beim Modell der Beobachtung 2. Ordnung ist, dass dadurch ein rekursiver Prozess in Gang gesetzt wird, auch hierbei schließt sich eine feedback-Schleife: der Beobachter verändert sich durch die Beobachtung, was wiederum Auswirkungen auf das System hat. Der Begriff einer objektiven Realität ist dadurch eliminiert, Realität konstituiert sich nur mehr subjektiv durch den Beobachter. Die Wissenschaft hat damit einen wesentlichen Schritt vollzogen, ob es nun um die epistemologischen Grundlagen der menschlichen Erkenntnis, den Aufbau unseres Alltagsweltbildes oder die wissenschaftliche Annäherung an die Realität geht.<sup>381</sup>

Mit seiner Relativierung gegebener Zustände und dem Kreieren subjektiver Realitäten weiß sich Schlingensiefel also in Einklang mit Erkenntnissen der Wissenschaft. Den Schritt, den die

---

<sup>378</sup> Brock, Bazon: „Eine großartige Tat!“

<sup>379</sup> „Kommunikation ist ein sich selbst bestimmender Prozeß und in diesem Sinne ein autopoietisches System. Alles, was als Kommunikation festgelegt wird, wird durch Kommunikation festgelegt. Das geschieht sachlich im Rahmen von Unterscheidung von Selbstreferenz und Fremddreferenz, zeitlich in rekursivem Rückgriff und Vorgriff auf andere Kommunikationen und sozial dadurch, daß kommunizierter Sinn der Annahme bzw. Ablehnung ausgesetzt wird. Und das genügt.“ Siehe: Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 15 u. 22f.

<sup>380</sup> Schlingensiefel in: Schlingensiefel/Hegemann: *Chance 2000*, S. 28. Diese Überlegung war auch schon Teil von Schlingensiefels eigener „Systemtheorie“ bei *Chance 2000*.

<sup>381</sup> Vgl. Simon: *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*, S. 40ff.

Wissenschaften vollzogen haben, vollzieht er künstlerisch in seinen animatographischen Installationen und eröffnet sich damit ein weites Feld an Möglichkeiten von Kunstproduktion.<sup>382</sup>

Wagte man [...] den Übergang von einer phänomenbezogenen Wahrnehmungslehre zu einer operativen, von einer repräsentationalen Erkenntnistheorie zu einer konstruktivistischen – und das Wissenschaftssystem scheint uns dazu zu zwingen –: müßte dann nicht die Theorie der Kunst diesem Paradigmawechsel folgen und auf radikal andere Grundlagen gestellt werden? Denn wenn schon die Wahrnehmung vom Gehirn konstruiert wird und erst recht alles begriffliche Denken: hätte dann nicht die Kunst ganz andere Funktionen in der Ausnutzung und Ausgestaltung des damit gegebenen Freiheitsspielraums? Die heute ohnehin abgelehnten Funktionskonzepte der Imitation und der Repräsentation müßten dann ein zweites Mal abgelehnt werden – nicht weil sie die Freiheitsgrade der Kunst zu weit einschränken, sondern weil sie dem Weltillusionismus huldigen, statt ihn zu entlarven.<sup>383</sup>

Letzteres tut Schlingensief. Relativität bedeutet aber auch im „Schlingensief-System“ nicht völlige Beliebigkeit, sondern vielmehr: es gibt keine eindeutige Lösung und daher auch keine „Erlösung“. Das „Thema ist Unerlösbarkeit“<sup>384</sup> heißt auch: es gibt unzählige Lösungen! Und ebenso ist die hier vorgenommene Deutung des Animatographen wohl nur eine von vielen Möglichkeiten, die allerdings versucht zu berücksichtigen, dass es bei Schlingensief keine klaren Antworten gibt. Das rekursive Fazit einer Deutung könnte also lauten: es gibt keine eindeutige Deutung. Das entspräche am ehesten der grundsätzlichen Verfasstheit des Animatographen.

Mit *Area 7* hatte das animatographische Projekt seinen Höhepunkt erreicht. Aus einem Konzept für die universelle Bespielung einer mobilen, begehbaren Drehbühneninstallation war eine umfassende animatographische Installation geworden, in der Drehbühnen nur mehr Elemente eines Gesamtorganismus waren. Auch wenn sich im Theaterraum letztlich ein gewisser theatraler Rahmen durchsetzte, hatte sich das Grundkonzept des Animatographen in diesem institutionellen Setting dennoch behauptet. Hinderten anfänglich eigens abgestellte Mitarbeiter des Burgtheaters die Besucher noch daran, die zwei kleinen Drehbühnen zu betreten, so siegte irgendwann die „Anarchie“ und die Besucher nahmen jeden Winkel der Installation in Beschlag, manche Abende gerieten regelrecht zu Formen des Happenings. Die vier bisherigen Stationen haben aber gezeigt, dass für den Animatographen die Faustregel gilt: je

---

<sup>382</sup> „[...] es ist für mich eine totale Befreiung aus dem starren Theaterkontext in Richtung bildende Kunst, sogar hier an der Burg. Denn wie schon in Island, Neuhardenberg und Namibia hat sich der Animatograph auch hier nicht nur vom Theater, sondern gleich vom ganzen regulären Kunstbetrieb verabschiedet.“ Schlingensief in: Hirschmann: „Gute Gedanken sind wie Zelte“. In: *Format*, 15.1.2006.

<sup>383</sup> Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 16.

<sup>384</sup> Schlingensief in: Adorjan.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006.

öffentlicher der Rahmen, desto besser funktioniert sein Grundkonzept (öffentliches Zurverfügung-Stellen, Möglichkeit der Begehbarkeit und Bespielung, Belichtung des Ortes, Aufladung durch den Ort und seine Menschen usw.), und umgekehrt, je stärker der institutionelle Rahmen, desto schwerer setzt es sich durch. Das zeigten auch die noch folgenden Stationen.

#### 6.4 Chicken Balls – Der Hodenpark

Unmittelbar im Anschluss an die Generalprobe der dritten Wiederaufnahme des *Parsifal* in Bayreuth am 19. Juli 2006 reiste Schlingensiefel mit seinem Team nach Salzburg, um dort eine animatographische Installation vorzubereiten, die dann vom 29.7. – 8.10.2006 im Rahmen der Ausstellung *Kunst auf der Bühne – Les Grands Spectacles II* im Museum der Moderne Salzburg zu sehen war. Bei der Eröffnung am 29.7. wurde sie von Schlingensiefel & Co performativ bespielt. Die Gestaltung erfolgte ziemlich spontan, noch in Bayreuth wusste Schlingensiefel nach eigenen Angaben nicht genau, was er machen würde, lediglich eine Fotoserie mit „riesigen Hoden“ hätte er vorbereitet.<sup>385</sup> In Salzburg entstanden dann aktionistische Kurzfilme mit Klaus Beyer, Karin Witt und Schlingensiefel sowie Pornodarstellern. Die Installation bestand aus Relikten aus *Area 7* in der Burg, kombiniert mit neuen Elementen.

Neben dem Eingang in den Raum der Installation stand eine Tafelzeichnung von Schlingensiefel, an der Wand hingen Fake-Bilder von Tinguely, Immendorf, Kokoschka oder Baselitz, so als würden sie zum Rest der Museumsausstellung gehören; sie fielen erst auf den zweiten Blick als der Installation Schlingensiefels zugehörig auf. Drinnen befand sich gleich linker Hand eine Art „Betstation“ in einem Bretterschlag mit einem an Beuys' *Erdtelefon* (1968) erinnernden „Telephone for Creativity“. Dann folgten die Stahlkästen des „Kreuzwegs“<sup>386</sup> aus *Area 7*, darin liefen bekannte sowie neue Kurzfilme: Klaus Beyer und Karin Witt in Rokoko-Kostümen und -Perücken (als Mozart und Nannerl?), Schlingensiefel hackt im Hitler-Kostüm völlig falsch Mozarts „Türkischen Marsch“ in ein Cembalo. Alle Filme hatten Fantasetitel wie „Türkischer Marsch Anaturka, Adolf Hitler, Salzburger Festspiele, 1791“ oder „Phimose As Dur, W. A. Mozart, 2006“. Auf den Stahlschränken standen etliche der Holzregale mit den Plastik-Schokohasen, es gab eine kleine Bühne wie im „Steigenberger Restaurant“, ein Cembalo oder „Mozarts goldenes Urklo“ (Abb. 121, 122). Auf eine Miniversion des aus Wien bekannten, hier aber statischen weißen „Sonnensegels“ am anderen Ende des Raums war ein Video mit onanierenden und hodenleckenden Pornodarstellern in Mozartkostümen projiziert, die in

---

<sup>385</sup> So Schlingensiefel zum Verfasser dieser Arbeit in Bayreuth. Entsprechend gibt es auch im Katalog zur Ausstellung nur eine eher allgemein gehaltene Seite zum Animatographen und ein Foto von *Area 7*. Siehe: Louis: *Kunst auf der Bühne*, S. 154f.



Mühlscher Manier mit rohen Eiern übergossen und mit Mehl bestreut wurden, passend dazu in der Ecke ein Haufen aus Mehlpäckchen. An den Wänden hingen überall Papierdrucke sowie hochglänzende Lambda-Prints von Fotos dieser „Mozart-Aktionen“, die mit dem trashigen Charakter der Gesamtinstallation kontrastierten.

Zentral befand sich jene Drehbühne, die sich bei *Area 7* im Zuschauerraum gedreht hatte. Relikte aus Wien waren noch vorhanden, ansonsten war der Aufbau hier aus Maschendraht und durchsichtigem Plastik zu so etwas wie einem überdimensionalen Penis sowie zwei riesigen weißen, zeltartigen Hoden (Projektionsflächen) umgestaltet. Der Penis war zu beiden Seiten von einer rot-weiß-roten Fahne flankiert. Zwischen den Hoden war der „Spermaspiegel“, ein verschmierter Spiegel, der – anhand der Eierschalen und Schachteln darunter zu schließen – mit unzähligen Eiern beschossen worden sein dürfte. Die Drehbühne wurde mit einer Projektion von *Bambitemple* aus *Parsifal* überlagert. Auf dem Brettergerüst des Animatographen fanden sich ein Beuys-Porträt ebenso wie die Zeilen: „Ich habe keine Lust mehr auf Salzburg, Mozart 1771“. Schlingensiefel spielte einmal mehr mit den Erwartungshaltungen, die ihm, dem vermeintlichen „Provokateur“, entgegengebracht werden, blendete zwei Aushängeschilder österreichischer Kultur, Mozart und den Wiener Aktionismus, übereinander und assoziierte, direkt aus Bayreuth kommend, die Installation wieder mit seinem *Parsifal*.<sup>387</sup>

In Salzburg war erstmals eine animatographische Installation – teils aus alten, teils aus neuen „Bausteinen“ – eigens für eine Museumspräsentation geschaffen worden. Diese kleine Version fügte sich allerdings nicht zu einem vergleichbar stimmigen Gesamtbild und war ohne fortlaufende performative Bespielung nicht annähernd so kraftvoll wie die vorigen Stationen. Der *Hodenpark* erfuhr im Museum keine weitere Aufladung. Im White Cube angekommen, war der „gefäßige Organismus“ Animatograph nicht mehr sehr lebendig.<sup>388</sup>

---

<sup>386</sup> Hier nun als Sammlungsbestandteil von T-B A21 *Stahlweg I–XII – 12 Teile ohne Hauptfilm*.

<sup>387</sup> „Aus meinem ‚Parsifal‘ in Bayreuth weiß ich: Mitleid kann man nicht lernen. Deshalb muss es abgeschafft werden. [...] Das andere ist die Unerlösbarkeit als Gottesprinzip, das heißt: Das wirklich Göttliche ist, dass hier kein Jesus herumläuft, kein Mohammed, dass keiner kommt und mich heilt. Dann wäre die Sache ja vorbei. Unerlösbarkeit ist toll. Wenn man das ins Bewusstsein hineinrücken könnte, wäre man bei Sack und Eiern gut aufgehoben, weil Erlösung da Handarbeit ist oder die Arbeit von zweien. [...] Der Animatograph tut zuerst, was er will. In dieser Installation mag er die Kreuzung von Gral und Hoden. Dazu mussten wir ihm gestern 280 Fotos von Pornodarstellern präsentieren. [...] Natürlich finde ich diese ganzen Bilder erregend. Und warum sollte es bei Mozart keine sexuelle Ebene geben?“ Schlingensiefel in: Irrgeher: „Der Untergang ist das Glück!“ In: *Wiener Zeitung*, 29.7.2006, S. 4.

<sup>388</sup> Auf der Homepage von Schlingensiefel, auf der ansonsten jedes Projekt ausführlich dokumentiert ist, ist *Chicken Balls – Der Hodenpark* auch nicht als eigenes Projekt angeführt. Es findet sich lediglich die Presse-Erklärung im Newslog. Darin heißt es: „Hier bin ich Gott, hier darf ich sein! Keine Offenbarungen, keine Erlösungsphantasien! Hülle und Inhalt! Sack und Eier! Bewußtsein und Bekenntnis sind gefordert: Das Bekenntnis zur eigenen Scheiße! Das Bewußtsein, daß es im Sack schon wimmelt! Das ist alles.“ Schlingensiefel in: o.A.: „Chicken Balls. Der Hodenpark“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

## 7 Kaprow City

Bei *Kaprow City* an der Volksbühne Berlin (Termine: 13. – 16. Sept. 2006, 1./2., 19./20. Okt., 8./9. Nov., 5./6. Dez., 29./30. Jan. 2007, 8./9. Feb., 14./15. März 2007) war das Konzept des Animatographen schon maßgeblich weiterentwickelt, *Kaprow City* war Environment, Happening, Theaterstück und Live-Film zugleich.

Die Installation befand sich auf der großen Drehbühne der Volksbühne und bestand aus 18 größeren und zwölf kleineren Räumen und Kammern, die rund um eine kleinere, im Zentrum befindliche Drehbühne angeordnet waren. Die Drehbühnen rotierten mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die innere viel langsamer und teils gegenläufig, da die große Drehbühne auch die Richtung wechselte (Abb. 123). Die Installation war in ihrer Gesamtkonzeption viel hermetischer gestaltet als die bisherigen Stationen des Animatographen. Die Räume waren auch nach oben hin abgeschlossen und nicht alle waren begehbar, vielmehr waren in den 18 größeren Räumen Guckkasten-Situationen geschaffen worden: ca. sechs bis acht Zuschauer pro Raum konnten auf Bänken sitzend, mit Blickrichtung zum Zentrum der Drehbühne, die Aktionen in den Rauminstallationen verfolgen. Teils trennten sogar halbtransparente Plastikplanen mit kleinen Guckfenstern die Zuschauer von den Geschehnissen dahinter, was durchaus einen voyeuristischen Effekt hatte. Die gesamte Installation war sehr vielfältig und dicht gestaltet (Abb. 124–127).

Per Gongschlag waren die Zuschauer alle paar Minuten aufgefordert, in den nächsten Raum zu wechseln, bis sie so die Installation durchlaufen hatten. Auf dem Weg durch die Installation gab es abgesehen von diesen 18 Räumen weitere begehbare Raumelemente, von denen man durch Schlitze oder dergleichen auch in nicht begehbare Kammern blicken konnte. In der Mitte befand sich die kleine Drehbühne, an deren Betreten die Zuschauer aber von den Ordnern gehindert wurden.<sup>389</sup> Sie war das eigentliche Aktionszentrum, ein rechtwinkliger Raum mit weißer, eiförmiger Kuppel darüber, die mit Projektionen bespielt wurde. Der Raum war im Inneren mit Fotoarbeiten ausgestattet und auf zwei Seiten durch je drei weiß bespannte Holzrahmen in sechs offene Raumzellen unterteilt (Abb. 128).

### 7.1 Live-Film

Überall in der Installation waren Überwachungskameras montiert, und Kameraleute waren unterwegs, um die herumhuschenden Darsteller im Bild festzuhalten. Entsprechend aufwän-

---

<sup>389</sup> Vgl. Kohse: „Riesendurcheinanderkarussell“. In: *Frankfurter Rundschau*, 15.9.2006.

dig war die gesamte Technik der Installation. Die Aufnahmen wurden direkt neben der großen Drehbühne nach den Anweisungen Schlingensiefs live geschnitten. Der so entstehende Film war im Zuschauerraum auf einer Leinwand vor dem heruntergelassenen Eisernen Vorhang zu sehen, wobei sich Live-Aufnahmen mit schon aufgezeichneten (besonders im weiteren Verlauf des Projekts) mischten. Live-Film als Element des Theaters kannte man an der Volksbühne längst von den Inszenierungen Frank Castorfs, nicht aber in dieser radikalen Form. Der Zuschauerraum war zum reinen Kino-Raum umfunktioniert und der gezeigte Film wurde simultan hinter dem geschlossenen Eisernen Vorhang produziert. Nur ab und zu hob sich der Eisernen einen Spalt, um den Zuschauern einen kleinen Einblick zu gewähren, dass dahinter tatsächlich ein „Filmset“ rotierte. Schlingensief hatte schon bei der Einführung darauf hingewiesen: „Kein Zuschauer sieht alles.“<sup>390</sup> Die Fragmentierung des Blicks war Programm, und es hatte wieder ein Rollenwechsel stattgefunden: der Regisseur beobachtete vom Regiepult neben der Bühne aus nicht nur die Darsteller, denen er Anweisungen gab, sondern auch die Zuschauer, die selbst zu Akteuren des von ihm geschnittenen Films wurden.

Die Zuschauer wurden am Beginn des Abends gemäß Karten aufgeteilt: ein Teil nahm sofort in den Räumen auf der Drehbühne Platz, ein zweiter Teil entlang des Rundhorizonts der Hinterbühne im Halbkreis um die rotierende Drehbühne, wo sie darauf warteten, in die Installation eingelassen zu werden, der Rest blieb im Zuschauerraum. Wer von Anfang an in der Installation sein konnte, war privilegiert und konnte sogleich alles von innen erleben. Am Rundhorizont sah man die Drehbühne vorbeirauschen und konnte Blicke ins Innere werfen, musste aber mitunter sehr lange warten, bis man selbst eingelassen wurde.<sup>391</sup> Viele konnten das nicht erwarten und schmuggelten sich durch einen der vielen Eingänge hinein, sobald die Ordner wegschauten, was zur Folge hatte, dass die Installation bald so überfüllt war, dass man sich drinnen kaum noch weiterbewegen konnte, zumal sich keiner mehr an den Raumwechsel nach dem vorgegebenen Intervall des Gongschlags hielt. Wer es dennoch geschafft hatte, die Installation zu durchschreiten, konnte sich von Ordnern in den Zuschauerraum führen lassen, um dort den Film zu verfolgen, umgekehrt wurden im Laufe des Abends auch Zuschauer von draußen in die Installation eingelassen. Kurzum: es war ein hoher logistischer Aufwand notwendig, der Ablauf funktionierte aber nicht besonders gut. Eine freie Begehbarkeit wie bei den vorigen Stationen des Animatographen war bei *Kaprow City* jedenfalls nicht mehr gegeben, aber auch nicht mehr intendiert.

---

<sup>390</sup> Schlingensief in: Oberländer: „In der Wundertrommel“. In: *Der Tagespiegel*, 14.9.2006.

## 7.2 18 Happenings in einer Sekunde

Schlingensiefel berief sich mit *Kaprow City* auf den im April 2006 verstorbenen Vater des Happenings, den amerikanischen Künstler und Kunsttheoretiker Allan Kaprow, den Schlingensiefel Ende der 90er Jahre in Bochum selbst kennengelernt hatte.<sup>392</sup> Kaprow hatte im März 1958 in der New Yorker Hansa Gallery erstmals eine Arbeit ausgestellt, die als „performance of a work“ bezeichnet war. Der aus der darstellenden Kunst entlehnte Begriff der „performance“ war damit als Neuheit in die bildende Kunst eingeführt worden.

Kaprow füllte den gesamten Ausstellungsraum der Galerie. Von der Decke baumelten Drähte, Stoffbahnen, Dachpappe, Stanniol, Leinwand und Bahnen aus transparentem Plastik. Der Boden war mit Zeitungen bedeckt. Farbige Lampen erzeugten Lichteffekte. Von Tonbändern ertönten Geräusche, unter anderem das Piepsen, Summen und Schnarren der damals populären japanischen Spielzeuge. Kaprow hatte sogar ein Verfahren entwickelt, um Gerüche zu erzeugen.<sup>393</sup>

Diese Beschreibung könnte mehr oder weniger ebenso auf Räume in *Kaprow City* zutreffen. Im November 1958 zeigte Kaprow dann eine Ausstellung, die er als „Environment“ bezeichnete. Kaprow wollte die Betrachter ins Bild treten und an der Komposition des Environments teilnehmen lassen, das sich für ihn erst durch die Präsenz und Bewegung der Betrachter konstituierte. Die Environments markierten den Übergang von einem malerischen zu einem faktischen Raum,<sup>394</sup> was Kaprow in seinem viel beachteten Aufsatz „The Legacy of Jackson Pollock“ von 1958 auch theoretisch fundierte. Darin stellte er sich in eine Linie mit dem großen Vorbild der amerikanischen modernen Kunst und setzte sich gleichzeitig von ihm ab, indem er das Hervorgehen einer neuen Kunst aus dem „Action Painting“ beschwor.<sup>395</sup>

Für Oktober 1959 bereitete Kaprow dann ein Ereignis vor, das begriffsprägend war und als erstes (öffentliches) Happening in die Kunstgeschichte einging: *18 Happenings in 6 Parts* wurde

---

<sup>391</sup> Darauf wurde insofern reagiert, als nach der Voraufführung beim Rundhorizont Monitore angebracht wurden, sodass man auch von hier aus den Live-Film sehen konnte und sich nicht mit dem alleinigen Anblick der Drehbühne von außen begnügen musste.

<sup>392</sup> Laut Projektbeschreibung auf Schlingensiefels Homepage: o.A.: „Kaprow City“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>393</sup> Ursprung: *Grenzen der Kunst*, S. 50.

<sup>394</sup> Vgl. ebd., S. 50f.

<sup>395</sup> “Pollock, as I see him, left us at the point, where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-second Street. Not satisfied with the suggestion through paint of our other senses, we shall utilize the specific substances of sight, sound, movements, people, odors, touch. Objects of every sort are materials for the new art; paint, chairs, food, electric and neon lights, smoke, water, old socks, a dog, movies, a thousand other things that will be discovered by the present generation of artists. Not only will these bold creators show us, as if for the first time, the world we have always had about us but ignored, but they will disclose entirely unheard-of happenings and events, found in garbage cans, police files, hotel lobbies; seen in store windows and on the streets; and sensed in dreams and horrible accidents. [...] all that will become materials for this new concrete art.” Kaprow, Allan: “The Legacy of Jackson Pollock”, S. 7ff.

an insgesamt sechs Abenden in der neu gegründeten Reuben Gallery in New York aufgeführt. Im Galerieraum definierten mit opaker Kunststofffolie bespannte Holzrahmen drei unterschiedlich große Räume, die gleichzeitig als Kulissen und Zuschauerräume (mit Sesseln) fungierten. Die Zuschauer erhielten ein Programm und drei kleine Kärtchen mit Anweisungen, wann sie in welchem Raum zu sitzen hätten, ihnen wurde also selbst eine aktiv teilnehmende Rolle zugeordnet. Die Vorführungen waren in sechs Teile gegliedert, in jedem Teil fanden drei Happenings gleichzeitig statt, deren Anfang und Ende von einem Glockenschlag signalisiert wurden. Es gab keinen logischen Informationsaustausch zwischen den einzelnen Elementen, und die Zuschauer waren sich der Tätigkeiten in den anderen Räumen bewusst, konnten sie aber aufgrund der halbtransparenten Folien nicht voll erfassen.<sup>396</sup> Zwischen den sechs Teilen gab es abwechselnd zweiminütige und fünfzehnminütige Pausen, während der langen Pausen waren die Zuschauer aufgefordert, ihre Plätze wie angewiesen zu wechseln.<sup>397</sup> Die Akteure verrichteten unterschiedliche einfache Handlungen wie Gymnastikübungen, spielten mit Holzklötzen auf einem Tisch, rezitierten Gedichte, lasen Sätze von Plakaten ab, eine Akteurin presste Orangensaft in bereitgestellte Gläser und trank den Saft und vieles mehr. Es waren auch Künstler wie beispielsweise Jasper Johns oder Robert Rauschenberg beteiligt, die eine nicht grundierte Leinwand von beiden Seiten gleichzeitig bemalten. Zu den Handlungen der Akteure der propagierten neuen Kunst heißt es bei Kaprow programmatisch:

Young artists of today need no longer say, "I am a painter" or "a poet" or "a dancer". They are simply "artists". All of life will be open to them. They will discover out of ordinary things the meaning of ordinariness. They will not try to make them extraordinary but will only state their real meaning. But out of nothing they will devise the extraordinary and then maybe nothingness as well.<sup>398</sup>

Die Wände der Galerie waren wie in Kaprows früheren Environments mit Assemblagen aus Wachsfrüchten, Papierfetzen und Spiegeln bedeckt, es gab Diaprojektionen, elektrisch generierte Geräusche von Tonbändern und verschiedenfarbiges Licht.<sup>399</sup>

*18 Happenings in 6 Parts* diente Schlingensiefel als Vorlage für *Kaprow City*. Die 18 Räume waren überbordend gestaltet, wie man es nun schon von den bisherigen Stationen des Animatographen kannte, aber auch in deutlicher Anlehnung an Kaprows Environments. Akteure verrichteten darin einfache Handlungen, wie eben Orangen auszupressen und den Saft zu trinken (Abb. 127). Die Zuschauer waren per Gongschlag aufgefordert, rhythmisch die Räume zu

---

<sup>396</sup> Vgl. Kirby: „Das Happening: Ursprünge in New York“, S. 351ff.

<sup>397</sup> Siehe: Szeemann/Sohm: *Happening & Fluxus*, o.P. Das Programm von *18 Happenings in 6 Parts* ist hier Faksimile abgedruckt.

<sup>398</sup> Kaprow: "The Legacy of Jackson Pollock", S. 9.

wechseln, und sie wurden selbst zu Akteuren des gesamten Happenings. Gemäß Schlingensiefs persönlicher „Filmtheorie“ und Vorliebe, „zähflüssige“ Filme zu produzieren, in denen nicht 24, sondern nur 18 Bilder pro Sekunde belichtet werden und so die Dunkelphase zwischen den Bildern stärker zur Geltung kommt, mutierte *18 Happenings in 6 Parts* in *Kaprow City* allerdings zu „18 Happenings in einer Sekunde“. „Darum geht’s. Diese achtzehn Happenings sind angeordnet in einem Kreis. Das ist die Filmspule. Diese Filmspule besteht im Mittelraum aus einer Kathedrale, die im besten Falle ein Kino ist, ein Himmelskino, oder noch besser ein ‚Vierkantlochkino‘.“<sup>400</sup> Die Anordnung der inneren Drehbühne war für Schlingensief auch eine Hommage an das erste Filmstudio der Filmgeschichte, die 1892 erbaute „Black Maria“ von Thomas Edison: ein kleiner schwarzer Bau mit aufklappbarem Dach auf einer Drehscheibe, die nach dem Sonnenlicht ausgerichtet werden konnte, um gleichmäßige Lichtbedingungen zu gewährleisten.<sup>401</sup> Neben dem Happening war Film also ein weiterer großer Themenkomplex, der sich durch die gesamte Installation zog: von Schlingensiefs persönlichem Werdegang als Filmemacher – begonnen bei seinem ersten Super-8-Film, dem „Fahnschwenkerfilm“ (1968), den er als Achtjähriger gedreht hatte und hier gleich im zweiten Raum zeigte –, über eigens für *Kaprow City* hergestellte filmische Paraphrasierungen von Eadweard Muybridges Bewegungsstudien bis hin zu „Kubricks Mondlandung“. Und so wanderte man per Gongschlag von einer Kammer in die nächste: Schnitt – nächste Szene.

### 7.3 Erinnern heißt Vergessen

Für den Live-Film hatte Schlingensief durchaus spekulativ ein Thema gewählt, mit dem er einmal mehr die Frage medial inszenierter Wirklichkeit stellen konnte: den Unfalltod Prinzessin Dianas 1997. Schon die Ankündigung, die letzte Stunde im Leben Dianas zu verfilmen, sorgte für das zu erwartende Echo des Boulevards, dem Thema gemäß schlug das Pendel der Empörung diesmal bis nach England aus. Die „Yellow Press“ in England und Deutschland schluckte den Köder und produzierte bereitwillig die „Skandal-Geschichte“ zur Inszenierung. Schlingensief hatte erneut meisterhaft vorgeführt, wie die Medienmaschinerie funktioniert und baute die entstandenen medialen Zerrbilder sogleich in seine Inszenierung ein (Abb. 129). Dem Vorwurf, respektlos mit dem Thema umzugehen, konnte er getrost entgegenhalten: „Wir gehen verantwortungsvoller mit der toten Diana um, als die versammelte Regenbogenpresse

---

<sup>399</sup> Vgl. Ursprung: *Grenzen der Kunst*, S. 76ff.

<sup>400</sup> Schlingensief: „18 Happenings in einer Sekunde“, o.P.

<sup>401</sup> Vgl. ebd. Sowie: Robinson: *From Peepshow to Palace: The Birth of American Film*, S. 23.

mit der lebenden.“<sup>402</sup> Das Leben von Prinzessin Diana war bekanntlich bis in den letzten Winkel vom medialen Kameraauge belichtet worden, Paparazzis hatten sie letzten Endes in einem regelrechten Wettrennen um das beste Bild zu Tode gehetzt.<sup>403</sup> Diese letzten Bilder waren aber nie offiziell zu sehen, diese Grenze zu überschreiten, wagte bis dato dann doch niemand. Und genau an dieser Grenze operierte Schlingensief.<sup>404</sup> Er rekonstruierte die letzte Stunde im Leben Dianas und produzierte sozusagen auch die allerletzten, nie gezeigten Bilder des Unfalls, die aber weniger einen realen Bezug hatten, als vielmehr frei assoziierte typische Schlingensief-Aktionen mit viel Farbe, Körpersäften und Theaterblut waren (Abb. 130). Er stellte einfach seine eigenen Bilder her. Durch die vielen Überwachungskameras in der Installation erzeugte Schlingensief teils eine Ästhetik, wie man sie von den Bildern der Überwachungskameras aus dem Hotel Ritz in Paris kannte, die Diana und Dodi al Fayed unmittelbar vor ihrer Todesfahrt zeigten und die damals um die Welt gingen. Der Einsatz von Überwachungskameras hatte für Schlingensief aber keinerlei gesellschaftskritische Bedeutung: „Durch eine Überwachungskamera zu gucken bedeutet – wie bei Kaprow –, das Triviale zum Besonderen zu erheben.“<sup>405</sup>

Für Schlingensief war die Diskrepanz zwischen der realen und der medial inszenierten Figur entscheidend:

Diana ist eine übermalte Figur. Es ist wie bei der Fackelskulptur, die vor dem Pariser Tunnel steht, in dem Diana ums Leben kam. Die hat mit Dianas Tod überhaupt nichts zu tun. Aber die Leute stellen dort ständig Blumen für Diana hin. Diese Umdeutungsmaschine ist ein Punkt in unserer Videoarbeit.<sup>406</sup>

Um diesen Punkt in der Inszenierung noch zu unterstreichen, hatte Schlingensief – neben den vielen Akteuren seiner „Schlingensief-Family“, die hier zur „Royal Family“ mit Anhang wurde: Karin Witt als Queen Elizabeth (Abb. 131), Klaus Beyer als Elton John – für die Rolle der Diana die Moderatorin und Schauspielerin Jenny Elvers-Elbertzhagen engagiert, selbst Objekt der Begierde deutscher Boulevardmedien. „Ebenso wie Diana ist auch sie eine übermalte

---

<sup>402</sup> Schlingensief in: Dax: „Ich glaube an die Peinlichkeit“. In: *Welt am Sonntag*, 10.9.2006.

<sup>403</sup> Schlingensief war aber nicht an der Opferrolle interessiert, ihn faszinierte auch das „wiederkehrende Motiv“, in welchem Diana „mit der einen Hand die Kameraobjektive der Paparazzi zuhielt, während sie mit der anderen Hand in eine andere Kamera winkte. Sie ließ sich also bereitwillig in Posen fotografieren, die aus sagten, dass sie sich angeblich nicht fotografieren lässt.“ Schlingensief in: Dax: „Ich glaube an die Peinlichkeit“. In: *Welt am Sonntag*, 10.9.2006.

<sup>404</sup> „[...] zum Tod von Diana, Princess of Wales, gibt es nur wenige Bilder, und wer mehr sehen möchte (das sterbende Unfallopfer etwa), überschreitet die Grenze des Zulässigen. Christoph Schlingensief kann diesseits dieser Grenze gar nicht mehr arbeiten, im Gegenteil, diese Grenze ist exakt seine Domäne – er definiert sie, verletzt sie, heilt sie, aber er überschreitet sie nur in den Augen derjenigen, die sich seine Stücke nicht ansehen.“ Rebhandl: „Wie man gewiss weiß, was man sieht.“ In: *Der Standard*, 18.9.2006.

<sup>405</sup> Schlingensief in: Dax: „Ich glaube an die Peinlichkeit“. In: *Welt am Sonntag*, 10.9.2006.

<sup>406</sup> Schlingensief in: Zips: „Ein Anruf bei ...“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2006.

Figur. Frau Elvers-Elbertzhagen ist eine Projektionsfläche. Eine Figur, der man Bilder anhängt. Teilweise mögen sie stimmen, teilweise nicht.“<sup>407</sup> So war die Figur der Diana auch verdoppelt.<sup>408</sup> (Abb. 132) Schlingensief hatte die von den Medien übermalten Figuren als solche dargestellt und sie mithilfe der „medialen Akteure“ noch einmal übermalt, er hatte eine Hyperprojektion von sich überlagernden Medienbildern erzeugt.

Darum ist der Animatograph auch ein Bekenntnis zur Übermalungsstrategie und deren Unterwanderung, das heißt, Wahrheit gäbe es, wenn überhaupt, nur als schon überpinselte. Wenn ich sie haben will, muss ich an ihr kratzen und in dem Moment, wo ich an ihr kratze, verändere ich schon wieder die Oberfläche. Und das bedeutet: Erinnern heißt Vergessen. Das sagt auch die neuste Hirnforschung. Erinnern heißt Vergessen. Immer, wenn ich mich an ein Bild erinnere, dann habe ich es schon übermalt.<sup>409</sup>

Mit *Kaprow City* hatte Schlingensief auch sein eigenes Konzept des Animatographen übermalt. Kaprow und Lady Di dominierten die Installation thematisch (siehe auch den *Diana-Raum* mit gepresstem Autowrack, Kranz und Tunnel-Video: Abb. 133). Elemente aus früheren Produktionen waren wie immer vorhanden, so erinnerte die „Villa Wahnfried“ an Wagner und den *Parsifal*, die Mondlandung war paraphrasiert, und Mozart-Bilder des jüngsten Projekts *Chicken Balls – Der Hodenpark* waren präsent. Aber die *Edda*-Bilderwelt der vorigen Stationen war verschwunden. Schlingensief hatte versucht, „den Animatographen wegzuholen von der Mythenmaschine mit der *Edda*, hin zu einem Animatographen des 21. Jahrhunderts [...]“<sup>410</sup> „Ich bin Übermalter meiner selbst.“<sup>411</sup>

Verglichen mit Island, Neuhardenberg, Afrika und Wien hatte sich der Animatograph hier so weiterentwickelt, dass er im ursprünglichen Sinne eigentlich keiner mehr war. Die freie Begehbarkeit war nicht mehr gegeben, es wurden von außen keine Projektionen mehr auf die Drehbühne geworfen, es wurde nicht mehr vornehmlich der Ort der Bespielung belichtet<sup>412</sup> und vor allem: der Animatograph hatte die Bilder, die er schon gesammelt hatte, wieder vergessen. *Kaprow City* knüpfte nicht mehr direkt an der letzten großen animatographischen Station *Area 7* an, sondern hatte eine neue Richtung eingeschlagen. Bezogen auf den Live-Film und

---

<sup>407</sup> Schlingensief in: ebd.

<sup>408</sup> Wie auf Fotos und in Filmsequenzen zu sehen ist, spielte auch „Schlingensief-Familienmitglied“ Kerstin Grassmann die Rolle der Diana. Die Verdoppelung von Figuren ist – wie Doppel- und Mehrfachbelichtungen – auch eine stilistische Vorliebe Schlingensiefs.

<sup>409</sup> Schlingensief: „18 Happenings in einer Sekunde“, o.P.

<sup>410</sup> Schlingensief in: Laudenbach: „Jetzt sage ich die Wahrheit“. In: *tjp*, 19/06, S. 63.

<sup>411</sup> Schlingensief in: Mommert: „Diana-Elvers‘ in der Psychiatrie“. In: *DPA*, 14.9.2006.

<sup>412</sup> Um genau zu sein gab es auch Darsteller, die mantraartig Sätze wie „In der Deutschen Demokratischen Republik“ vor sich hinsprachen und vielleicht so etwas wie den „Phantomschmerz des ewigen DDR-Bürgers“ zelebrierten, aber das war nur eine Fußnote in der ganzen Inszenierung. Vgl. Laudenbach, Peter: „Auf der Durchdrehbühne“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.9.2006.



die einzelnen Handlungen der Akteure traf ein von Schlingensiefel ausgerufenes Motto des Abends, „Dramaturgie ist der Tod der Autonomie“,<sup>413</sup> sicherlich zu, so ging es hier auch wieder um das Moment eines sich verselbstständigenden Films. Der Gesamttablauf aber war einer so starken Dramaturgie unterworfen, dass sich die Offenheit des animatographischen Konzepts nicht mehr durchsetzen konnte. *Kaprow City* war – bei aller Variabilität der Einzel-elemente – insgesamt streng durchstrukturiertes Environment, Happening, Medien- und Theaterinszenierung und Film zugleich. Das kam in der hermetischen Gesamtkonstruktion der Installation ebenso zum Ausdruck wie in der inhaltlichen Ausrichtung. Der Animatograph mit seinen Implikationen wie „Belichtung“ und „Dunkelphase“ strahlte hier – wie bei Schlingensiefel üblich – noch aus den vorigen Projekten herüber, aber er war bereits übermalt.

Als Fortsetzung von *Kaprow City* wollte Schlingensiefel mit *Diana II – What Happened to Allan Kaprow* im Oktober 2006 eine Diana-Installation auf der Frieze Art Fair in London zeigen, doch aufgrund des Themas und der medialen Aufmerksamkeit im Vorfeld distanziierten sich die Organisatoren der Kunstmesse von der Installation, die somit nicht gezeigt werden durfte.<sup>414</sup> Schlingensiefel trug also seinen *Diana-Shrine*, eine tragbare Skulptur aus Relikten, Bildern und Videos von *Kaprow City*, öffentlich durch London (u.a. zu Harrods und der Tate Modern) und präsentierte sein Projekt am Vorabend der Frieze Art Fair im Rahmen von *The Warehouse*, einer Veranstaltung zu Performance Art und Videokunst. Das war sozusagen ein letzter *unmittelbarer* Ausläufer des animatographischen Projekts.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> Schlingensiefel: „18 Happenings in einer Sekunde“, o.P.

<sup>414</sup> Vgl. Smee: „Installation based on contentious Berlin show finds a home after curators back off“. In: *The Guardian*, 7.10.2006. „A diminutive Queen raises her arm in a Hitler salute and bakes swastika-shaped cookies. Princess Diana is in bed alongside two men with Down’s syndrome. Camilla has animal blood thrown at her. In his latest performance Christoph Schlingensiefel underlined his reputation as the enfant terrible of the German art world – and now the storm of controversy is about to hit London.“

<sup>415</sup> Vgl. die ausführliche Dokumentation auf Schlingensiefels Homepage: <http://www.schlingensiefel.com/backup/diana2>, Zugriff am 4.12.2007.

## 8 Ausweitung der Dunkelphase

Die folgenden Projekte, die noch als Teil des Animatographen geplant gewesen waren, standen bei ihrer Realisierung letztlich nicht mehr in seinem Zeichen. Für den *Fliegenden Holländer* im April 2007 in Manaus wurde wie in Bayreuth sogar eigens eine Drehbühne konstruiert, auch technisch war die Inszenierung mit Leinwänden und einer Flut an Projektionen mit dem *Parsifal* vergleichbar; gedreht wurde unter anderem in den Ruinen eines vom Dschungel überwachsenen Klosters und auf einem Schiff auf dem Amazonas, es gab eine große öffentliche Samba-Prozession zur Oper, aber keinen Animatographen.<sup>416</sup> Anfang 2007 war Manaus noch als Höhepunkt des animatographischen Projekts angekündigt worden, diese Beschreibung war aber bald wieder von Schlingensief's Homepage verschwunden, der Fluss der Schlingensief-Projekte verläuft eben nicht linear.

Auch für das Haus der Kunst in München war noch ein Animatograph geplant und angekündigt gewesen. Die im Mai 2007 eröffnete Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* war aber letztlich nicht nur die erste Einzelausstellung von Schlingensief, sondern auch seine erste Präsentation ohne performative Elemente, und sie war ganz dem Film gewidmet. Auf dem Dach einer begehbaren Holzkonstruktion befanden sich die riesigen Styropor-Figuren vom Samba-Prozessionswagen aus Manaus, die eine Abendmahlsszene darstellten. In der Holzkonstruktion darunter war eine Installation aus zwölf Kabinen mit zwölf ratternden Projektoren aufgebaut, auf denen 16mm-S/W-Kurzfilme aus Manaus nonstop im Loop liefen, wodurch sich das Material laufend abnutzte und nach und nach zerstört wurde.<sup>417</sup> Die Filme waren alle mit einer Bolex-Kamera mit 18 Bildern pro Sekunde gedreht,<sup>418</sup> es gibt Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Rhythmenwechsel schnell/langsam (quasi Standbilder), vor/zurück, vor allem aber flackern die Bilder hell/dunkel, manchmal gibt es überhaupt dunkle Stellen; die Dunkelphase

---

<sup>416</sup> Vgl. Brug: „Schlingensief wagt Wagner im Urwald“. In: *Die Welt*, 21.4.2007.

<sup>417</sup> „film ist eine form der konservierung, die für mich etwas organisches hat, da sie aus molekülen besteht. und außerdem ist es ein material, das wie die netzhaut zerstörbar ist. bei video kann man mit dem computer überall manipulationen vornehmen, die mich nicht wirklich interessieren. mich interessiert die angst vor dem kratzer auf dem material, [...] das schrumpfen des materials, auch das knattern im projektor.“ Schlingensief in: Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 11.

<sup>418</sup> „die bolex ist eine kamera, die ich immer außergewöhnlich fand, da sie ein sehr ‚handgreifliches‘ instrument ist: man muss diese kamera von hand aufziehen, man kann verschiedene film-geschwindigkeiten einstellen, man kann mit einer kurbel auch rückwärts drehen. man kann doppelbelichtungen, fünffachbelichtungen machen. die bolex ist ein traumhaftes werkzeug. sie verlangt eine selbstbeschränkung, die sehr produktiv ist, denn eine filmrolle reicht nur für etwas mehr als 3 minuten.“ Schlingensief in: Dander: „Schlingensief-ABC“, S. 10.

kommt zu ihrem Recht. War der Animatograph für Schlingensief die „dunkle Seite der Belichtung“<sup>419</sup>, so arbeitete er jetzt an der „Ausweitung der Dunkelphase“.<sup>420</sup>

An der Rückwand der Installation hatte Schlingensief auch eine adäquate Präsentationsform für seinen „gescheiterten“ Film aus Afrika gefunden: auf 18 rasterartig neben- und übereinander montierten Flatscreens liefen ungeschnitten unterschiedliche Filmsequenzen aus *The African Twintowers*. Am Ende des animatographischen Projekts stand für Schlingensief also paradoxer- wie konsequenterweise eine neue Hinwendung zum Film.<sup>421</sup>

In der vierten und letzten Spielzeit des *Parsifal* 2007 wurden die filmischen Einspielungen vom Animatographen aus der Inszenierung entfernt. Nur die Figur des Jonathan Meese alias Klaus Beyer blieb, und eine Wäschespinne war ab und zu noch Teil der Bühnendekoration. Dafür war im zweiten Akt quasi zum Abschied vom „Grünen Hügel“ groß der selbstreflexive Satz zu lesen: „Die Bilder werden bleiben.“ Schlingensief hatte die Inszenierung im Vergleich zu den Vorjahren aber nicht nur „entrümpelt“, sondern auch „die Beleuchtung nachjustiert und die Videos abgedunkelt“.<sup>422</sup> Die „Ausweitung der Dunkelphase“ hatte auch in den *Parsifal* Einzug gehalten.

Rund zwei Wochen vor der Uraufführung der Oper *Freax* von Moritz Eggert an der Oper Bonn am 2. September 2007 legte Schlingensief die Regie wegen Unstimmigkeiten mit dem Komponisten zurück, die Oper war schließlich in konzertanter Aufführung zu sehen. Stattdessen zeigte er in der Pause im Foyer mit seiner „Familie“ aus Behindertendarstellern die szenisch-filmische Installation *Fremdverstümmelung* 2007 als eigenständigen Beitrag.<sup>423</sup> Der knapp 30-minütige, mit einer Bolex-Kamera gedrehte S/W-Stummfilm (mit Texteinblendungen und sphärischer Musik) *Fremdverstümmelung* ist Günter Brus und Kurt Kren gewidmet: 1965 führte Brus die Aktion *Selbstverstümmelung* durch, dokumentiert im Film *10/65 Selbstverstümmelung* von Kren, der selbst mit einer Bolex-Kamera filmte.<sup>424</sup> Schlingensiefs Film ist aber vor allem – wie die Oper *Freax* – auch an den Film *Freaks* (1932) von Tod Browning angelehnt, in dem eine Zirkus-Schönheit, nachdem sie die „Freaks“ aufs gröblichste geschmäht und hintergangen hat, von diesen selbst zum „Freak“ gemacht wird. In Brownings Horror-Klassiker entpuppen sich die scheinbar „Normalen“ als die eigentlichen „Monstrositäten“. Es

---

<sup>419</sup> o.A.: „Metaphysische Poesie.“ Zweite animatographische Verkündung“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)).

<sup>420</sup> Vgl. Schacher: „Ein Leben gegen die ‚Ausweitung der Dunkelphase‘“. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 13.9.2007.

<sup>421</sup> Vgl. Zekri: „Wiederkommen. Würmer zeigen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.5.2007, S. 13.

<sup>422</sup> Lange: „Ausweitung der Dunkelphase“. In: *Frankfurter Rundschau*, 3.8.2007.

<sup>423</sup> Vgl. Fuhrmann: „Nach der Scheidung“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.9.2007. „Es muss als ein glänzender Höhepunkt in Christoph Schlingensiefs künstlerischem Wirken angesehen werden, dass er Moritz Eggerts Oper ‚Freax‘ nicht inszeniert hat.“

wäre nicht Schlingensiefel, hätte er diese Umkehrung „normal“ vs. „Freak“ nicht gemäß seiner langjährigen Zusammenarbeit mit Behindertendarstellern auch in *Freax* mit seiner „Familie“ konsequent umsetzen wollen.<sup>425</sup> „Wenn eine Oper sich um das Thema Behinderung kümmert, dann darf sie die Behinderten nicht als Beiwerk benutzen, dann sind sie ein Zentralthema, dann haben diese Menschen auch an den entsprechenden Stellen zu singen.“<sup>426</sup> Das ging freilich mit den Vorstellungen des Komponisten nicht zusammen: „Eggert wollte mit großen Stimmen ins große Haus, und zwar unverseht, und Schlingensiefel wollte sein Thema, den Stoff des Authentischen im Künstlichen, die ‚Ausweitung der Dunkelphase‘ in der Oper – und zwar unverfälscht.“<sup>427</sup> Bei *Freax* zeigte sich paradigmatisch, was für Schlingensiefel „Ausweitung der Dunkelphase“ bedeutet. Auch im *Parsifal* war Schlingensiefels „Familie“ im Einsatz, dazu Carl Hegemann im Gespräch mit Boris Groys:

Das ist schon bemerkenswert, dass gerade solche scheinbaren Nebenpersonen, wie das Ehepaar Zander, von dem man in der Inszenierung nicht weiß, ob es geheime Weltbeherrscher verkörpert oder ganz harmlose Rentner. [...] Wie die beiden zwischen diesen hochprofessionellen, hoch bezahlten und weltberühmten Künstlern, diesen vollkommen selbstverständlich die Schau stehlen. Dass Menschen so etwas fertig bringen, die von Natur aus nicht privilegiert sind, das ist demokratisch und in einem weiten Sinne auch globalisiert.<sup>428</sup>

War der animatographische Wäschetrockner ein Symbol für die „Lügengeschichte“ Demokratie, so hat die „Ausweitung der Dunkelphase“ neben einem kunstimmanenten, filmischen auch einen realgesellschaftlichen, politischen Aspekt: die wirkliche Umsetzung des demokratischen Gedankens. Für *Fremdverstümmelung* wurde auch während der Proben in der Oper gedreht, die Unterschiede zwischen den Behindertendarstellern und Opernsängern sind im Stummfilm restlos nivelliert. Das Bühnenbild war eine aufwändige Konstruktion aus drei horizontal geteilten Ebenen mit einer Drehbühne auf der mittleren Spielebene; Schlingensiefel führte die animatographischen Grundprinzipien auch formal transformiert weiter. Einmal

---

<sup>424</sup> Vgl. Dander: „Schlingensiefel-ABC“, S. 10.

<sup>425</sup> „Meine behinderten Schauspieler sind auch eine Familie für mich, ohne deren Kraft könnte ich viele Filme gar nicht machen. [...] Den Begriff ‚behindert‘ sollte man ignorieren. Es gibt mehr ‚Normale‘ unter den angeblich Behinderten als unter uns.“ Schlingensiefel in: Stähli: „Ich muss nicht mehr den wilden Mann spielen“. In: *Zürcher Tagesanzeiger*, 6.11.2007, S. 24. 2002 produzierte Schlingensiefel mit Behindertendarstellern auch die sechsteilige Sendereihe *Freakstars 3000* für den Musiksender Viva, eine Persiflage auf Casting-Shows wie *Popstars* auf RTL. Von *Freakstars 3000* gibt es auch eine Kinofassung: Schlingensiefel: *Freakstars 3000*, DVD, Filmgalerie 451, 2003.

<sup>426</sup> Schlingensiefel in: o.A.: „Streit um Behinderte für ‚Freax‘-Oper“. In: *Die Welt*, 23.8.2007.

<sup>427</sup> Lemke-Matwey: „Wo Viren inszenieren“. In: *Der Tagesspiegel*, 4.9.2007.

<sup>428</sup> Hegemann in: Groys/Hegemann: „Wir sind die Welt“, S. 14f.

wird im Film „Ausweitung der Dunkelphase“ eingeblendet. Der Film gipfelt in einer Kreuzigungsszene, natürlich ist auch Jesus ein „Freak“.<sup>429</sup>

Mit *Querverstümmelung* im Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich folgte ab November 2007 Schlingensiefs erste Einzelausstellung außerhalb Deutschlands. Auch diese Ausstellung war wieder ganz filmischen Arbeiten gewidmet, es waren aber unter anderem auch rekonstruierte Räume aus *Kaprow City* zu sehen, die aber hier zu reinen, nicht begehbaren Museumsobjekten geworden waren.<sup>430</sup> Schlingensief genießt zusehends das Museum als kunstimmanentes Experimentierfeld: „Die Museumsarbeit ist ein wichtiger Schritt. Ich nehme das Museum als Schutzraum komplett für mich in Anspruch. Zum Denken, zum Experimentieren ist dieser Raum großartig.“<sup>431</sup>

Ich muss mich nicht darum kümmern, ob am Abend 400 Leute kommen und ich nach zwei Stunden beklatscht werde oder ausgebuht. Ich kann jetzt das machen, was ich immer gemacht habe. Und zwar alleine wie im Schneiderraum. Ein Museum hat für mich die Ausstrahlung, alle wären alle draußen im Tiefschlaf, und man selbst kann arbeiten. [...] Im Museum kommt die Konzentration zurück, die ich im Theater verloren habe.<sup>432</sup>

Auch in diesem Zusammenhang spricht Schlingensief von „Ausweitung der Dunkelphase“: das Museum ist für ihn auch eine „Angstzone“, weil er sich dort selbst begegnen müsse, ein Prozess „produktiver Selbstfolter“, eine „Selbstprovokation“. Diese „Angstzone“ ist für ihn die „Dunkelphase“, wo die Bilder „entstehen und verhandelt werden“.<sup>433</sup> Hier sieht Schlingensief seine Zukunft als Künstler, während er dem Theater den Rücken gekehrt hat.<sup>434</sup> Im Jänner

---

<sup>429</sup> Bei *Fremdverstümmelung* bekommt die „Ausweitung der Dunkelphase“ auch einen sehr persönlichen Aspekt. Schlingensief leidet an einer chronischen Augenkrankheit, er spricht diesbezüglich offen von seiner Angst, einmal wie sein Vater zu erblinden. Während der Proben in Bonn und Dreharbeiten zu *Fremdverstümmelung* kam eine starke Augenentzündung hinzu, weshalb Schlingensief die Kreuzigungsszenen nach eigenem Bekunden fast blind drehte: „Ich konnte das nur drehen, weil ich einen Kameraassistenten hatte, der mich an einem Gürtel hin- und hergezogen hat.“ Schlingensief in: Tittel: „Theater war noch nie mein Ding“. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 48.

<sup>430</sup> „[...] während der amerikanische Aktionskünstler Allan Kaprow (1927–2006), dem die Arbeit gewidmet ist, theatrale Elemente in die Kunst überführte, um diese aus ihrer kontemplativen Starre zu befreien, geschieht hier genau das Gegenteil: In Plastikfolien verpackt, verwehrt die Bühne dem Besucher den Zutritt – nur einzelne Gucklöcher gewähren Einblick in das Schlingensiefsche Universum [...]“ Kreibitz: „Wo ist die Avantgarde, Paulus?“ In: *Neue Zentralzeitung Zürich*, 8.11.2007.

<sup>431</sup> Schlingensief in: Stähli: „Ich muss nicht mehr den wilden Mann spielen“, S. 24.

<sup>432</sup> Schlingensief in: Tittel: „Theater war noch nie mein Ding“. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 45.

<sup>433</sup> So Schlingensief in einem öffentlichen Gespräch am 22.7.2007 mit Kuratorin Stephanie Rosenthal und Filmtheoretiker Georg Seeßlen anlässlich seiner Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* im Haus der Kunst in München. Vgl. Haus der Kunst: *Gespräch*.

<sup>434</sup> „Im letzten Stück, ‚Kunst und Gemüse‘, haben die Behinderten das Sagen übernommen. Die Inszenierung wurde dann zum Theatertreffen eingeladen. Ich hab’ mich damals sehr gefreut, weil das ja angeblich der Ritterschlag in der Theaterwelt ist. Und beim Theatertreffen selbst habe ich dann gemerkt, was auch das für ein jämmerlicher Fake ist. [...] Eine Zuchtschau, bei der die Pferde prämiert werden sollen, die am besten laufen. Und man sitzt im Publikum und denkt sich, das kann ja wohl nicht sein, dass das Pferd laufen soll, das

2008 waren bereits Ausstellungen oder Ausstellungsbeiträge im Centre Pompidou in Paris, im Institute of Contemporary Arts in London oder gar im Museum of Modern Art in New York im Gespräch.<sup>435</sup>

Wenige Tage nach der Eröffnung in Zürich reiste Schlingensiefel nach São Paulo und realisierte dort ein Projekt, das alle bisherigen Dimensionen in seiner Arbeit sprengte: in einem riesigen Zelt wurde auf einer Grundfläche von rund 1200 m<sup>2</sup> *Trem Fantasma* (portugiesisch für „Geisterbahn“) aufgebaut, der „Prototyp einer Operngeisterbahn“ (22. Nov. – 2. Dez. 2007). Hier ein kurzer Augenzeugenbericht:

Der „Trem Fantasma“ von Sao Paulo ist komplett, startet täglich nachmittags ab fünf, enorme Schlangen an der Kasse. In großen Lettern: Bayreuth für das Volk. Bis nach draußen vor'm Riesenzelt dringt die infernalische bis lyrisch-romantische, irre, doch hochoriginelle Klangmischung – sogar Wagners Walkürenritt, Cavalgada das Valkirias und Mangueira-Karnevalssamba, es geht fast alles. Was ist live, was ist Konserve? Entlang der Geisterbahnstrecke werden gleichzeitig verschiedenste Opern nachgespielt, von Händel bis Mozart, Verdi und Donizetti, mit echten Opernsängern. Schlingensiefel mischt sogar zwei Opern – Parsifal und den Fliegenden Holländer. Man kann sich die gesamte Szenerie, zu der außerdem eine große Drehbühne, eine Bar und eine Opern-Tanzkneipe gehören, von einer über die gesamte Installation führenden Brücke ansehen. Phasenweise wird die Geisterbahn gestoppt – soll sich jedermann zu Fuß in den Operndschungel stürzen, alles zu Fuß erkunden. So nahe kommt man in keiner Oper an die Sänger heran – kann sich mit ihnen unterhalten, gar mitspielen, mitsingen.<sup>436</sup>

*Trem Fantasma* firmierte nicht wieder als Animatograph, aber Schlingensiefel hatte nach seinen ersten Einzelausstellungen im musealen Raum die Form der animatographischen Installation wieder aufgenommen und erneut weiterentwickelt (Abb. 134, 135).

In der Ankündigung von *Kaprow City* hatte sich Schlingensiefel auch auf einen Ausspruch des amerikanischen Künstlers Paul Thek (1933–1988) bezogen:<sup>437</sup> „Eine der Hauptfunktionen der Kunst ist Wiederbelebung.“<sup>438</sup> Paul Thek reiste ab 1968 mit einer Gruppe von Mitarbeitern, seiner so genannten „Artist's Co-op“, durch Westeuropa und baute riesige Environments auf (unter anderem auf der *documenta* 5, 1972), die er in Anspielung auf den Begriff Process Art „Processions“ nannte. Diese schlossen oft improvisierte Veranstaltungen ein, die sich aus der Arbeit an den Environments ergaben und immer regionale Sitten, nationale Mythen oder

---

kann ja nicht mal stehen. Das war es mit dem Theater, seitdem bin ich durch damit.“ Schlingensiefel in: Tittel: „Theater war noch nie mein Ding“. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 42f.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., sowie: Hutter: „Projekt für Linz 2009 von Enfant terrible Christoph Schlingensiefel?“ In: *Neues Volksblatt*, 4.1.2008.

<sup>436</sup> Vgl. Hart: „Geister in São Paulo“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>437</sup> Vgl. o.A.: „Kaprow City“ ([www.schlingensiefel.com](http://www.schlingensiefel.com)).

<sup>438</sup> Vgl. Szeemann: „Gespräch mit Paul Thek“, S. 83.

universelle Ziele zelebrierten. Die Inszenierungen waren so angelegt, dass sie die Zuschauer einbezogen und aktivierten. Objekte und Artefakte, die einmal integriert waren, wurden häufig von einer „Procession“ zur nächsten übernommen. Es gab in den Environments unzählige Details und Querverweise, die Mitglieder der „Artist’s Co-op“ konnten in bestimmten Bereichen auch eigenständig arbeiten. Nicht zuletzt hatte Beuys einen starken Einfluss auf Thek.<sup>439</sup> Es gibt eine Vielzahl an Parallelen zu Schlingensief und seinen animatographischen Installationen: er reist mit seiner „Familie“ durch die Welt, baut riesige Environments auf, in die er nationale Mythen und kulturelle Versatzstücke einbezieht, aktiviert die Zuschauer und integriert immer mehr und neue Werke in sein „work in progress“.

Die in den letzten Jahren entwickelte Form der animatographischen Installation, die Schlingensief nun immer „wiederbeleben“ und weiterführen kann, stellt die Verräumlichung des zeitlichen Flusses der Schlingensief-Projekte dar. Sie ermöglicht ihm auf ideale Weise, frühere und aktuelle Projekte sowie all die künstlerischen Felder, in denen er sich bewegt, in einem Gesamtwerk zu integrieren. Von der Form her bedeutet das eine Erweiterung gegenüber traditionellen Ausdrucksformen: geloopte Filmprojektionen auf gewellten Vorhängen begehrbarer, rotierender Drehbühneninstallationen vs. Filme mit Anfang und Ende in der Black Box des Kinos auf gespannter, orthogonaler Leinwand; offene Inszenierungen mit Laiendarstellern, Professionisten und Zuschauerbeteiligung vs. geregeltes Theater oder Musiktheater in den Tempeln der Hochkultur unter Aufrechterhaltung der Darsteller-Zuschauer-Dichotomie; veränderbare Environments in einem außerinstitutionellen Kontext vs. abgeschlossene Kunstausstellungen im White Cube.

Schlingensief hat mit dem Animatographen nicht nur endgültig zur bildenden Kunst und in den Museumsraum, sondern auch zu einer ureigenen künstlerischen Ausdrucksform gefunden, mit der er sich Experimentierfelder offenhalten und dem traditionellen Kunstbetrieb, sei es Film, Theater, Oper oder bildende Kunst, auch künftig immer wieder entkommen kann.

---

<sup>439</sup> Vgl. Flood: „Paul Thek: Wirkliches Mißverständnis“, S. 106ff.

## Abstract

Die vorliegende Arbeit beschreibt das künstlerische Langzeitprojekt *Der Animatograph* von Christoph Schlingensief (geb. 1960), der sich als Film-, Theater- und Opernregisseur, Aktions- und bildender Künstler in verschiedenen künstlerischen Feldern bewegt. Um den für sein Werk zeitlich wie inhaltlich fließend verlaufenden Werkgrenzen gerecht zu werden, wird rund um die Beschreibung des *Animatographen* und seine verschiedenen Stationen analog zu Schlingensiefs Arbeitsweise ein Netz aus Bezügen geknüpft, die den *Animatographen* im Fluss der Schlingensief-Projekte als entscheidenden Werkabschnitt erscheinen lassen, mit dem sich der Künstler maßgeblich den Museumsraum für seine Arbeit erschließt. Die vorliegende Arbeit unternimmt erstmals den Versuch, Schlingensiefs künstlerischen Weg hin zur bildenden Kunst nachzuzeichnen.

Die in den letzten Jahren entwickelte Form der animatographischen Installation ermöglicht Schlingensief auf ideale Weise, frühere und aktuelle Projekte sowie all die künstlerischen Felder, in denen er sich bewegt, in einem Gesamtwerk zu integrieren. Er hat mit dem *Animatographen* nicht nur endgültig in den Museumsraum, sondern auch zu einer ureigenen künstlerischen Ausdrucksform gefunden, mit der er sich Experimentierfelder offenhalten und dem traditionellen Kunstbetrieb, sei es Film, Theater, Oper oder bildende Kunst, auch künftig immer wieder entkommen kann.

This work describes the long-term artistic project *The Animatograph* by Christoph Schlingensief (born 1960), who moves in various artistic fields as a film, theatre and opera director and as an action artist and fine artist. In accordance with the fluid limits of his work, both in terms of time and content, analogue to Schlingensief's working method, a network of references is established around the description of *The Animatograph* and its several stations, which in the flow of Schlingensief's projects make *The Animatograph* appear the decisive stage with which the artist opens up museum space for his work. This study is the first attempt to trace Schlingensief's artistic path towards fine art.

The form of animatographic installation developed in recent years enables Schlingensief to integrate into a complete work earlier and current projects, as well as all the artistic fields in which he moves. With *The Animatograph* he not only conclusively found his way to museum space but also to his very own form of artistic expression which enables him to keep open experimental fields and escape traditional forms of art, also repeatedly in future, whether it be film, theatre, opera or fine art.



## Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: „Die Kunst und die Künste“. In: Adorno, Theodor W.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main 1967, S. 158–182.
- Adriani, Götz; Konnertz, Winfried; Thomas, Karin: *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981.
- Ahrens, Gerhard: „Das Universum hat keinen Schatten“, Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Gerhard Ahrens. In: Stiftung Schloss Neuhausen: *Der Animatograph – Odins Parsipark*, S. 6–8.
- Albers, Irene: „Scheitern als Chance – Die Kunst des Krisenexperiments“. In: Finke: *Chance 2000*, S. 43–72.
- Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*, 5. durchgesehene und erw. Aufl., Stuttgart 2003.
- Angelus Silesius (=Johannes Scheffler): *Cherubinischer Wandersmann*, Kritische Ausgabe, hg. v. Louise Gnädiger, Stuttgart 2000.
- Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1969.
- Barnes, John: „David Devant“. Internet: <http://www.victorian-cinema.net/devant.htm>, Zugriff am 26.9.2007.
- Barnes, John: „Robert William Paul“. Internet: <http://www.victorian-cinema.net/paul.htm>, Zugriff am 26.9.2007.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Frankfurt am Main 1978.
- Bastian, Aeneas: „Parsifals neue Stimmen. Jonathan Meeses Aktion im Spiegel der Mythengeschichte.“ In: Meese: *Jonathan Meese ist Mutter Parzival*, o.P.
- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*, Berlin 1978.
- Behnke, Frank (Hrsg.): *Das große Klaus-Beyer-Beatles-Buch*, Berlin 1995.
- Behnke, Frank: *Das System Klaus Beyer*, mit Beiträgen von Jörg Buttgerit, Detlef Kuhlbrodt und Christoph Schlingensiefel, Berlin 2003.
- Berka, Roman: *Joseph Beuys – „Tür“*. An der Schwelle zum erweiterten Kunstbegriff, Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, 1998.
- Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2004.
- Bertholet, Alfred: *Wörterbuch der Religionen*, begr. von Alfred Bertholet in Verbindung mit Hans Freiherrn von Campenhausen, 4. Aufl., beubearb., erg. u. hrsg. von Kurt Goldammer, Stuttgart 1985.
- Bianchi, Paolo; Doswald, Christoph: *Andy Warhol – Joseph Beuys*, GegenSpieler, Frankfurt am Main 2000.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, 9. aktualisierte Aufl., Reinbek bei Hamburg, 2001.
- Briegleb, Till: „7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnhofsmision“. In: Lochte: *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland*, S. 97–138.
- Brock, Bazon: „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“. In: Szeemann: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, S. 22–39.
- Brock, Bazon: „Eine großartige Tat!“ Internet: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=98>, Zugriff am 23.11.2007.
- Buchloh, Benjamin D.: „Beuys: The Twilight of the Idol“ (1980). In: Buchloh, Benjamin D.: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955–1975*, Cambridge – London 2000, S. 41–64.

- Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Burgtheater Wien: *Area 7 – Mattäusexpedition von Christoph Schlingensiefel*, Programmbuch zur Produktion AREA 7, Heft 130, Spielzeit 2005/2006, Wien 2006.
- Crimp, Douglas: „Das Aneignen der Aneignung“. In: Crimp, Douglas: *Über die Ruinen des Museums*, mit einem fotografischen Essay von Louise Lawler, Dresden – Basel 1996, S. 141–151.
- Dander, Patrizia; Frensch, Verena: „Schlingensiefel-ABC“. In: Haus der Kunst, *18 Bilder pro Sekunde*, S. 9–14.
- Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud, Berlin 1996.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *Rhizom*, Berlin 1977.
- Dobke, Dirk: „Inseln“. In: Vischer: *Roth-Zeit*, S. 106f.
- Drechsler, Horst: *Südwestafrika unter deutscher Kolonialherrschaft. Der Kampf der Herero und Nama gegen den deutschen Imperialismus (1884–1915)*, Berlin 1966.
- Dürschmidt, Anja (Hrsg.): *Werk-Stück – Regisseure im Porträt*, Berlin 2003.
- Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*, Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos, Frankfurt am Main 1993.
- Engelmann, Peter (Hrsg.): *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart 1990.
- Filliou, Robert: „Diter Rot im Gespräch mit Robert Filliou“. In: Roth: *Gesammelte Interviews*, S. 179–188.
- Finger, Anke: *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*, Göttingen 2006.
- Finke, Johannes; Wulff, Matthias (Hrsg.): *Chance 2000. Die Dokumentation. Phänomen, Materialien, Chronologie*, Berlin 1999.
- Fischer-Lichte, Erika: „Das ‚Gesamtkunstwerk‘ – Ein Konzept für die Kunst der achtziger Jahre?“ In: Moog-Grünewald, Maria; Rodiek, Christoph (Hrsg.): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Erwin Koppen*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris 1989, S. 61–74.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Mathias (Hrsg.): *Ritualität und Grenze*, Tübingen und Basel 2003.
- Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Umathum, Sandra; Warstat, Mathias (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen und Basel 2004.
- Fischer-Lichte, Erika; Pflug, Isabel (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen und Basel 2000.
- Fleck, Robert (Hrsg.): *Jonathan Meese. Mama Johnny*, Deichtorhallen Hamburg 30. April – 3. September 2006, Köln 2007.
- Flood, Richard: „Paul Thek: Wirkliches Mißverständnis“. In: Witte de With: *Paul Thek*, S. 10–112.
- Förg, Gabriele (Hrsg.): *Unsere Wagners – Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main 1984.
- Fornoff, Roger: *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk. Studien zu einer ästhetischen Konzeption der Moderne*, Hildesheim – Zürich – New York 2004.
- Foster, Hal (Hrsg.): *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle 1983.
- Foster, Hal: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge – London, 1996.

- Genzmer, Felix. *Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen*, übertr. von Felix Genzmer. Eingeleitet von Kurt Schier, 5. Aufl. d. Sonderausg., Kreuzlingen/München 2000.
- Gieseke, Frank; Markert, Albert: *Flieger, Filz und Vaterland. Eine erweiterte Beuys Biografie*, Berlin 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, erklärt von Adolf Trendelenburg, Berlin und Leipzig 1921.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke*, Hamburger Ausgabe, Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, 16. überarbeitete Aufl., 1996.
- Gorsen, Peter: „Der Wiener Aktionismus in seinen Festen des psychophysischen Naturalismus“. In: Hummel: *Wiener Aktionismus*, S. 77–90.
- Graevenitz, Antje von: „Erlösungskunst oder Befreiungspolitik: Wagner und Beuys“. In: Förg: *Unsere Wagners*, S. 11–49.
- Groys, Boris; Hegemann Carl: „Wir sind die Welt. Wir sind die Kinder“. Boris Groys am Tag nach Schlingensiefs Parsifalpremiere in Bayreuth, 26. Juli 2004. Gespräch mit Carl Hegemann. In: Hegemann: *Theater ALS Krankheit*, S. 6–16.
- Habsburg, Francesca von: „Introduction to the Animatograph Project“. In: T-B A21: *The Animatograph*, S. 4f.
- Harlan, Volker: *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys*, 4. Aufl., Stuttgart 1992.
- Harlan, Volker; Rappmann, Rainer; Schata, Peter (Hrsg.): *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 3. erweiterte u. ergänzte Aufl., Achberg 1984.
- Hart, Klaus: „Geister in São Paolo“. Internetartikel unter: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=a002>, Zugriff am 5.12.2007.
- Haus der Kunst (Hrsg.): *18 Bilder pro Sekunde*, Broschüre zur Ausstellung *18 Bilder pro Sekunde* von Christoph Schlingensief im Haus der Kunst in München, 25. Mai – 16. September 2007, München 2007.
- Hegemann, Carl (Hrsg.): *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, Berlin 2003.
- Hegemann, Carl (Hrsg.): *Einbruch der Realität. Politik und Verbrechen*, Berlin 2002.
- Hegemann, Carl: „Alles schreit. Notizen zu Christoph Schlingensiefs Parsifal“. In: Hegemann, Carl: *Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980–2005*, hg. von Sandra Umathum, Berlin 2005, S. 240–245.
- Hegemann, Carl: „Für ein postcaritatives Theater“. In: Lochte: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, S. 159–164.
- Hegemann, Carl: *Theater ALS Krankheit*, Der Katalog *Theater als Krankheit* erscheint zu Hosea Dzingirais Inszenierung von *Kunst und Gemüse, A. Hipler*. Eine Produktion von Christoph Schlingensief, 2004, Berlin 2004.
- Heineke, Thekla; Umathum, Sandra: *Christoph Schlingensiefs Nazis rein*, Frankfurt am Main 2002.
- Herzogenrath, Wulf (Hrsg.): *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Düsseldorf 1973.
- Hummel, Julius (Hrsg.): *Wiener Aktionismus. Sammlung Hummel*, Wien, Mailand 2005.
- Jelinek, Elfriede: „Interferenzen im E-Werk“. In: Lilienthal: *Schlingensiefs Ausländer raus*, S. 163–166.
- Jelinek, Elfriede: *Bambiland*, Programmbuch Burgtheater, Spielzeit 2003/2004, Wien 2003.
- Jelinek, Elfriede: *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach)*. Internet: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm> (Link von [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)), Zugriff am 18.11.2007.
- Kaprow, Allan: „The Legacy of Jackson Pollock“. In: Kaprow, Allan: *Essays on the blurring of art and life*, edited by Jeff Kelley, Berkeley – Los Angeles – London 1993, S. 1–9.

- Kirby, Michael: „Das Happening: Ursprünge in New York“. In: Becker, Jürgen; Vostell, Wolf (Hrsg.): *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme*, Hamburg 1965, S. 351–355.
- Klocker, Hubert (Hrsg.): *Der zertrümmerte Spiegel. Wien 1960–1971*, Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1989.
- Kloiber, Rudolf; Konold, Wulf (Hrsg.): *Handbuch der Oper*, 8. Aufl., München 1994.
- Kloock, Daniela; Spahr, Angela: *Medientheorien. Eine Einführung*, München 1997.
- Koberg, Roland: „Das Schlingensief-Theater“. In: Lochte: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, S. 145–158.
- Koegel, Alice: „Nur ein Pinselstrich ...“, Christoph Schlingensief im Gespräch mit Alice Koegel. In: Koegel/König: *Church of Fear*, S. 25–32
- Koegel, Alice; König, Kasper (Hrsg.): *AC: Christoph Schlingensief: Church of Fear*, Museum Ludwig Köln 29. Juli 2005 – 30. Oktober 2005, Köln 2005.
- Koepplin, Dieter: „Beuys aktualisiert Steiner“. In: Hentschel, Martin (Hrsg.): *Rudolf Steiner, Tafelzeichnungen – Entwürfe – Architektur*. Zum Anlass der Ausstellung im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart vom 27. Oktober bis 4. Dezember 1994, Ostfildern 1994, S. 85–107.
- Kowarik, Julia: *Bilderflut im „Bambiland“ – Die Theaterwelt des Christoph Schlingensief. Vom Zuschauen, Provozieren und dem Krieg auf der Bühne*, Diplomarbeit, Universität Wien 2004.
- Kuhlbrodt, Dietrich: „Portrait Christoph Schlingensief“. Erschienen 1989 in *EPD-Film*. Internet: [http://www.schlingensief.com/bio\\_kuhlbrodt.php](http://www.schlingensief.com/bio_kuhlbrodt.php), Zugriff am 8.11.2007.
- Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, Ausstellung Kunsthalle Wien 12. Juni – 16. Sept. 2001, Wien 2001.
- Lang, Dietbert; Materna, Horst: *Der Flugplatz Neubardenberg – Marxwalde. Vom geheimen Einsatzhafen des „Dritten Reichs“ zum Regierungsflugplatz der DDR*, 2. erw. Aufl., Berlin 2004.
- Lebeer-Hossmann, Irmelin: „Dieter Roth INTERVIEW von Irmelin Lebeer-Hossmann“. In: Roth: *Gesammelte Interviews*, S. 9–142.
- Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1973.
- Lilienthal, Matthias: *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*, Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Frankfurt am Main 2000.
- Lochte, Julia; Schulz, Wilfried (Hrsg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, Hamburg 1998.
- Loers, Veit: „Ritter, Tod und Teufel“. In: Fleck: *Jonathan Meese. Mama Johnny*, S. 273–276.
- Louis, Eleonora; Stooss, Toni: *Kunst auf der Bühne – Les Grands Spectacles II*, Katalog zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg, Mönchsberg, 22. Juli – 8. Oktober 2006, Weitra 2006.
- Low, Rachael: *The History of the British Film 1896–1906*, London 1997.
- Luhmann, Niklas: *Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems*, Wabern-Bern 1994.
- Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1998.
- Lux, Joachim: „Man muss durch den Urschlamm durch“, Joachim Lux im Gespräch mit Christoph Schlingensief über „shock and awe“. In: Jelinek: *Bambiland*, S. 70–78.
- Marcuse, Herbert: *Konterrevolution und Revolte*, Frankfurt am Main 1973.
- Marcuse, Herbert: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt am Main 1965.
- Meese, Jonathan: *Jonathan Meese ist Mutter Parzival*, Köln 2005.
- Merte, Angela: *Totalkunst. Intermediale Entwürfe für eine Ästhetisierung der Lebenswelt*, Bielefeld 1998.
- Miller, John: „Bruder im Geiste“. In: Texte zur Kunst: *Performance*, März 2000, 10. Jahrgang, Heft 37, Berlin 2000, S. 127–131.

- Morgan, Jessica (Hrsg.): *Material Time, work time, life time*, Reykjavik Arts Festival 14 May – 5 June 2005, Frankfurt am Main 2005.
- Museum Friedericianum (Hrsg.): *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960–1965*, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler, Klagenfurt 1988.
- Nissen, Karin: „Die Ursache liegt in der Zukunft“. In: Finke: *Chance 2000*, S. 20–29.
- Nitsch, Hermann: *Das Orgien Mysterien Theater*, Manifeste, Aufsätze, Vorträge, Salzburg und Wien 1990.
- Nitsch, Hermann: *O. M. Theater – Lesebuch*, Freibord Sonderreihe Nr. 17, Wien 1985.
- o.A.: „Außerparlamentarische Obsession“. Internet: [http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/ausserparlamentarische\\_obsession.pdf](http://www.schlingensief.com/arbeiten/t052/ausserparlamentarische_obsession.pdf), Zugriff am 23.10.2007.
- o.A.: „Chicken Balls. Der Hodenpark“. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=118>, Zugriff am 1.12.2007.
- o.A.: „Deutschlandsuche '99“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t031>, Zugriff am 10.11.2007.
- o.A.: „Kaprow City“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t057>, Zugriff am 3.12.2007.
- o.A.: „Metaphysische Poesie.‘ Zweite animatographische Verkündung.“ Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=bericht2>, Zugriff am 13.10.2007.
- o.A.: „Schlingensiefs Animatograph – Einleitung“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=einleitung>, Zugriff am 26.9.2007.
- o.A.: „The dark side of the movement. Dritte animatographische Verkündung“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=bericht3>, Zugriff am 13.10.2007.
- o.A.: „The whole ist the untrue.‘ Vierte animatographische Verkündung.“ Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=bericht5>, Zugriff am 13.10.2007.
- o.A.: „This is the world announcement!‘ Erste animatographische Verkündung.“ Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=bericht1>, Zugriff am 13.10.2007.
- o.A.: „Utgard – The African Twin Towers. Lüderitz, Namibia“. In: T-B A21: *The Animatograph*, S. 24–27.
- Obrist, Hans Ulrich: „Meine Arbeit hat immer mit dem Blickwechsel zu tun“, Christoph Schlingensief im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist. In: Koegel/König: *Church of Fear*, S. 9–15.
- Ohr, Roberto: „Das Stolpern von Christoph Schlingensief. Über das Abräumen politischer Bewegungsformen“. In: Fanizadeh, Andreas; Ohr, Roberto (Hrsg.): *Die Beute, Neue Folge Nr. 1, Politik und Kunst I, Subversion des Managements*, Berlin 1998, S. 186–204.
- Oman, Hiltrud: *Joseph Beuys. Die Kunst auf dem Weg zum Leben*, München 1998.
- Oshidari, Mitra Parvaneh: *Die Dekonstruktion in Christoph Schlingensiefs AREA 7*, Diplomarbeit, Universität Wien 2006.
- Palm, Michael: „Which Way? Drei Pfade durchs Bild-Gebüsch von Kurt Kren“. In: Scheuگل, Hans (Hrsg.): *Ex-Underground Kurt Kren. Seine Filme*, Wien 1996, S. 114–129.
- Pflaum, Hans Günther; Prinzler, Hans Helmut: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, erweiterte Neuauflage, Bonn 1992.
- Philipp, Claus: „Brief an die Burg“. In: Burgtheater Wien: *Area 7 – Mattäusexpedition*, S. 8–18.

- Philipp, Claus: „Is there anybody out there? Erster Teil des Schlingensief Drehtagebuchs (19.10.2005)“. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=42>, Zugriff am 10.11.2007.
- Philipp, Claus: „Strange Days. Zweiter Tagesbericht aus dem Schlingensief Drehtagebuch (22.10.2005)“. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=41>, Zugriff am 10.11.2007.
- Platon: *Der Staat/Politeia*. In: Platon: *Sämtliche Werke*, 6. Aufl., Jakob Hegner, Köln 1969, 2. Bd., S. 252ff.
- Pöschl, Michaela: „Die Wahrheit des Körpers. Aktion und Repräsentation im Wiener Aktionismus und Post-Aktionismus“. In: Hummel: *Wiener Aktionismus*, S. 227–244.
- Rappmann, Rainer: „Der Soziale Organismus – ein Kunstwerk“. In: Harlan: *Soziale Plastik*, S. 7–71.
- Robinson, David: *From Peepshow to Palace: The Birth of American Film*, New York 1997.
- Römer, Stefan: *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001.
- Roth, Dieter: *Frühe Schriften und typische Scheiße*, Darmstadt 1973.
- Roth, Dieter: *Gesammelte Interviews*, herausgegeben von Barbara Wien, mit einem Nachwort von Barbara Wien und einem Text von Tomas Schmit, London – Berlin 2002.
- Schata, Rainer: „Das Œvre des Joseph Beuys. Ein individueller Ansatz zu universeller Neugestaltung“. In: Harlan: *Soziale Plastik*, S. 73–117.
- Schlingensief, Christoph Maria: „Wie man ins Gleichgewicht kommt. Ein religiöser Beitrag“. In: Petermann, Werner; Thoms, Ralph (Hrsg.): *Kino-Fronten. 20 Jahre '68 und das Kino*, München 1988, S. 150–168.
- Schlingensief, Christoph: „18 Happenings in einer Sekunde“, Vortrag fünf Tage vor der Eröffnung von *Kaprow City* vor Mitarbeitern und Studenten, abgedruckt im Programmblatt zu *Kaprow City*, Volksbühne Berlin 2006, o.P.
- Schlingensief, Christoph: „Area 7 Projekterklärung“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t054>, Zugriff am 19.11.2007.
- Schlingensief, Christoph: „Ich bin für die Vielfalt zuständig“. In: Reder, Christian: *Lesebuch Projekte. Vorgriffe, Ausbrüche in die Ferne*, Wien 2006, S. 125–140.
- Schlingensief, Christoph: „Interview mit dem deutschen Botschafter in Namibia“. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=46>, Zugriff am 12.11.2007.
- Schlingensief, Christoph: „Kunst und Gemüse. Eine Erklärung von Christoph Schlingensief“. In: Hegemann: *Theater ALS Krankheit*, S. 2f.
- Schlingensief, Christoph: „Wir sind zwar nicht gut, aber wird sind da“. In: Lochte: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, S. 12–39.
- Schlingensief, Christoph: *Rosebud. Das Original*, mit Vorbemerkungen von Diedrich Diederichsen und Carl Hegemann, Köln 2002.
- Schlingensief, Christoph: *Talk 2000*, Wien – München 1998.
- Schlingensief, Christoph; Bierbichler, Josef: *Engagement und Skandal*, Berlin 1998.
- Schlingensief, Christoph; Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*, Köln 1998.
- Schlingensief, Christoph; Stüttgen, Johannes: *Zum Kapital. Als Christoph Schlingensief das Unsichtbare gesucht hat*, Wangen/Allgäu 2000.
- Schlingensief, Christoph; van der Horst, Jörg: „Erste ur-animatographische Installation. Kampf der Götter oder Reise zum Mittelpunkt der Erde“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=vorabbericht>, Zugriff am 7.11.2007.

- Schlingensief, Christoph; von Seydlitz, Friedhelm: „Laßt uns machen!“. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=55>, Zugriff am 12.11.2007.
- Schneede, Uwe M.: *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit 1994.
- Schneede, Uwe M.: „Roth und Beuys“. In: Söntgen, Beate; Vischer, Theodora (Hrsg.): *Über Dieter Roth*, Beiträge des Symposiums vom 4. und 5. Juli 2003 zur Ausstellung „Roth-Zeit“. Eine Dieter Roth Retrospektive im Schaulager Basel, Zürich 2004, S. 136–149.
- Schödel, Helmut: „Das Ende“. In: Schlingensief: *Talk 2000*, S. 166.
- Seeßlen, Georg: „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“. In: Lochte, Julia: *Schlingensief! Notruf für Deutschland*, S. 40–78.
- Siemons, Mark: „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere“. In: Lilienthal: *Schlingensiefs Ausländer raus*, S. 120–127.
- Simek, Rudolf: *Lexikon der germanischen Mythologie*, 3., völlig überarbeitete Auflage, Stuttgart 2006.
- Simhandl, Peter: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin 1993.
- Simon, Fritz B.: *Einführung in Systemtheorie und Konstruktivismus*, Heidelberg 2006.
- Simrock, Karl: *Die Edda. Die ältere und jüngere Edda und die mythischen Erzählungen der Skalda*, übersetzt und mit Erläuterungen begleitet von Karl Simrock, 3. Aufl., Essen 1987.
- Sloterdijk, Peter: „Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief“. In: Lilienthal: *Schlingensiefs Ausländer raus*, S. 224–231.
- Spector, Nancy: *Matthew Barney. The Cremaster Cycle*, Museum Ludwig, Köln, 6. Juni – 1. September 2002, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 10. Oktober 2002 – 5. Januar 2003, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 14. Februar – 11. Mai 2003, Ostfildern-Ruit.
- Stachelhaus, Heiner: *Joseph Beuys*, Berlin 2006.
- Stiftung Schloss Neuhardenberg: *Der Animatograph – Odins Parsipark*, Programmheft, Stiftung Schloss Neuhardenberg 2005.
- Stüttgen, Johannes: *Zeitstau. Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys*, Stuttgart 1988.
- Szeemann, Harald (Hrsg.): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, Kunsthau Zürich, 11. Februar bis 30. April 1983, Städtische Kunsthalle und Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 19. Mai bis 10. Juli 1983, Museum moderner Kunst, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 10. September bis 13. November 1983, Aarau u. Frankfurt am Main, 2. Aufl., 1983.
- Szeemann, Harald: „Gespräch mit Paul Thek. Duisburg, 12. Dezember 1973“. In: Witte de With: *Paul Thek*, S. 82–87.
- Szeemann, Harald; Sohm, H.: *Happening & Fluxus*, eine Ausstellung im Kölnischen Kunstverein Köln, 6.11.1970 – 6.1.1971, organisiert von Harald Szeemann; Materialien zusammengestellt von H. Sohm, Köln 1970.
- T-B A21: *The Animatograph*, hg. von Thyssen-Bornemisza Art Contemporary – T-B A21, Wien 2006. Internet: [http://www.schlingensief.com/downloads/the\\_animatograph.pdf](http://www.schlingensief.com/downloads/the_animatograph.pdf), Zugriff am 26.10.2007.
- Texte zur Kunst: *Appropriation Now!*, Jänner 2002, 12. Jahrgang, Heft 46, Berlin 2002.
- Tieke, Wilhelm: *Das Ende zwischen Oder und Elbe – Der Kampf um Berlin 1945*, Stuttgart 1981.
- Ursprung, Philip: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening – Robert Smithson und die Land Art*, München 2003.

- van der Horst, Jörg: „Begegnungen der vierten Art‘. Schlingensiefs Zeitreisen: Mit Parsifal nach Pingvellir.“ Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=begegnungen>, Zugriff am 25.10.2007.
- van der Horst, Jörg: „Habemus Angst‘ – Die bekennende Kunst der Church of Fear“. In: Koegel/König: *Church of Fear*, S. 41–44.
- van der Horst, Jörg: „Animatographie als demokratische Projektion.“ Internet: [http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark\\_polit.pdf](http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark_polit.pdf), Zugriff am 4.10.2007, Druckversion S. 1–3.
- van der Horst, Jörg: „Der Animatograph – ‚Eine Lebensmaschine‘ von Christoph Schlingensief“. In: Stiftung Schloss Neuhausen: *Der Animatograph – Odins Parsipark*, S. 2f.
- van der Horst, Jörg: „Der Emmaus-Effekt oder das Wunder von Pingvellir“. In: Koegel/König: *Church of Fear*, o.P.
- van der Horst, Jörg: „Gesamtkunstlum. Aus isländischen Kellern in die Wiener Burg“. In: Burgtheater Wien: *Area 7 – Mattäusexpedition.*, S. 56–63.
- van der Horst, Jörg: „The Animatograph – A ‚Life Machine‘ by Christoph Schlingensief“. In: T-B A21: *The Animatograph*, S. 6–11.
- van der Horst, Jörg: *Theater als Medienphänomen. Die „Mediendemokratiekunst“ des Film- und Theaterregisseurs Christoph Schlingensief. Eine Untersuchung unter besonderer Beachtung der Container-Aktion BITTE LIEBT ÖSTERREICH – ERSTE ÖSTERREICHISCHE KOALITIONS-WOCHE, Wien, 11. – 17.06.2000.* Hausarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophischen Fakultät zu Münster, Westfalen, 2002.
- van der Horst: „Der Animatograph“ = van der Horst, Jörg: „Der Animatograph – ‚Eine Lebensmaschine‘ von Christoph Schlingensief“. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=theorie>, Zugriff am 26.9.2007.
- Vischer, Theodora; Walter, Bernadette (Hrsg.): *Roth-Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung im Schaulager Basel, 24. Mai bis 14. September 2003, Baden 2003.
- Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft* [1849]. In: Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, 3. Band, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co, o.J., S. 42–177.
- Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*, Wien 1948.
- Walter, Bernadette: „Sammeln“. In: Vischer: *Roth-Zeit*, S. 158f.
- Weibel, Peter: „Grundlagen des Attatismus“. In: Hegemann: *Ausbruch der Kunst*, S. 95–124.
- Wilpert, Gero von: *Deutsches Dichterlexikon*, 3. erw. Aufl., Stuttgart 1988.
- Witte de With u.a. (Hrsg.): *Paul Thek. The wonderful world that almost was*, Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 3.6. – 8.10.1995; Neue Nationalgalerie, Berlin, 7.12. – 18.2.1996; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21.6. – 2.9.1996; MAC galeries contemporaines des Musées de Marseille, Marseille, 15.10. – 15.12.1996, Berlin 1995.

## Zeitungen

- Adorjan, J.: „Ein ganz großes Ja zum Leben“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.1.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=70>, Zugriff am 16.11.2007.
- Behrendt, Eva: „Nichts geht verloren“. In: *die tageszeitung*, 22.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=taz>, Zugriff am 5.11.2007.



- Bomdsdorf, Clemens: „Nordmänner im Musenreich“. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 23, 9.6.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=presse4>, Zugriff am 15.10.2007.
- Brug, Manuel: „Schlingensief wagt Wagner im Urwald“. In: *Die Welt*, 21.4.2007. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=198>, Zugriff am 4.12.2007.
- Buhr, Elke: „Der tote Hase und die Bilder“. In: *Frankfurter Rundschau*, 22.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=frankfurterrundschau>, Zugriff am 5.11.2007.
- Buhre, Jakob: „Die Demokratie ist ein Wäschetrockner“. In: *Planet Interview*, 4.8.2005. Internet: <http://www.planet-interview.de/interviews/pi.php?interview=schlingensief-christoph-2>, Zugriff am 12.12.2007.
- Dax, Max: „Ich glaube an die Peinlichkeit“. In: *Welt am Sonntag*, 10.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=137>, Zugriff am 3.12.2007.
- Felberlein, Gerald: „Beim Gruppensex mit Stalin“. In: *Salzburger Nachrichten*, 1.9.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=salzburgernachrichten>, Zugriff am 5.11.2007.
- Fuhrmann, Wolfgang: „Nach der Scheidung“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.9.2007. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=243>, Zugriff am 5.12.2007.
- Hanika, Iris: „Die Auferstehung des faulenden Fisches“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=faz>, Zugriff am 5.11.2007.
- Hippold, Stephan: „Am Anfang war Ginnungagap“. In: *Frankfurter Rundschau*, 19.5.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=presse3>, Zugriff am 4.10.2007.
- Hirschmann Christoph: „Gute Gedanken sind wie Zelte“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Format*, 15.1.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=71>, Zugriff am 16.10.2007.
- Hutter, Andreas: „Projekt für Linz 2009 von Infant terrible Christoph Schlingensief?“ In: *Neues Volksblatt*, 4.1.2008. Internet: <http://www.volksblatt.at/index.php?id=29220&MP=61-9399>, Zugriff am 13.1.2008.
- Irrgeher, Christoph: „Der Untergang ist das Glück!“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Wiener Zeitung*, 29.7.2006, S. 4.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: „Schlingboulez im Labyrinth der Bilder“. In: *Frankfurter Rundschau*, 27.7.2004. Internet: [http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004\\_fr](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_fr), Zugriff am 26.10.2007.
- Kaiser, Joachim: „Ich bin eigentlich ein metaphysisch obdachloser Metaphysiker“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.6.2004, S. 13. Internet: <http://www.schlingensief.com/downloads/sueddeutsche25062004.pdf>, Zugriff am 26.10.2007.
- Kleindienst, Jürgen: „Für mich ist nichts beendet“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Leipziger Volkszeitung*, 1.6.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t056#interview>, Zugriff am 7.11.2007.
- Kohse, P.: „Riesendurcheinanderkarussell“. In: *Frankfurter Rundschau*, 15.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=144>, Zugriff am 2.12.2007.
- Kralicek, Wolfgang: „Der letzte Künstler“. In: *Falter*, 3/2006, S. 18–20.
- Kralicek, Wolfgang: „Frequently Asked Questions“. In: *Falter*, 04/2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=90>, Zugriff am 21.11.2007.

- Kreiba, E. M.: „Wo ist die Avantgarde, Paulus?“ In: *Neue Zentralzeitung Zürich*, 8.11.2007. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=a001&article=zentralzeitung>, Zugriff am 5.12.2007 (Primärquelle nicht verifizierbar).
- Lange, Joachim: „Ausweitung der Dunkelphase“. In: *Frankfurter Rundschau*, 3.8.2007. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=presse2007#4>, Zugriff am 5.12.2007.
- Laudenbach, Peter: „Auf der Durchdrehbühne“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=147>, Zugriff am 4.12.2007.
- Laudenbach, Peter: „Jetzt sage ich die Wahrheit“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *tip*, 19/06, S. 63.
- Laudenbach, Peter: „Weehee, Wehee“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Der Tagesspiegel*, 26.7.2004. Internet: [http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004\\_laudenbach](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_laudenbach), Zugriff am 26.10.2007.
- Lemke-Matwey, Christine: „Wo Viren inszenieren“. In: *Der Tagesspiegel*, 4.9.2007. Internet: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/Schlingensief;art772,2372120>, Zugriff am 27.12.2007.
- Michalzik, Peter: „Der Todestag“. Schlingensief im Interview eine Woche vor der Premiere des Bayreuther *Parsifal* 2004. In: *Frankfurter Rundschau*, Juli 2004. Internet: [http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004\\_michalzik](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_michalzik), Zugriff am 26.10.2007.
- Mittringer, Markus: „Klone eines Anstifters“. In: *Der Standard*, 20.5.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=presse1>, Zugriff am 16.10.2007.
- Mommert, W.: „Diana-Elvers‘ in der Psychiatrie: Schlingensiefs Welttheater“. In: *DPA*, 14.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=139>, Zugriff am 4.12.2007.
- Müller, Katrin Bettina: „Filmdosen im Sand“. In: *die tageszeitung*, 14.11.2005, S. 16. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=50>, Zugriff am 10.11.2007.
- o.A.: „Ich bin nicht der große Gralssucher“, Interview mit Schlingensief zur Burgtheaterinstallation *Area 7*. In: *APA*, 16.1.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=74>, Zugriff am 16.11.2007.
- o.A.: „Schlingensief wird Kunstprofessor in Braunschweig“. In: *Braunschweiger Zeitung*, 8.7.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=23>, Zugriff am 18.10.2007.
- o.A.: „Schlingensiefs Nazi-Porno“. In: *BZ (Berlins größte Zeitung)*, 19.8.2005, S. 17.
- o.A.: „Streit um Behinderte für ‚Freax‘-Oper“. In: *Die Welt*, 23.8.2007. Internet: [http://www.welt.de/kultur/article1126189/Streit\\_um\\_Behinderte\\_fuer\\_Freax-Oper.html](http://www.welt.de/kultur/article1126189/Streit_um_Behinderte_fuer_Freax-Oper.html), Zugriff am 5.12.2007.
- o.A.: „Unter die Oberfläche schauen“. In: *Märkische Oderzeitung*, 18.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=oderzeitung>, Zugriff am 6.11.2007.
- Oberländer, Jan: „In der Wundertrommel“. In: *Der Tagesspiegel*, 14.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=143>, Zugriff am 2.12.2007.
- Peitz, Christiane: „Alles dreht sich“. In: *Der Tagesspiegel*, 21.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=tagesspiegel>, Zugriff am 6.11.2007.
- Preuss, Sebastian: „Mutter Meese, Mutter Parzival“. In: *Berliner Zeitung*, 19.3.2007, S. 27.

- Prutean, Steffi: „Götter im märkischen Wald“. In: *Sächsische Zeitung*, 22.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t053&article=saechsischezeitung>, Zugriff am 4.11.2007.
- Rebhandl, Bert. „Wie man gewiss weiß, was man sieht.“ In: *Der Standard*, 18.9.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=153>, Zugriff am 4.12.2007.
- Roos, Peter: „Alles neu ertasten, wie ein gescheiterter Gott“. In: *Die Zeit*, Nr. 4, 19.1.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=84>, Zugriff am 23.11.2007.
- Schacher, Marko: „Ein Leben gegen die ‚Ausweitung der Dunkelphase‘“. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 13.9.2007. Internet: [http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1514515?\\_suchtag=2007-09-13](http://www.stuttgarter-nachrichten.de/stn/page/detail.php/1514515?_suchtag=2007-09-13), Zugriff am 27.12.2007.
- Schödel, Helmut: „Blubbernde Animatografen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 24.1.2006. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=81>, Zugriff am 24.11.2007.
- Schreiber, Irmgard: „Casting für Schlingensief“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias* (eingetragen im Schlingensief-Newslog am 3. Oktober 2005). Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=35>, Zugriff am 11.10.2007.
- Schreiber, Irmgard: „Die Wagners im Township“. In: *Allgemeine Zeitung Namibias* (eingetragen im Schlingensief-Newslog am 28. Oktober 2005). Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=43>, Zugriff am 11.11.2007.
- Smee, Jess: „Installation based on contentious Berlin show finds a home after curators back off“. In: *The Guardian*, 7.10.2006. Internet: [http://www.schlingensief.com/backup/diana2/press\\_guardian.php](http://www.schlingensief.com/backup/diana2/press_guardian.php), Zugriff am 4.12.2007.
- Smolczyk, Alexander: „Voodoo auf dem Grünen Hügel“. In: *Der Spiegel*, Nr. 30, 19.7.2004, S. 126-130. Internet: [http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004\\_spiegel](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_spiegel), Zugriff am 26.10.2007.
- Spiegler, Almuth: „Island: Die Kunst ist eine wilde Party“. In: *Die Presse*, 17.5.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=presse2>, Zugriff am 15.10.2007.
- Sporrer, Susanne: „Wieczorek-Zeul bat um Vergebung“. In: *Die Welt*, 15.8.2004. Internet: [http://www.welt.de/print-wams/article114391/Wieczorek-Zeul\\_bat\\_um\\_Vergabung.html](http://www.welt.de/print-wams/article114391/Wieczorek-Zeul_bat_um_Vergabung.html), Zugriff am 12.11.2007.
- Stähli, Sarah: „Ich muss nicht mehr den wilden Mann spielen“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Zürcher Tagesanzeiger*, 6.11.2007, S. 24.
- Thielke, Thilo: „Dada: Die Wüste bebt!“ In: *Der Spiegel*, Nr. 47/2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=52>, Zugriff am 10.11.2007.
- Tholl, Egbert: „Fortdauernde Bewegung macht hier den Raum zur Zeit.“ In: *Stuttgarter Nachrichten*, 1.8.2005. Internet: [http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2005\\_sn](http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2005_sn), Zugriff am 27.10.2007.
- Tittel, Cornelius: „Theater war noch nie mein Ding“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Monopol*, Nr. 1/2008, S. 40–48.
- Walde, Gabriela: „Ich bin nicht die Provo-Batterie“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Die Welt*, 14.8.2005. Internet: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=14>, Zugriff am 12.12.2007.
- Zekri, Sonja: „Wiederkommen. Würmer zeigen“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Süddeutsche Zeitung*, 25.5.2007, S. 13.
- Zekri, Sonja: „Wo sich Führer und Hase gute Nacht sagen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8.2005. Internet: [http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark\\_sueddeutsche.pdf](http://www.schlingensief.com/downloads/parsipark_sueddeutsche.pdf), Zugriff am 4.11.2007.

Zips, Martin: „Ein Anruf bei ...“, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29.8.2006. Internet. <http://www.schlingensief.com/weblog/index.php?p=135>, Zugriff am 4.12.2007.

## Filme, TV-, Radio- und Tondokumente

- Bilić, Erik: *Christoph Schlingensief's Animatograph*, Hallmühle Film, Sponsored by T-B A21 Vienna, DVD, 2005.
- Burgtheater Wien: *Area 7 – Die DVD*, Produktion: Filmgalerie 451, Beilage zum Programmbuch Burgtheater Wien: *Area 7 – Mattäusexpedition*.
- FM4: *Im Sumpf Live*, Radiosendung von Fritz Ostermayer live vom Info-Abend zu *Area 7* aus dem Casino am Schwarzenbergplatz in Wien am 15.1.2006.
- Gudnasson, Thorfinnur: *Animatograph – Iceland Edition*, T-B A21, DVD, Island 2005.
- Haus der Kunst: *Gespräch*, Christoph Schlingensief im Gespräch mit Kuratorin Stephanie Rosenthal und Filmtheoretiker Georg Seeblen am 22.7.2007 im Haus der Kunst in München, Aufzeichnung zur Verfügung gestellt vom Haus der Kunst.
- Kern, Peter: *Christoph Schlingensief: Hamlet – This is your family – NAZI-LINE*, ein Film von Peter Kern, DVD, Lebenswissen Verlag, 2004.
- Kluge, Alexander: *News & Stories, Der Animatograph – Christoph Schlingensiefs Erste-Hilfe-Koffer gegen Tiefsinn*, ausgestrahlt am 8.1.2006 auf SAT1.
- Kren, Kurt: *Action Films*, Index 001, DVD-Edition, sixpack film.
- Poet, Paul: *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*, ein Film von Paul Poet, DVD, 2005.
- Rothaug, Gudrun: „Kunst in Aktion. Christoph Schlingensief“, Hessischer Rundfunk, Hörfunk – Bildungsprogramm *Wissenswert*, Radiosendung vom 26.9.2007 sowie 28.9.2007 (jeweils 8:30 Uhr, hr2), Druckversion S. 1–8. Internet: [http://www.hr-online.de/website/specials/wissen/index.jsp?key=standard\\_document\\_31632640&rubrik=6562](http://www.hr-online.de/website/specials/wissen/index.jsp?key=standard_document_31632640&rubrik=6562), Zugriff am 30.10.2007.
- Schlingensief, Christoph: *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1989), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Christoph Schlingensief und seine Filme* (2004), Interview, Kurzfilme, DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Das deutsche Kettensägenmassaker – Die erste Stunde der Wiedervereinigung* (1990), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Die 120 Tage von Bottrop – Der letzte Neue Deutsche Film* (1997), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Egomania – Insel ohne Hoffnung* (1986), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Freakstars 3000* (2003), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Fremdverstümmelung* (2007), Studio 28, Premierenfassung 01. September 2007.
- Schlingensief, Christoph: *Menu Total* (1985/86), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Mutters Maske* (1987/88), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* (1992), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *Tunguska – Die Kisten sind da* (1984), DVD, Filmgalerie 451.
- Schlingensief, Christoph: *United Trash* (1995/96), DVD, Filmgalerie 451.

# Abbildungen

## Bildnachweis

Foto: *Aino Laberenz* © *Christoph Schlingensief*:

Nr. 7–14, 16–23, 35, 39, 40, 46–58, 60–63, 76–79, 81, 83, 84, 86–88, 94–96, 98, 105, 130

*Christoph Schlingensief*: 36, 59, 104, 133

*Georg Soulek*: Nr. 89–91, 93, 100–103, 106–129, 131, 132

*Tobias Buser*: Nr. 3, 4, 26–33, 37, 64–67, 80, 82, 85, 92

*Inge Landgraf*: Nr. 68–75

*Leonard Schattschneider*: Nr. 134, 135

*Franz Peter Tschauner*: Nr. 42, 43

*Burgtheater Wien*: Nr. 45

*Federico Gambarini*: Nr. 5

*Heidi Harsieber*: Frontispiz

*Julius Hummel*: Nr. 97

*Kathrin Krottenthaler*: Nr. 34

*Andrea Merola*: Nr. 6

*Stephanie Pilick*: Nr. 44

*Roland Schlager*: Nr. 41

*Volksbühne Berlin*: Nr. 99

*www.schlingensief.com*: Nr. 15

*nicht zuordenbar*: Nr. 1, 2, 25, 38

## Lebenslauf

**Roman Berka**

geb. am **5. April 1973**

**1979–1990** Besuch der *Rudolf-Steiner-Schule* Wien Mauer

**1991–1993** *Matura* am Oberstufenrealgymnasium für Berufstätige, Henriettenplatz/Wien 15

**1993–1994** *Russischstudium* und eine Fächerkombination aus *Philosophie, Soziologie* und *Ethnologie* an der Universität Wien

**ab 1994** Studium der *Kunstgeschichte* an der Universität Wien

**1994–1996** sowie **1998–2006** Mitarbeiter des *museum in progress* ([www.mip.at](http://www.mip.at))

**2002–2004** Postgradualer Universitätslehrgang *ECM – Exhibition and Cultural Communication Management* an der Universität für angewandte Kunst Wien mit Abschluss als Master of Advanced Studies (MAS)

**2004–2006** Mitarbeiter der *one world foundation* ([www.onf.at](http://www.onf.at))

**Nov. 2006 – Okt. 2007** Bezug eines Studien-Abschluss-Stipendiums (SAS) – projektierter Abschluss des Studiums in *Kunstgeschichte* an der Universität Wien: Frühjahr 2008.