



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Christoph Schlingensief und der Nationalsozialismus.
„Mein Nazi-Ding ist keines, das mit wehenden Flaggen
durch die Strassen rennt.“ Eine Spurensuche nach Bezü-
gen zur NS-Zeit sowie zu rechtspopulistischen Parteien in
Christoph Schlingensiefs Arbeiten.

Verfasserin

Eva Kukuruz-Mittermann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen lieben Menschen danken, die mich während der Entstehungszeit meiner Diplomarbeit begleitet haben. Ganz besonders danke ich meinen „Schlingensief-Kolleginnen“, die mich in meinen Schaffen bestärkt haben.

Großer Dank gebührt Frau Professor Brigitte Marschall sowie Herrn Professor Frank Stern für ihre wertvolle Unterstützung und ihre Geduld.

Im Juni 2000 stand Christoph Schlingensief mit einem Mikrofon vor einem Container an der Wiener Staatsoper. Dies war mein erster Besuch einer Schlingensief-Aktion. Seither verfolge ich mit großem Interesse kontinuierlich Schlingensiefs Wirken. So gilt mein Dank ebenso Christoph Schlingensief und seinen unermüdlichen Schaffensdrang, der mich zu dieser Arbeit inspiriert hat.

Inhaltsverzeichnis

I EINLEITUNG	1
II SCHLINGENSIEFS FILME ZUR GESCHICHTE DEUTSCHLANDS	3
II.1 <i>Menu Total</i>	4
II.1.1 Filmästhetik	5
II.1.2 Schlingensiefel lässt die Nazis tanzen	6
II.2 <i>100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker</i>	7
II.2.1 Entstehung des Films	8
II.2.2 Hommagen- und Kritiken	9
II.2.3 Anmerkungen zum Film	10
II.2.4 Das deutsche Kettensägenmassaker	11
II.2.5 Sie kamen als Freunde und sie wurden zu Wurst	11
II.2.6 Inhalt und Interpretation	12
II.2.7 Trauma	13
II.3 <i>Terror 2000 – Intensivstation Deutschland</i>	16
II.3.1 Terror in Rassau	17
II.3.2 Rechtsextremismus in <i>Terror 2000</i>	19
II.3.3 Asylanten in <i>Terror 2000</i>	21
II.3.4 Das Erscheinen von Juden	21
III DIE CONTAINER-AKTION	23
III.1 Hintergründe zur Entstehung der Containeraktion	23
III.1.1 Innenpolitische Situation Österreichs im Jahr 2000	23
III.1.2 Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs	25
III.1.3 Gründe für den Aufstieg der FPÖ	29
III.1.4 Die EU-Sanktionen	31
III.1.4.1 Die Beobachtung der ÖVP	32
III.1.4.2 Der Weisen-Bericht	33
III.1.4.3 Der Weisenbericht über die politische Entwicklung der FPÖ	34
III.1.4.4 Die Aufhebung der Sanktionen	35
III.1.4.5 Die Folgen der Sanktionen	36
III.2 Reaktionen der Künstler auf die neue Regierung im Jahr 2000	36
III.3 Die Entstehung der Container-Aktion	37

III.4 Der Ablauf der Container-Aktion	39
III.5 Kontext- und Intertextualität.....	40
III.6 Die Container-Bewohner	42
III.7 Das Container-Publikum.....	42
III.7.1 Einflüsse auf das Container-Publikum.....	43
III.8 Eine Frage der Authentizität.....	45
III.9 Das „Ausländer raus“-Schild	46
III.9.1 Schilder gegen das „Ausländer raus“-Schild.....	48
III.9.2 Demontierung des „Ausländer raus“-Schildes.....	49
III.10 Offizielle Reaktionen auf die Container-Aktion.....	51
III.10.1 Die Aktion und die Reaktionen der FPÖ	52
III.11 Feindbilder.....	54
III.11.1 Schlingensief und das Karussell der Feindbilder	55
III.12 Die Container-Aktion im Vergleich mit anderen Formen der Theater- und Medienwelt.....	56
III.12.1 Big Brother.....	56
III.12.1.1 Die Spielregeln im Big Brother-Dorf.....	57
III.12.1.2 Schlingensief und Big Brother	58
III.12.2 Agitprop	58
III.12.3 Straßentheater in Deutschland.....	59
III.12.3.1 Merkmale des Straßentheaters.....	60
III.12.3.2 Die Container-Aktion versus Straßentheater-Methoden	62
III.12.3.3 Straßentheater versus Agit-Prop-Theater	63
III.12.3.4 Container-Aktion als Anti-Agit-Prop-Theater.....	64
III.12.3.5 Peter Handke über das Straßentheater der 1960er Jahre	64
III.12.3.6 Peter Handkes Spuren in der Container-Aktion	66
III.12.4 Politisches Theater in Deutschland	66
III.12.4.1 Erwin Piscator	67
III.12.4.2 Piscator über politisches Theater.....	69
III.12.4.3 Das epische Theater	69
III.12.4.4 Schlingensiefs Container-Aktion und das epische Theater	71
III.12.5 Handke über Brecht	71
III.12.6 Piscator über das Theater der 1960er Jahre sowie über die ersten Stücke zur NS-Aufarbeitung.....	72
III.12.7 Die Arbeitsmethoden Piscators als Wegbereiter für den Arbeitsstil von Schlingensief.....	73
III.12.8 Das dokumentarische Theater in den 1960er Jahren.....	77
III.12.9 Exkurs zum Alternativen Theater	79

III.12.10 Ursprung des Guerilla Theaters.....	81
III.12.10.1 Guerilla Theater in Amerika.....	81
III.12.10.2 Pageant Players.....	83
III.12.10.3 Richard Schechner.....	84
III.12.10.4 Guerilla Theater-Publikum.....	86
III.12.10.5 Kent State Massacre.....	86
III.12.10.6 Radical Arts Troups (RAT).....	87
III.12.10.7 People’s Street Theater.....	88
III.12.10.8 Yippies.....	88
III.12.10.8.1 Revolution und Mythos.....	90
III.12.10.9 Bread und Puppet Theatre.....	91
III.12.10.10 Die San Francisco Mime Troupe (SFMT) in den 1960er Jahren.....	92
III.12.10.10.1 Das Erreichen der Zuschauer.....	92
III.12.10.11 Teatro Campesino.....	93
III.12.10.12 Rapid Transit Guerilla Communications (RTGC).....	94
III.12.10.13 The American Playground.....	95
III.12.11 Augusto Boal.....	97
III.12.11.1 Unsichtbares Theater.....	99
III.12.11.2 Zuschauer und Schauspieler.....	101
III.12.12 Guerilla-Kampf-Spuren der Container-Aktion.....	103
III.12.12.1 Richard Schechner’s Einflüsse.....	104
III.12.12.2 Methoden des People’s Street Theater.....	104
III.12.12.3 Schlingensief unter den Yippies.....	105
III.12.12.4 Bedeutungsebenen.....	107
III.12.12.5 Minimalismus.....	108
III.12.13 Boal versus Schlingensief.....	109
III.12.13.1 Arbeit mit Bildern.....	110
III.12.13.2 War die Container-Aktion unsichtbares Theater?.....	110
III.12.14 Dario Fo.....	113
III.12.14.1 Die Arbeitsmethoden Fo’s und Schlingensiefs.....	114
III.12.14.2 Schlingensiefs Arbeitsweise versus Fo’s Arbeitsweise anhand des Beispiels „Mistero Buffo“....	116
III.12.14.3 Dario Fo’s „Teatro d’intervento“.....	116
III.12.14.4 Teatro popolare.....	118
III.13 Auswirkungen der Container-Aktion.....	118
IV HAMLET – THIS IS YOUR FAMILY.....	121
IV.1 Entstehungsgeschichte von Schlingensiefs Hamlet-Inszenierung.....	121
IV.2 Neutralität und Feindbilder der Schweizer.....	122

IV.3 Die Schweizer Volkspartei	123
IV.3.1 Christoph Blocher.....	123
IV.4 Das Schweizer Rollenspiel im Zweiten Weltkrieg	124
IV.4.1 Schweizer Flüchtlingspolitik	125
IV.4.2 Schweizer Raubgold	126
IV.4.3 Schweizer Aufarbeitung	128
IV.5 Ablauf des Projekts in der Schweiz	130
IV.6 Schlingensiefs Hamlet	131
IV.6.1 Gründgens Hamlet als Vorlage.....	133
IV.6.2 Schlingensief-Entertainment.....	134
IV.6.3 In der Mausefalle	134
IV.7 Kampf der Generationen	137
IV.8 Hamlet als Mittel zum Zweck	141
IV.9 Schlingensief auf der Straße	142
IV.10 Die SVP, Blocher und Schlingensief	143
IV.11 Schlingensief und das Schweizer Publikum	145
IV.12 Das Verhältnis zu den Neoskins	147
IV.13 Torsten Lemmer	149
IV.14 Ausstieg vom Aussteigerprogramm	150
IV.14.1 Darstellung der Neoskins.....	152
IV.15 Hamlet im Herbst	154
IV.16 Die Aussteiger heute	155
IV.17 Schlussbetrachtung	156
V RESÜMÉE UND AUSBLICK	157
VI NACHWORT	161
VII BIBLIOGRAPHIE	163
VIII FILMOGRAPHIE	173

IX ANHANG	175
IX.1 Abstract	175
IX.2 Chronologischer Überblick.....	177
IX.3 Lebenslauf	189

I Einleitung

Christoph Schlingensief's Werk ist umfangreich. Es gibt kaum ein künstlerisches Metier, in dem er noch nicht tätig war: Er ist Filme- und Theatermacher, Opernregisseur, Fernsehmoderator, Aktionist, bildender Künstler, Hörspielautor, Komponist und Kunstprofessor. Die Person Schlingensief selbst sowie seine multimedialen Aktionen und Inszenierungen wehren sich allerdings dagegen in eine Schublade gesteckt zu werden.

Schlingensief's Arbeiten weisen oftmals gemeinsame Wurzeln auf. Der Künstler selbst spricht oft davon, dass seine Arbeitsweise dem Gedanken eines Rhizoms entspricht. Gilles Deleuze und Felix Guattari haben diesen Begriff geprägt: Ein Rhizom lässt sich weder auf das Eine noch auf das Viele zurückführen. Es ist ein nicht zentriertes, nicht hierarchisches und nicht signifikantes System. Jede Vielheit, die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufenden Stängel verbunden werden kann, so dass sich ein Rhizom bildet und ausbreitet, wird Plateau genannt. Jedes Plateau kann wiederum an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden.¹

Über Christoph Schlingensief's Arbeit sind in den letzten Jahren einige wissenschaftliche Publikationen² erschienen, die sein Schaffen aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten. Augenfällig bei der Betrachtung seiner Produktionen ist, dass sich darin unzählige NS-Symbole, Hitler-Darsteller sowie kritische Gedanken über rechtspopulistische Parteien wieder finden. Diese speziellen Elemente ziehen sich fast durch sein gesamtes Werk, und verweisen so auf die Zeit des Nationalsozialismus sowie auf dessen Nachwirken in heutigen rechtspopulistischen Parteien. Diesen Themenkomplex habe ich für diese Arbeit gewählt, da jener bis dato wissenschaftlich noch nicht erforscht worden ist. Die vorliegende Arbeit beleuchtet dieses Forschungsfeld aus einem politischen, historischen sowie theaterwissenschaftlichen Blickwinkel.

„Mein Nazi-Ding ist keines, das mit wehenden Flaggen durch die Strassen rennt.“³ Um zu erforschen, welche Intentionen Christoph Schlingensief zu dieser Thematik hat, habe ich deshalb aus seinem Oeuvre jene Produktionen ausgewählt, welche die Themen „Nazismus und Neonazis“

¹ vgl. Deleuze Gilles, Guattari, Felix, *Rhizom*, Merve-Verlag, Berlin 1977, o.A.

² Siehe: Berka Roman, Schlingensief's Animatograph. Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2008; Kovačević Sonja, Freakstars?! Die Integration von Menschen mit Beeinträchtigung in Christoph Schlingensief's Projekt FREAKSTARS 3000, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2010; Tauchhammer Tanja, Christoph Schlingensief und der Aktionismus, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2008, u.a.

³ o.A., Die Nanosekunde des Glücks. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.06.2010

implizit haben.⁴ Alle Produktionen sind in den Jahren von 1986 bis 2001 entstanden. Damals sind diese Produktionen am Puls der Zeit entstanden – rückblickend gelten sie als zeithistorische Dokumente.

Am Beginn meiner Recherchen stellte sich die Frage, in welcher Form Schlingensief die Thematik des Nationalsozialismus in seinen Werken verwendet und welche Intentionen dahinter stehen. Um diese Fragestellung zu erforschen, habe ich folgende Produktionen ausgewählt: *Menu Total* (BRD 1985/86), *100 Jahre Adolf Hitler* (BRD 1988/89), *Das deutsche Kettensägenmassaker* (D 1990), *Terror 2000* (D 1992), „Bitte liebt Österreich“ (Wien 2000, in Folge wird diese „Container-Aktion“ genannt⁵) und „Hamlet“ (Zürich 2001).

Diese Arbeiten wurden herangezogen, um einen Querschnitt dreier verschiedener Genres (Film, Theater, Aktion) repräsentieren zu können. Der Fokus der vorliegenden Forschungsarbeit liegt vor allem auf jenen Elementen, die auf den Nationalsozialismus, auf Neonazismus oder auf rechtspopulistische Parteien verweisen. Die jeweiligen Produktionen werden vorgestellt und im zeithistorischen Kontext eingebettet. Im Zuge dessen erfolgt ein Einblick in Schlingensiefs Arbeitsweise. Die behandelten Werke sind chronologisch gereiht, um Christoph Schlingensiefs Herangehensweise an diesen Themenkomplex im Wandel seiner künstlerischen Arbeitsprozesse darzustellen.

Der Film *Menu Total* sowie die „Deutschlandtrilogie“ (*100 Jahre Adolf Hitler*, *Das deutsche Kettensägenmassaker*, *Terror 2000*) werden im ersten Kapitel vorgestellt. Dabei werden die für das Thema relevanten Filmszenen einer genaueren Analyse unterzogen und interpretiert.

Im zweiten Kapitel wird die Entstehungsgeschichte sowie der Ablauf der Container-Aktion detailliert beschrieben. Zusätzlich werden Schlingensiefs Arbeitsmethoden mit einzelnen prägenden Theatermachern in Bezug gesetzt. Ergänzend dazu wird die Container-Aktion mit traditionellen Theaterformen verglichen.

Der „Hamlet“-Inszenierung in Zürich ist der dritte Abschnitt dieser Arbeit gewidmet. Im Rahmen dieser Aufführung setzte der Regisseur Schlingensief erstmals Darsteller aus der rechtsradikalen Szene ein. Im Vordergrund steht der Arbeitsprozess zwischen den Neoskins und dem Regisseur. Die Arbeit zeigt auf, welchen Weg diese spezielle Konstellation während und nach der Produktion genommen hat.

⁴ Da leider nicht alle Produktionen behandelt werden können, findet sich im Anhang einer chronologischer Überblick jener Arbeiten, in denen implizite Bezüge zum Nationalsozialismus oder auf rechtspopulistischen Parteien aufscheinen

⁵ Die „Container-Aktion“ wird an manchen Stellen auch als „Wien-Aktion“ bezeichnet.

II Schlingensiefs Filme zur Geschichte Deutschlands

Mitte der achtziger Jahre hatten Christoph Schlingensief [...] und ihre Generation damit begonnen, das, was im westdeutschen Film leer stand, zu besetzen. Alexander Kluge hatte sich vom Kino verabschiedet, Fassbinder war tot und politisch hatten die Konservativen der Ära Kohl das Sagen. Zeitgeschichte, Politik und Realität waren negative Vorzeichen für den deutschen Film geworden. Das Gefühl der jungen „Provokateure“, den Finger auf eine Bruchstelle und in eine offene Wunde legen zu können und legen zu müssen, und die lustvolle Unverschämtheit, in eine Welt einzudringen, die ihre Ordnung zu bewahren suchte [...] ⁶

Zwischen 1985 und 1992 drehte Christoph Schlingensief vier Filme, die sich mit der Geschichte Deutschlands auseinandersetzen. Dies war zwar in der Entstehungszeit der einzelnen Filme nicht seine Intention, dennoch sind die Filme rückblickend gesehen, ein wichtiger Beitrag zur deutschen Filmgeschichte. Die jeweiligen Drehbücher verfasste er in kurzer Zeit und entstanden aus aktuellen Anlässen. Die Plots entsprechen keinen historischen Tatsachen – sie enthalten aber jede Menge Aktualität, Zeitgeist und dienen trotzdem zur Aufarbeitung der deutschen Geschichte.

Durch das Schweigen über Hitler in der frühen Nachkriegszeit, sowie durch die ersten Filme über Adolf Hitler ist um Hitlers Person ein Mythos entstanden, der bis heute immer größer wurde und kaum mehr zu zerstören ist. Susan Sontag sprach von einem „Hitler in uns“. ⁷ Schlingensief will diesen Hitler – diese bösen Zellen – in uns, herausholen und zerstören. Seine Intention ist es, dieses Hitlerbild abzunutzen. Mit seinen Filmen, welche im nächsten Kapitel näher beschrieben werden, ist ihm dieses Vorhaben gut gelungen. Das Problem ist allerdings, dass in den Fernsehanstalten lieber Filme und Dokumentationen gezeigt werden, die den Hitlermythos fördern, statt zerstören. Vor allem der Einsatz von Sympathieträgern, wie Bruno Ganz oder Tobias Moretti (beide haben Hitler als harmlosen, netten Mann dargestellt) tragen zur Verherrlichung und, was noch gefährlicher ist, zur Verharmlosung der Person Hitlers bei.

In *Menu Total* stellte Schlingensief Hitler als lächerliche Person dar, die unverständliche Reden vor Zombies hält. Die drei Filme *100 Jahre Adolf Hitler*, *Das deutsche Kettensägenmassaker* und *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland* waren von Schlingensief ursprünglich nicht als Trilogie über Deutschland geplant, sondern wurden erst rückwirkend zu Schlingensiefs Deutschlandtrilogie erklärt. Diese Trilogie ist mit Rainer Werner Fassbinders Deutschlandtrilogie zu vergleichen, wurde von Schlingensief allerdings nicht als solche geplant. *100 Jahre Adolf Hitler* entstand anlässlich des 100. Geburtstages des Führers im Jahre 1989 und dient, wie bereits er-

⁶ Kuhlbrodt Dietrich, Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser, Konkret Literatur Verlag, Hamburg 2006, S 55

⁷ vgl. ebda. S 43

wähnt, hauptsächlich zur Störung des Hitler-Bildes. Im Weiteren störte der Film erfolgreich das öffentliche Gedenken an den Jubilar, der den Krieg verloren hatte.⁸ *Das deutsche Kettensägenmassaker* beschäftigt sich mit der Wiedervereinigung Deutschlands nach der Wende und beleuchtet die erste Annäherung beider Länder aus einem speziellen und augenzwinkernden Blickwinkel. *Terror 2000* entstand im Jahre 1992 und setzt sich mit dem Spuren des Nationalsozialismus, konkret mit den heutigen Neonazis und deren Taten auseinander.

In seinen Filmen würfelt Schlingensiefel verschiedene Filmgenres bunt zusammen. Einige Darsteller⁹ kehren in seinen Filmen immer wieder – sie gehören zur Schlingensiefel-Film-Familie. Dazu zählte Alfred Edel (er spielte 1977 in Hans-Jürgen Syberbergs *Hitler, ein Film aus Deutschland* mit), Udo Kier, Margit Carstensen, Irm Hermann, Peter Kern, Volker Bertzky, Susanne Bredehöft, Artur Albrecht, Brigitte Kausch und Volker Spengler. (Viele von ihnen spielten unter der Regie von Rainer Werner Fassbinder.) Besonders hervorzuheben ist Dietrich Kuhlbrodt, der in Schlingensiefels Filmen u.a. einen (Neo)Nazi spielte. Tatsächlich ist Kuhlbrodt kein Schauspieler, sondern war in den 1960er Jahren ein junger Staatsanwalt, der deutschen NS-Verbrechern auf der Spur war. Kuhlbrodt wurde dafür verächtet, und die meisten Verbrechen galten von der Justiz als „verjährt“.

II.1 *Menu Total*¹⁰

Schlingensiefels erster abendfüllender Spielfilm, in dem Darsteller in Nazi-Uniformen herumlaufen, trägt den Titel *Menu Total*. Der Film erschien im Jahre 1986, als die Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit Deutschlands im aktuellen Diskurs stand. Laut Schlingensiefel sollte dieser Film allerdings keine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sein, sondern er sollte die Leute zum Lachen bringen. Vor allem jungen Leuten sollte er Spaß machen, weil sie eine Reihe von Filmzitate¹¹ wieder erkennen.¹² Dieses Ziel hat er mit diesem Film bis dato wohl nur selten erreicht, da die Rezipienten zum Großteil mit Ekel und Abscheu auf diverse Filmszenen reagieren. In einem Interview erinnerte sich Schlingensiefel, dass bei der Berlinale-Uraufführung die Leute massenhaft das Kino verlassen haben und es zu guter Letzt auch zu einer Prügelei zwischen Gegnern und Befürwortern dieses Films kam. Schlingensiefels Vater war entsetzt über diesen Film

⁸ vgl. Kuhlbrodt, *Deutsches Filmwunder*, Hamburg 2006, S 55

⁹ Auf eine geschlechtsneutrale Schreibweise wird zugunsten der besseren Lesbarkeit verzichtet.

¹⁰ Der Film hatte folgende Arbeitstitel: *Meat, Your Parents. Piece to Piece; Hymen 2 - Die Schlacht der Vernunft*

¹¹ Eine umfassende Analyse dieser Filmzitate würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

¹² vgl. o.A. Erstaufführung im Filmpalast: „Menu Total“ - eine Art „Horrorfilm“. In: *Neue Ruhr Zeitung*, 31.5.1986

und weinte, Werner Nekes¹³ meinte, es sei ein faschistischer Film.¹⁴ *Menu Total* kann also vielerlei Emotionen auslösen.

II.1.1 Filmästhetik

Der Film selbst hat keine konkrete Handlung. Er ist vielmehr eine Anhäufung von Bildern. *Menu Total* wurde innerhalb von 12 Tagen in schwarz/weiß gedreht, die Licht- und Schattenverhältnisse lassen die gezeigten Situationen noch ekelhafter erscheinen. Der Stil erinnert an den expressionistischen Film – an Schnitt und Montage ist der Einfluss erkennbar. Die Darsteller sprechen nur wenig, ihr Schweigen wird oftmals mit ruhigem Jazz¹⁵ untermalt, um die Bilder (vielleicht) erträglicher zu machen. So entsteht ein Kontrast auf der Bild- und Tonebene. „Dabei spielt Schlingensief wieder mit den Stilelementen verschiedener Genres und Gattungen: ein wenig Krimi, ein wenig Liebesgeschichte, dann wieder Einstellungen wie aus der Schwarzen Serie und in den besten Momenten fast expressionistisch ausgeleuchtete Bilder.“¹⁶

Nun erfolgt ein grobes Grundgerüst des Plots¹⁷: Hauptdarsteller des Films ist Helge Schneider, der den Enkelsohn „Joe“ eines (ehemaligen) Nazi-Ehepaars darstellt. *Menu Total* beschäftigt sich mit drei Generationen einer Familie. Die Handlungen finden im Haus seiner Eltern, im Wald, auf einer Wiese sowie in einem Luftschutzbunker statt. Zu Filmbeginn tanzen die Nazis auf der Wiese. Der Enkelsohn wird von seinem Vater missbraucht, seine Mutter ist wie eine Mumie eingewickelt und kann kein Wort sprechen. Die Großeltern laufen im Wald herum und graben geheimnisvolle Dinge¹⁸ aus. In einer Szene wird „Joe“ von den Nazis gefesselt und dazu gezwungen ein „Gehirn“ zu essen, das ein KZ-Arzt offenbar einem Juden entfernt hat. „Joe“ kann dies aber verweigern und flieht aus seinem Gefängnis. Gegen Filmende erschießt „Joe“ seinen Vater¹⁹ und zündet das eben verunglückte Auto seiner Großeltern an. Bei einem Feuerwechsel mit einem Nazi wird seine Freundin erschossen. Der Hauptdarsteller löst sich so vom Schatten der Vergangenheit. Seine gesamte Familie ist tot. Am Schluss des Filmes tanzen die Nazis wieder fröhlich auf der Wiese. Das Filmende kann als Ende oder Beginn des Alptraums

¹³ Werner Nekes ist Filmemacher und war Schlingensiefs Lehrmeister.

¹⁴ vgl. Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensief und seine Filme*, filmgalerie451, Stuttgart, Berlin 2005, 00:29:00 min

¹⁵ Die Filmmusik wurde von Helge Schneider komponiert.

¹⁶ o.A., Marabo. Magazin fürs Ruhrgebiet, Nr. 6, Juni 1986, o.A.

¹⁷ Der Plot ist in keiner bestimmten Zeit angesiedelt.

¹⁸ Es ist unklar, wobei es sich dabei handelt, es können Nazi-Uniformen, Raubgut von Juden oder vergrabene Körperteile ermordeter Juden sein.

¹⁹ Die Filmszene in der der Hauptdarsteller seinen Vater erschießt, ließ Schlingensief in seine ReadyMadeOper „Mea Culpa“ am Burgtheater 2009 einfließen.

gesehen werden. Im Weiteren kann dies auch als geschichtliche Kontinuität des nationalsozialistischen Gedankenguts interpretiert werden.

Das Drehbuch schrieb Schlingensiefel nach der Trennung seiner damaligen Freundin. Er wollte damals alle schlechten Gefühle aus sich ausschreiben. Das Drehbuch wurde in kurzer Zeit verfasst. Er ist der Meinung, dass in unseren Körpern Zellen mit (bösen) Informationen stecken, die schon lange vor uns hineingekommen ist. Schlingensiefel meinte, dass es wie ein Drecksloch war, das danach gierte, aufgearbeitet zu werden. Für ihn selbst hat die Geschichte von *Menu Total* etwas existentielles, es ist die Geschichte eines kleinen Jungen, der seine ganze Familie ausrottet. Der Film hatte für Christoph Schlingensiefel auch eine therapeutische Funktion.²⁰

II.1.2 Schlingensiefel lässt die Nazis tanzen

Nachdem Herbert Achternbusch 1985 *Heilt Hitler* gedreht hat, setzte Schlingensiefel die Nazis von einer humorvollen Seite in Szene. Er lässt die Nazis gut gelaunt herumtanzen, er lässt sie ihre „braune“ Nazi-Scheiße²¹ essen, ihre homosexuellen Neigungen ausleben und lässt so die Nazis einen Hintern anbeten, aus dem wiederum das „Braune“ (deren Gesinnung) wiederkehrt. Einer von ihnen kotzt das „Braune“ aber wieder aus sich heraus. Die Nazis erscheinen teilweise als wandelnde Gespenster in Krankenhausnachthemden auf der Wiese, die sich beim Fliegeralarm immer wieder auf den Boden legen. Hier werden sie als lächerlich, krank und zombiemäßig dargestellt.

Zwischen den Sequenzen werden immer Bilder eingeblendet, in denen der Hauptdarsteller „Joe“ mit seiner Freundin (dargestellt von Volker Bertzky) spazieren geht. Dass die Freundin „Evi“ von einem Mann gespielt wird, kann als Hinweis auf Hitlers „Homosexualität“ verstanden werden. Ebenfalls findet sich oft die Szene, in der „Joe“ mit einem Hitlerscheitel am Fenster steht und irrwitzige und unverständliche Reden²² vor den „Nazi-Zombies“ hält. Diese Szenen nehmen sich grotesk aus. Der Auftritt des Hauptdarstellers als Hitler, lässt diesen im komischen Licht erscheinen. Mit diesen Bildern wird der Mythos um Hitler zerstört. Wie bereits erwähnt, ist Schlingensiefel der Meinung, dass das Bild „Hitlers“ abgenutzt werden muss. *Menu Total* ist ein Nazi-Karussell – ein Film über den man lachen kann – sofern die Rezipienten nicht alles allzu ernst nehmen.

²⁰ vgl. Schlingensiefel im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensiefel und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:27:00 min

²¹ Dies kann als Hommage an Pier Paolo Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* gelten.

²² In Anlehnung an Charlie Chaplin in *Der große Diktator* (1940)

In Schlingensiefs Filmographie nimmt *Menu Total* auf jeden Fall einen besonderen Platz ein, da es einer der ersten deutschen Filme war, der sich dem Thema der NS-Zeit mit humoristischen Mitteln auseinandersetzt (obwohl dies nicht im Sinne des Filmemachers Schlingensief war). Pseudo-Dilettantismus setzt Schlingensief als Gestaltungsmittel ein: Kameraführung; das (non-lineare) Drehbuch und die damit einhergehende Verwirrung, die die Geschichte beim Zuschauer auslöst; die kurze Drehzeit; den Einsatz von Darstellern aus der Schlingensief-Film-Familie; die Lautstärke beziehungsweise den Lärm des Films; die Einbringung von vielen Filmzitatzen sowie den Mut, grausame und unästhetische Bilder zu zeigen. Mit dem Verweis auf die Künstlichkeit und Gemachtheit des Films grenzt sich Schlingensief bewusst vom Illusionskino ab.

II.2 100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker

Schlingensiefs Trick besteht darin, den Zuschauer zur Deutung herauszufordern, ihn anzustacheln, die einzelnen Versatzstücke zu ordnen und auf diese Weise wieder Sinn zu stiften. Dieser Versuch muss jedoch scheitern, es lässt sich keine Kohärenz herstellen; der Zuschauer ist an dieser Stelle bereits mitten drin im Wahnsinn der Endphase des nationalsozialistischen Regimes.²³

In diesem Kapitel erfolgt dennoch der Versuch, in Schlingensiefs *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* etwas Licht zu bringen.

Nach *Menu Total* drehte Schlingensief im Jahr 1989 anlässlich des 100. Geburtstages Adolf Hitlers einen Film, der die letzten Geschehnisse im Führerbunker zum Inhalt hatte. Aus historischer Sicht entspricht kaum ein Detail den realen Tatsachen. Mit diesem Film ging es ihm hauptsächlich darum, das Hitlerbild abzunutzen. Christoph Schlingensief sieht es als Problem, dass das Hitlerbild nach 1945 nicht abgenutzt wurde, man hätte ihn zum Gebrauch hinwerfen sollen, dann hätte vermutlich keiner mehr Interesse daran. Neben der Demontierung des Hitlermythos hatte der Film auch den Zweck, böse Moleküle respektive Ängste, die in einen stecken, abzuarbeiten. Christoph Schlingensief meinte einmal, er wäre ein exzellenter KZ-Aufseher gewesen. Und eben diese Angst, dass er ein guter Nazi gewesen wäre, galt es abzuarbeiten. Der Künstler hat das Recht dazu, böse Moleküle, die er in sich trägt, hinauszulassen und auf diese Weise zu zerstören.²⁴ In dieser Absicht ist bereits der Kern der „Selbstprovokation“ zu erkennen, auf die sich Schlingensief bei späteren Arbeiten (z.B. Container-Aktion) beruft. Auf diesem Wege kann der Künstler selbst etwas über sich erfahren.

²³ Maubach, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 40

²⁴ vgl. Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensief und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:45:00 min

Im Gegensatz zu *Menu Total* hat das Nazi-Karussell im Führerbunker eine stringente Handlung. Im Bunker befinden sich Hitler, Eva Braun, Familie Goebbels, Göring, Fegelein, Bormann²⁵ und eine Krankenschwester. Gezeigt wird die letzte Stunde im Führerbunker, bevor das 1000jährige Reich endgültig untergeht. Der Führer verfällt endgültig dem Wahnsinn und spricht kaum ein Wort – seine Gefolgschaft feiert mit ihrer letzten Kraftreserve ihre große Schlußorgie. Hitler wird von Eva Braun vergiftet. Jene folgt ihm als Reichskanzler, indem sie sich einfach einen Hitlerbart aufklebt. Hitlers Bart fungiert dermaßen als Symbol, dass die übrig gebliebenen Nazis im Bunker Eva Braun sofort als „Führer“ akzeptieren.

Zu guter Letzt sind Eva Braun (als Hitler) und Fegelein das deutsche Ehepaar, welches das Kind (eine Stoffpuppe, die Frau Goebbels²⁶ zur Welt brachte) am Fluss aussetzen. Dieses Kind symbolisiert die Geburt der Bundesrepublik Deutschland.²⁷

Am Ende des Films wird eine Rede von Franz Josef Strauß gezeigt, ein CSU-Politiker, der die Bevölkerung Deutschlands immer wieder spaltete und der für viele in seinen Methoden und seiner Wortwahl das Fortbestehen nationalsozialistischer Elemente in die Bundesrepublik hinein verkörperte.²⁸ Dies ist als Kritik an der NS-Aufarbeitung der BRD zu verstehen.

„Schlingensiefel zieht die Expressivität des stummen Films, verloren gegangen im narrativen Tonfilm, in die Gegenwart.“²⁹

II.2.1 Entstehung des Films

Der Film wurde mit nur einer Handkamera und einen Handscheinwerfer in schwarz/weiß gedreht. Er war in knapp 16 Stunden im Kasten und wurde in einem Bunker aus dem Zweiten Weltkrieg gedreht. Durch den Umstand, dass der Film an einem intensiven Drehtag fertig wurde, erreichte Schlingensiefel im Rahmen dieser Dreharbeiten die damit beabsichtigte Ermüdung der Schauspieler. Der Regisseur wollte im Führerbunker Menschen zeigen, die ihrem Exitus entgegenfiebern und am Ende ihrer Kräfte sind. Menschen, die etwas Großes aufbauen wollten, und nun merken, dass nichts passieren wird, und es nur andern Menschen extrem viel Freiheit gekostet hat.³⁰ Und so schlug ihnen die letzte Stunde im Führerbunker.

²⁵ Martin Bormann, Reichsleiter und Sekretär von Adolf Hitler.

²⁶ Gespielt von Margit Carstensen

²⁷ In Anlehnung an Heiner Müllers Stück „Germania. Tod in Berlin“, Suhrkamp Verlag, 1996.

²⁸ vgl. Maubach, Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 58

²⁹ Kuhlbrodt, Deutsches Filmwunder, Hamburg 2006, S 85

³⁰ vgl. Schlingensiefel im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensiefel und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:44:00 min

„Charakteristisch für das Schlingensiefsche Cinema direct ist der lieblos wirkende und dabei doch sehr präzise Schnitt. Er kennt keine fließenden Übergänge, sondern prägt den andauernd bruchstückhaften Charakter der Filmhandlung.“³¹ Bernd Maubach hat in seiner Arbeit über die Deutschlandtrilogie Schlingensiefs Filmmethoden kritisch durchleuchtet. Maubach vergleicht den Film u.a. mit dem Trash-Film-Genre sowie dem expressionistischen Film und Theater. Durch das expressionistische Licht- und Schattenspiel sowie durch verwackelte Kameraeinstellungen wird eine klaustrophobische Untergangsstimmung vermittelt.

So ist auch die Körperintensität der Schauspieler ein Verweis auf die Tradition des expressionistischen Films, der seinerseits wiederum wesentliche Impulse vom Theater aufnahm. [...] die Klappen zu Beginn der Szenen in vielen Fällen nicht herausgeschnitten wurden, bisweilen auch Rufe von Schlingensief zu hören sind [...] Nicht zufällig oder versehentlich ist an den Bunkerwänden bisweilen auch der Schatten des Mikrophons zu sehen, Handkamera und Mikrophon somit dem konventionellen Verständnis nach völlig amateurhaft eingesetzt. [...] während die Szene nie wirklich ausgeleuchtet ist, immer nur Details vom Licht hervorgehoben werden können. Der Spot wechselt von Schauspieler zu Schauspieler, Kamera und Licht versuchen sich in Koordination zu einander zu bewegen, was kaum möglich ist. [...] Schnitte innerhalb einer Szene bleiben eher die Ausnahme, da unter dem gegebenen Zeitdruck und den beschränkten Mitteln [...] der Schnitt durch die bewegliche Handkamera ersetzt wurde, die immer wieder neue Perspektiven und Positionen einnimmt. [...] Dennoch ist der Zuschauer durch die Handkamera immer mitten drin in dem zusammengeschrumpften Rest deutscher Großmachtbestrebungen, in dem nun der Wahnsinn tobt, befindet sich in einer ungewohnten und unangenehmen Nähe zu den Darstellern.³²

II.2.2 Hommagen- und Kritiken

Im Film findet sich einerseits eine Hommage an Rainer Werner Fassbinder wieder, indem der (Fassbinder)Schauspieler Volker Spengler wie damals im Fassbinder-Film *Satansbraten* immer nur „Ficken“ rufen lässt.³³ Andererseits wird im Film auch Kritik an Wim Wenders geübt, der der Meinung ist, dass man mit Filmen die Welt verbessern kann. Schlingensief teilt diese Meinung nicht.

Bereits in *Menu Total* finden sich Hinweise auf Aktionskünstler³⁴, etwa indem jemand mit Excrementen eingeschmiert wird, oder die Mutter in Verband (wie bei Alfred Schwarzkogler) eingewickelt herumläuft. In einer Szene tunkt Adolf Hitler sein Hinterteil in Kot und macht damit einen „braunen“ Abdruck auf einer weißen Wand. Der Führer betätigt sich selbst als „entarteter“ Künstler.

³¹ www.schlingensief.com, Zugriff am 8.4.2010

³² Maubach, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 42, 52

³³ vgl. ebda. S 28

³⁴ Über Schlingensief Einsatz von Aktionskunst erschien 2008 eine wissenschaftliche Arbeit. Siehe Tauchhammer Tanja, Christoph Schlingensief und der Aktionismus, Universität Wien, Wien 2008

II.2.3 Anmerkungen zum Film

Zu Beginn des Films wird Hitler³⁵ gezeigt, der eine VHS-Kassette von AGFA in die Kamera hält – der Führer zeigt ein Utensil seines Sponsors. (Diese beiläufige Geste kann eine Andeutung darauf sein, dass große Unternehmen den Krieg mitgetragen haben. AGFA war an der I.G. Farbenindustrie AG beteiligt, die durch ihre Lieferung von Zyklon B an den Massenmord in den Gaskammern mitschuldig ist.) Im Führerbunker wird Weihnachten gefeiert. Personen die damals gar nicht dabei waren oder bereits tot waren, sind anwesend – viele kuriose Dinge passieren in dieser Stunde. Bei der Weihnachtsfeier im Bunker sagt Fegelein „April, April“ - ein versteckter Hinweis Schlingensiefs, dass alles nur ein Scherz ist.

Christoph Schlingensiefel hegte keinen Anspruch auf historische Fakten, der Film soll einfach nur Spaß machen. Im Schlingensiefschen Sinne wird in diesem Kapitel auch keine Analyse auf historische Fakten erfolgen.

In Schlingensiefs Geschichtsstunde gibt es keinen Sinn mehr, keine Geschichtsinterpretation, keine Erklärung, wie es so weit kommen konnte, weder historisch, noch psychologisch, philosophisch, soziologisch oder metaphysisch. 100 Jahre Adolf Hitler zelebriert vielmehr die völlige Abwesenheit von Sinn. [...] ³⁶

Zum 100. Geburtstag des Führers zeigte Christoph Schlingensiefel einen lächerlichen und völlig schwachen Hitler, der nicht ernst zu nehmen ist – eine Figur vor der man sich nicht fürchten muss. Udo Kier spielt Hitler, der nur noch geschwächt herumschlurft. Wenn er erscheint, bekommen sämtliche Anwesende orgasmische Anfälle, sie „geilen“ sich nur noch an seinem Mythos auf. Die Person Hitlers selbst ist bereits verfallen, er gibt sich seiner Drogensucht hin und lässt sich von Eva Braun mit Zyankali vergiften. Danach sieht man seine Schuhe im Feuer lodern. In der letzten Filmminute taucht er allerdings vor einer Landkarte und sagt „So das war’s“.

Durch das Lachen in dieser Filmstunde wird der Mythos Hitlers und seiner „arischen“ Herde wunderbar abgenutzt.

³⁵ Adolf Hitler wird von Udo Kier verkörpert.

³⁶ Maubach Bernd, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 41

II.2.4 Das deutsche Kettensägenmassaker

„Seit Öffnung der Grenzen am 9. November 1989 haben Hunderttausende von DDR-Bürgern ihre alte Heimat verlassen. Viele von ihnen leben heute unerkannt unter uns. 4 Prozent kamen niemals an.“³⁷

Als im Jahr 1989 die Berliner Mauer fiel, sah Schlingensief in den Fernsehberichten Bilder von über die Grenze fahrenden Trabis. Viele Leute winkten (mit Bananen) aus den Autos und riefen „Wir sind das Volk“. Christoph Schlingensief empfand diese Bilder als eklig und falsch. Die festlichen Reden der Politiker fand er heuchlerisch. Kurz vor dem Mauerfall hatte er die beiden Teile des amerikanischen Horrorklassikers *The Texas Chainsaw Massacre*³⁸ gesehen. Als er die Bilder der Wiedervereinigung sah, dachte er, jetzt müsse das deutsche Kettensägenmassaker kommen.³⁹

Schlingensief reagierte sehr rasch auf dieses historische Ereignis der Geschichte Deutschlands. Das Drehbuch entstand in zwei bis drei Wochen. Im Vergleich zu *Menu Total* und *100 Jahre Adolf Hitler* wurde der Film in Farbe gedreht. Man befand sich also in der unmittelbaren Gegenwart. Zeigte 100 Jahre Adolf Hitler innerhalb 60 Minuten die letzte Stunde der Nazis – zeigte Schlingensief nun die erste Stunde der Wiedervereinigung.

Die Uraufführung des Films fand im Oktober 1990 statt. *Das deutsche Kettensägenmassaker* war Schlingensiefs erster Film der „ernst“ genommen wurde und großen Anklang fand. Bei den Hofer Filmtagen erhielt er den Preis für den besten Film zur deutschen Wiedervereinigung. Ab diesem Film konnten die Medien Schlingensiefs Arbeiten nicht mehr ignorieren, das Interesse der Medien ist seitdem nicht mehr abgerissen.⁴⁰

II.2.5 Sie kamen als Freunde und sie wurden zu Wurst⁴¹

„Aber die Ekstase beim Töten, die Ekstase beim Zerstören – eigentlich etwas wiederaufbauen, was in einem selbst zerstört wurde – das ist der Akt der mich interessiert. [...]“⁴²

³⁷ Filmintro in *Das deutsche Kettensägenmassaker*.

³⁸ *The Texas Chainsaw Massacre*, Teil 1(1974), Teil 2 (1986), USA, Regie: Tobe Hooper

³⁹ vgl. Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensief und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:49:00 min

⁴⁰ vgl. Maubach, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 60

⁴¹ Filmintro in *Das deutsche Kettensägenmassaker*.

⁴² Treusch-Dieter Gerburg, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005, S 213

Für diesen Film verwurstete respektive recycelte Schlingensief u.a. die beiden Teile des *Texas Chainsaw Massacre* sowie Hitchcocks *Psycho*. Das deutsche *Kettensägenmassaker* kann ebenso als Persiflage des Horror- und Splatterfilmgenres gesehen werden.⁴³

Splatter zeichnet sich durch die möglichst nah und detailliert dargestellte Zerstörung des Körpers aus. Wo zuvor nur angedeutet wurde, um den Schrecken im Kopf des Zuschauers entstehen zu lassen, oder aber der Körper unversehrt blieb, richtet Splatter den Blick auf die Zerstörung. [...] Damit vollzieht er die Doppelbewegung von Zusammenfügen und Zerteilen [...] In dem wiedervereinigten Deutschland ist die Tendenz zur gewaltsamen Zerstückelung bereits angelegt, genauer, der Wiedervereinigungsprozess bedeutete die Zerstückelung der ehemaligen DDR beziehungsweise deren Bürger auf politischer, sozialer und identitärer Ebene [...]⁴⁴

Die „Familie“ wird in Splatterfilmen häufig thematisiert.⁴⁵ In Schlingensiefs *Kettensägenmassaker* haust an der ehemaligen DDR-Grenze eine (west)deutsche Familie, welche in ihrem Fleischerei-Betrieb Fleisch von (hauptsächlich) ehemaligen Ostdeutschen verarbeitet. Ihre Opfer verfolgen und zerlegen sie „sportlich“ mit einer Kettensäge. Die „Ossis“ wurden von den „Wessis“ quasi brutal einverleibt, ihre Identität zerstört.

Das Filmintrou zeigt Bilder der ersten Wiedervereinigungsfeier am Brandenburgertor. Glocken läuten, Feuerwerkskörper erhellen den Himmel, der deutsche Bundespräsident Weizsäcker hält eine Rede, danach folgt die Nationalhymne. Die deutschen Fahnen der Bundesrepublik wehen im Wind – alles ist perfekt inszeniert. Dieses Bild wird von Schlingensief brutal gestört, das deutsche *Kettensägenmassaker* beginnt. „Splatterfilme sind Anschläge auf die Zuschauenden.“⁴⁶ Und so ein Anschlag ist auch Schlingensiefs „deutsches *Kettensägenmassaker*“.

II.2.6 Inhalt und Interpretation

Die Filmgeschichte spielt sich im Herbst 1990, also ein Jahr nach dem Fall des eisernen Vorhangs ab. An der Grenze stehen arbeitslose Zöllner, die sich in der neuen Realität noch nicht zurechtgefunden haben. Diese Grenze wird von Clara passiert, die auf dem Weg in den „echten“ Westen ist. Sie hat ihren DDR-Mann ermordet, um ihren BRD-Liebhaber wieder treffen zu können. Claras Freund Artur wartet bereits sehnsüchtig auf sie. Clara muss ihm mehrmals ihre Liebe beteuern – er hat bereits alles notdürftig vorbereitet – auf einer alten Matratze möchte er mit ihr schlafen. Sie ist aber noch nicht bereit und entkommt einer Vergewaltigung nur knapp, weil sie

⁴³ Für Kenner dieser Horrorklassiker ist Schlingensiefs *Kettensägenmassaker* ein besonderes Amusement.

⁴⁴ Maubach Bernd, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie. Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film, Examensarbeit, Universität Kassel, Kassel 2005, S 66 ff.

⁴⁵ vgl. Treusch-Dieter Gerburg, Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005, S 206

⁴⁶ Dietze Gabriele, *Bluten, Häuten, Fragmentieren*. In: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005, S 89 (gesamt 89-100)

von Hank gerettet wird. Hank ist Mitglied der perversen Fleischerfamilie in deren Fänge sie nun gerät. Die Fleischerfamilie verarbeitet Menschenfleisch zu Würsten. Diese Familie wohnt an der ehemaligen Grenze im „Motel Deutsches Haus“ und besteht aus Alfred (der Kopf der Bande), Brigitte, Dietrich, Margit und Hank⁴⁷. Alfred versteckt vor der Familie den Vater, mit dem er immer mit verstellter Stimme spricht, der Vater aber ist bereits tot, doch Alfred lässt die Familie im Glauben, dass er noch lebe.

Im Laufe des Verfolgungswahnsinns wird Clara vergiftet und sie hat einen Alptraum über den Fall der Berliner Mauer. Dämonen stehen um sie herum und haben die Visagen der Fleischerfamilie. Auch ein Mann in Stasiuniform und Hitlerbart⁴⁸ ist dabei.

Zwischen Hank und Clara entwickelt sich eine Romanze, die allerdings nur kurz währt. Claras Freund wird oftmals massakriert, überlebt aber trotzdem jedes Massaker. Gegen Ende des Films werden die weiblichen Mitglieder der Fleischerfamilie erfolgreich beseitigt.

Zu guter Letzt kommt es zu einem Konflikt respektive zu einem Verhör innerhalb der Familie, es findet mit Stasi-Methoden vor der ehemaligen DDR-Flagge statt. So klären sich die Familienverhältnisse der Fleischer auf. In der Familie gibt es Inzest-Kinder, der Vater ist seit 28 Jahren tot und wurde seither von Alfred vor der Familie versteckt. [Die 28 Jahre stehen für die Zeit von der Errichtung bis zum Fall der Berliner Mauer. Das Skelett steht mutmaßlich für das geeinte deutsche Vaterland, das damals getrennt und so symbolisch gemordet wurde.]

Am Schluss scheint Clara zu entkommen, und springt auf einen fahrenden Laster auf. Im Laster jedoch sitzen Artur (der mittlerweile in die Fleischerfamilie integriert wurde) und Alfred (im Arm das Skelett seines Vaters) – der Alptraum geht für Clara weiter. Dem fahrenden Laster wird hinterher gerufen: „Alles hat ein Ende nur die Wurst hat zwei“, womit klar wird, dass die „Verwurstung“ der Ostdeutschen auch in Zukunft weitergehen wird.“⁴⁹ Um diese Aussage zu unterstreichen, wird nach dem Abspann das Bild eines brennenden Trabis eingeblendet.

II.2.7 Trauma

Das Aufeinandertreffen von Artur und Clara steht meiner Ansicht nach symbolisch für die Wiedervereinigung von Ost und West nach dem Mauerfall. Beide Länder hatten Jahrzehnte Sehnsucht nacheinander - sie wurden durch den Bau der Antifaschistischen Mauer brutal getrennt.

⁴⁷ Brigitte Kausch, Dietrich Kuhlbrodt, Volker Spengler und Alfred Edel wirkten bereits in 100 Jahre Adolf Hitler mit.

⁴⁸ Gespielt von Udo Kier, der Hitler in *100 Jahre Adolf Hitler* mimte.

⁴⁹ vgl. Maubach, Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 70

Nun werden die beiden Länder wieder geeint, und sollen zusammenleben, als wäre nie etwas gewesen.

Clara ermordet ihren Mann in der (ehemaligen) DDR und somit ihre Vergangenheit, um im geeinten neuen Deutschland ein neues „westliches“ Leben beginnen zu können. Im „Westen“ angekommen, ruft Clara in einem Café ihren Freund Artur an. Durch das Fenster wird sie von einem Mann (Hank) beobachtet, der eine Maske trägt. Der Besitzer des Cafés bemerkt Hank und vertreibt ihn mit den Worten „Verpiss dich, du alte Sau.“ Gleichzeitig wird ein Bild von einer Massenveranstaltung eines kommunistischen Regimes⁵⁰ eingeblendet. Dies kann man dahingehend interpretieren, dass damit das ehemalige DDR-Regime gemeint ist – der Kommunismus soll verschwinden.

Endlich trifft sich Clara mit Artur. Jedoch will Artur (symbolisch für den Westen), dass der Osten ihm sofort ganz gehört. Hergerichtet ist nur eine alte Matratze – die westliche Wirtschaft war damals nicht darauf vorbereitet wieder gemeinsam mit dem Osten zusammen zu arbeiten. Clara (symbolisch für den Osten) hat sich in eine völlig andere Richtung entwickelt und braucht Zeit, um sich an die alte geliebte Hälfte wieder anzupassen. Durch die rasch geplante Wiedervereinigung fühlt sie sich wie vergewaltigt. Dieses Trauma des Mauerfalls spiegelt sich auch in ihrem Alptraum wieder, wo die alten Dämonen (inklusive Stasi und Hitler) wiederkehren. „Die kurze Sequenz endet mit der Einspielung eines Satzes von Egon Krenz, dem letzten Generalsekretär der DDR: „Die Tugend an sich ist die, dass man in dieser Welt von heute alles, aber auch alles lassen muss, was Destabilisierung bringt.“⁵¹

Auf die Gleichzeitigkeit von Chance und Gefahr der Umbruchssituation verweist Schlingensiefel im deutschen Kettensägenmassaker immer wieder dadurch, dass er Bilder von Maos Kulturrevolution zeigt.[...] Die Zeit um 1989/90, so suggeriert Schlingensiefel, hat die Chance bereit gehalten, alte Werte in Frage zu stellen und diese eventuell gegen bessere zu ersetzen. Gerade die Situation einer deutsch-deutschen Wiedervereinigung, bei der sich eine kapitalistische mit einer sozialistisch geprägten Gesellschaft verband, stellte den Traum einer positiven Diskussion über Vor- und Nachteile der unterschiedlichen Wertesysteme bereit. Da diese Diskussion ausblieb, sich viel Ostbürger vielmehr dem westlichen System in die Arme warfen [...] enthält der Film auch durchaus kritische Töne den Bürgern der ehemaligen DDR gegenüber. So wird noch während der ersten Sequenz ein ostdeutsches Paar gezeigt, das im Trabant das Erkennungslied der ehemaligen Agitproptruppe „Roter Wedding“ hört. Die Einstellung von nur wenigen Sekunden zeigt eine für Schlingensiefel typische Art der filmischen Verdichtung. Von dem Lied erklingen gerade die letzten Verse („Kämpft, Genossen, Sturmkolonnen/Rot-Front, Rot-Front“), von dem Paar mitgesungen, während die Frau dazu mit einer Coca-Cola-Dose in der Hand den Takt in die Luft schlägt. Von der einstiegenen Rot-Front ist hier nichts mehr übrig geblieben, das Lied ist zum ausdruckslosen Schlager erstarrt. Die Bedeutung des Wortes Rotfront ist dabei bildlich in das rot der Coca-Cola-Dose übergegangen [...]⁵²

⁵⁰ Laut Bernd Maubauch mutmaßlich Bilder des Mao-Regimes in China.

⁵¹ Maubach, Christoph Schlingensiefels Deutschlandtrilogie, Kassel 2005, S 63

⁵² ebda. S 79 ff.

Der Fall der Berliner Mauer stellt einen Wendepunkt in der deutschen Geschichte dar. Mit dem Verschwinden des antifaschistischen Wall verschwand de facto die letzte Spur, die als Folge des Nationalsozialismus im besetzten Nachkriegsdeutschland entstanden ist. Deutschland war nun wieder eins – der Kapitalismus siegte über den Kommunismus. Die neue Zusammenkunft gestaltete sich allerdings nicht einfach. Die Spuren der Berliner Mauer sind heute kaum mehr zu sehen, dennoch gibt es auch heute noch einige Differenzen. Einige wünschen sich sogar die Mauer zurück. In den letzten Jahren ist eine Art DDR-Nostalgie entstanden.

In der Tat stellte die Wiedervereinigung für die Bevölkerung der DDR faktisch ja eine Staatsneugründung dar - der alte Staat mit seiner politischen Struktur, seiner Gesetzgebung und seiner außenpolitischen Einbindung wurde komplett durch einen anderen ersetzt. Ein vergleichbarer Einschnitt in das Alltagsleben der Westbürger erfolgte durch die Wiedervereinigung sicherlich nicht. [...] vor allem die Verlegung der Hauptstadt nach Berlin, markiert für die Bundesrepublik insgesamt den Übergang in eine neue Phase, die bestimmte Fragen aufwirft: nach innen die Frage nach einer gemeinsamen Identität zweier in 40 Jahren in verschiedene Richtungen entwickelter Gesellschaften, nach außen die Frage nach der neuen Rolle eines vergrößerten Deutschlands in einem nicht mehr in zwei klar unterscheidbare Blöcke gegliederten Weltgefüge. [...] ⁵³

Schlingensiefs „Kettensägenmassaker“ ist einer der ersten künstlerischen Auseinandersetzungen mit dem historischen Ereignis der Wende. In den letzten Jahren entstanden vermehrt Filme und Theaterstücke, die dieses Thema ebenfalls behandeln. Harald Mueller wurde offensichtlich von Schlingensiefs „Verwurstungsgedanken“ inspiriert. Im Stück „Doppeldeutsch“ (Uraufführung am 9.10.1992) werden die Feierlichkeiten zur Fusion von „Westfleisch-AG“ und „VEB-Ostfleisch“ zur „Deutschfleisch-GmbH.“ vorbereitet. ⁵⁴

Christoph Schlingensiefel möchte den Rezipienten mit dem „deutschen Kettensägenmassaker“ nicht davon überzeugen, dass die Wiedervereinigung komisch war. Schlingensiefel möchte ein Nachbild hinterlassen. Eine Assoziation oder einen „frame“, welcher aber auch selbst zugelassen werden muss. Daran, dass ein Film eine „Revolution“ auslösen kann, glaubt Schlingensiefel nicht. ⁵⁵ Rückblickend stellte Schlingensiefel fest, dass, wenn man sich heute ansieht, was aus den „Ossis“ im Westen gemacht wurde, die Geschichte einen wahren Charakter hat. ⁵⁶

⁵³ Kemser Dag, Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung, Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Band 49, Balme Christopher u.a. (Hrsg.), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, S 1

⁵⁴ vgl. ebda. S 60

⁵⁵ vgl. Treusch-Dieter Gerburg, Interview mit Christoph Schlingensiefel. In: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005, S 221

⁵⁶ vgl. Schlingensiefel im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensiefel und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:54:00 min

II.3 Terror 2000 – Intensivstation Deutschland

Rassismus, Neonazismus, Hass und Gewalt sind die Hauptthemen dieses Films. *Terror 2000* wurde 1992 gedreht.⁵⁷ Der Handlungsstrang dreht sich um einen authentischen Entführungsfall.⁵⁸

Im August 1988 überfiel Hans-Jürgen Rösner⁵⁹ gemeinsam mit Dieter Degowski⁶⁰ eine Bank in Gladbeck. Die Bankräuber forderten 300.000 DM und ein Fluchtauto – sie konnten mit zwei Geiseln flüchten. In Gladbeck stieg auch Rösners Freundin Marion Löblich⁶¹ ins Fluchtauto. Journalisten (statt der Polizei) verfolgten das Fluchtauto unaufhörlich. Am nächsten Tag konnten die Bankräuber einen Bus mit 32 Fahrgästen in ihre Gewalt bringen. Kurioserweise gaben die Geiseln den Journalisten Interviews und ließen sich auch fotografieren. Dabei entstanden auch Bilder von Rösner, der sich selbst eine Pistole in den Mund hielt.⁶² Während die Journalisten den Bus mit den Geiseln umlagerten, konnte Marion Löblich von der Polizei überwältigt werden. Da diese nicht schnell genug wieder freigelassen wurde, erschoss Degowski einen fünfzehnjährigen Italiener⁶³. Marion Löblich wurde von der Polizei wieder freigelassen und sie konnte mit den beiden Geiseln die Flucht im Bus fortsetzen – sie wurden abermals von den Medien verfolgt. Journalisten versuchten sogar die Polizei von der Straße abzudrängen. Am nächsten Morgen überquerte der Bus die deutsch-holländische Grenze.⁶⁴ An der Grenze erhielten die Bankräuber einen neuen Fluchtwagen. Alle Geiseln bis auf zwei wurden freigelassen. Die beiden Geiseln waren die zwei Freundinnen Ines Voitle und Silke Bischoff.⁶⁵ Bischoff war eine attraktive Blondine, die die Reporter gerne vor die Kamera bekamen. Die Flucht ging nun nach Köln weiter. Journalisten behinderten die Arbeit der Polizei enorm. Ein Journalist stieg ins Auto der Geiseln ein, um ein Interview zu machen. Auf der Autobahn (54 Stunden nach Beginn des Geiseldramas) gelang es der Polizei durch Waffengewalt und ein Ramm-Manöver das Fluchtauto zu stoppen. Beim letzten Schusswechsel erschoss Rösner Silke Bischoff. Degowski

⁵⁷ Uraufführung am 30.10.1992, Hof (Internationale Hofer Filmtage)

⁵⁸ Für diesen Stoff erhielt Schlingensiefel eine Filmförderung, daraus entstand dann allerdings *Das deutsche Ketten-sägenmassaker*.

⁵⁹ Schlingensiefel macht aus ihm Bössler.

⁶⁰ Aus ihm wurde in *Terror 2000* der Priester Jablonski.

⁶¹ Aus Marion Löblich wurde Bösslers Frau „Martina“.

⁶² Diese Bilder flossen auch in *Terror 2000* ein.

⁶³ Journalisten machten ohne Bedenken Aufnahmen des sterbenden Italieners.

⁶⁴ In Schlingensiefels *Terror 2000* wurden diese Fluchtszenen ebenfalls an einer Grenze in Szene gesetzt.

⁶⁵ In *Terror 2000* wurde sie zur blonden Wibke. Ihr Haar wurde im Film zum Fetisch.

und Rösner wurden zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt. Rösner Freundin Marion Löblich wurde zu neun Jahren Haft verurteilt.⁶⁶

In *Terror 2000* wird das Geiseldrama mit der Thematik des Rassismus verwoben. Dies sind die Spielbälle, die sich die Medien zu Eigen machen. So übte Schlingensief heftige Kritik an den Medien, die durch ihre Berichte zum unglücklichen Ende des Gladbecker Geiseldrama beigetragen haben. Ebenso heizen die Berichterstattungen in den einzelnen Medien, die ausländerfeindliche Stimmung an. Die Rolle der Medien in *Terror 2000* hat Bernd Maubach akribisch analysiert. Schlingensief zeigte die Bedeutung der Medien und deren Rolle in der Verschärfung einer xenophoben Stimmung.⁶⁷

Schlingensiefs Kritik an dieser Gesellschaft wurde jedoch weitgehend verkannt. Nach der Uraufführung des Films wurde er von allen Seiten hart kritisiert. Der Film sei Frauen-, Männer-, Schwulenfeindlich usw. Im Sommer nach der Uraufführung wurde in Rostock ein Asylantenheim angezündet. Auch im Zusammenhang mit diesem Ereignis geriet Schlingensief ebenfalls ins Kreuzfeuer der Kritik. Dazu Bernd Maubach:

Terror 2000 unterscheidet sich von den beiden vorangegangenen Filmen insofern, als er sich an keinem geschichtsträchtigen Datum, wie zuvor 1945 und 1990 festmacht, sondern im April 1992 angesiedelt ist. Das Datum scheint zunächst eher unbedeutend, weckt keine besonderen geschichtlichen Assoziationen, bis schließlich das Stichwort „Rostock“ fällt, das, obwohl sich die Anschläge auf das Asylbewerberheim erst nach Fertigstellung des Films ereigneten, mittlerweile zum festen Bezugspunkt für den Film geworden ist. [...] Die Terroranschläge auf das Asylbewerberheim in Rostock in der Nacht zum 23. August 1992, an denen ca. 150 Neonazis beteiligt waren, die wiederum angefeuert wurden von rund 1000 Schaulustigen, wurden somit zu einem wichtigen Bezugspunkt in der Berichterstattung und feuilletonistischen Auseinandersetzung mit dem letzten Teil der Deutschlandtrilogie. Rostock wird als Bestätigung des besonderen Gespürs Schlingensiefs für unterschwellige Strömungen angesehen.⁶⁸

II.3.1 Terror in Rassau

Zu Filmbeginn werden Bilder aus Gladbeck eingeblendet, welche eine stille und ruhige Stadt zeigen, auch Aufnahmen von Asylanten sind zu sehen. Ein Sprecher aus dem Off begleitet diese Bilder mit einleitenden Worten: Die nun folgende Geschichte schildert einen authentischen Fall aus dem Jahre 1992. Deutschland hat sich verändert. Die Asylantenheime sind überfüllt. Die Regierung befindet sich auf dem Rückzug. Die Polizei vor Ort ist allein gelassen. Ein großer Teil der Bevölkerung ist außer Kontrolle geraten und leistet offen Widerstand. Nur die Fachleute bemühen sich um Klärung der Lage. Meine Damen und Herren, liebe Jungen und Mädchen, genie-

⁶⁶ vgl. Maubach Bernd, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie. Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film, Examensarbeit, Universität Kassel, Kassel 2005, 87 ff.

⁶⁷ vgl. ebda. S 83

⁶⁸ ebda. S 83

ßen Sie in den nächsten Minuten eine Welt voller Liebe, Angst, Sexualität und Tod. Genießen Sie mit uns die Welt in der wir leben. Gute Unterhaltung.⁶⁹

Dieses ruhige Bild wird gestört, der Terror beginnt – Deutschland ist außer Kontrolle:

Familie Bössler betreibt ein Möbelhaus in Rassau und frönt nebenbei dem Hobby der „Ausländerjagd.“ Die Bande wird von Alfred Edel, Artur⁷⁰ Albrecht und Udo Kier verkörpert. Zu Beginn des Films sieht man sie einem Jeep fahren – hat man zuvor *Das deutsche Kettensägenmassaker* gesehen, könnte man meinen, mit *Terror 2000* ginge die Verfolgung nahtlos weiter. Die Bande gehört der rechtsextremen Neonaziszene an, Udo Kier mimt Priester Jabloski.

Ein Sozialarbeiter und eine polnische Familie verschwinden, welche auf dem Weg ins Asylantenheim Rassau waren. Inspektor Körn und seine Frau/Assistentin⁷¹ sind mit dem Fall betraut und verdächtigen (zu Recht) Familie Bössler. Zwischen den Beamten und Familie Bössler entflammt sofort „alter Hass“ – sie kennen sich bereits seit dem „Gladbecker Geiseldrama“. Dieses Geiseldrama war für beide Seiten traumatisch. In Rückblenden erinnern sich die Einzelnen an diese Entführung, dabei wurde das Geiselopfer „Wibke“ erschossen.

Die Polizei versagt jedoch völlig. Neonazis halten vor laufender Kamera Hetzreden. Die Leichen der polnischen Familie werden gefunden und „voll Hass“ beerdigt. Der „deutsche“ Staat in Person des Ministers sieht unbeteiligt zu, und unterstützt die beiden Polizisten in keiner Form. Die Zustände in Rassau eskalieren. Auch die Asylanten beginnen ihren Guerillakampf. Die Leiterin des Asylantenheims und deren Söhne werden brutal überfallen, danach ziehen sie zum Möbelhaus Bössler. Die böse Macht ist allerdings stärker und die Gruppe der Asylanten wird bei einer Verfolgungsjagd im Wald massakriert. Gegen Ende wird die Leiche des Sozialarbeiters (der damals mit der polnischen Familie verschwunden ist) gefunden. Inspektor Körn dreht nun durch. Er läuft zur Familie Bössler und möchte mit ihr abrechnen. Zu guter Letzt sitzen Körn, seine Assistentin, der Priester und der Anführer der Familie Bössler in einem Auto. Sie singen alle im Chor: „Ich bin die Wibke, und du hast mich erschossen, du Schwein.“ Die Fahrt führt ins Unge- wisse. Der Terror geht mutmaßlich weiter. Das Auto fährt bei einem Journalisten vorbei, der gerade mit den beiden Söhnen der Heimleiterin ein Interview führt. Einer der beiden meint: „Deutschland muss wieder härter werden.“ Der Film klingt mit dem Bild einer lächelnden Asylantenfamilie aus.

⁶⁹ Siehe *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland*, DEM Film, Mühlheim an der Ruhr 1992

⁷⁰ Dieser hat dieselbe hohe Stimme, wie zuvor im *Kettensägenmassaker*. (In Anlehnung an *Psycho*)

⁷¹ Peter Kern und Margit Carstensen

II.3.2 Rechtsextremismus in *Terror 2000*

In „Rassau“ herrschen anarchistische Zustände. Neben der Ortstafel steht ein Schild „Zerklast die Polaken“. In diesem Ort wohnt Familie Bössler – diese gehört der Neonazi-Szene an. Auf eigene Faust töten sie Asylanten und halten Hetzreden im „Nazijargon“. Die Bande trägt Uniformen, welche amerikanischen Sheriff-Uniformen ähneln. Bei Übergriffen trägt einer von ihnen eine weiße Ku-Klux-Klan-Kapuze und auch ein Hakenkreuz aus Holz wird entzündet. (Das Flammenkreuz entspricht dem Ritual des Ku-Klux-Klans). Die Reden bei den Versammlungen werden von wenigen Personen mit „Heil“-Rufen bejubelt. Hinter dem Rednerpult hängen Hakenkreuz-Fahnen und Transparente mit der Aufschrift „Heil“. Nach diesen Versammlungen erhaschen die Medien ein Interview, und heizen so „rassistische“ Stimmung in Rassau an.⁷² Als die Asylanten im Wald ermordet wurden, hält der Anführer der Neonazi-Gruppe eine Rede. Der Kampf sei geschlagen, der Feind „ausgemerzt“. Nach der Rede wird das Horst-Wessel-Lied gesungen. Anschließend gibt er den Journalisten ein Interview:

Ich bin rein geschäftlich hier, und ich kann es nicht mit ansehen, wie ehrenwerte Bürger, die ihr Land wieder aufbauen wollen und Deutschland zu dem machen wollen, was es mal war, wie die hier verdächtigt werden irgendwelcher Gewalttätigkeiten, bloß weil hier zufällig ein paar tote Ausländer aufgefunden worden sind. Wir wollen mal eins klarstellen: Wir dulden hier keine Juden, denn die sind ’33 abgehauen nach Hollywood. Und wir dulden keine Serben, Litauer, Serbo-Kroaten, Bosnier, Mongolen, all dieses Zeug, Chinesen, Indianer, all diese zerstückelten Völker. Was wir wollen ist, die deutsche Lebensart, die nationale Lebensart wieder herzustellen [...] ⁷³

Die Versammlungen der Neonazis werden in einem lächerlichen Licht dargestellt. So tönt eine Stimme aus dem Off: „Die Nazis kommen.“ Bei diesen Worten fährt ein Auto mit Nazi-Fahne am Kotflügel vor, Michael von Lünen⁷⁴ (alias Michael Kühnen) steigt aus, und macht mit Armen und Beinen kuriose Bewegungen, um ein Hakenkreuz zu symbolisieren.⁷⁵ Kühnen⁷⁶ wird als selbstverliebter und verweichlichter Homosexueller dargestellt. In Anspielung auf Kühnens Biographie wird im Film ein Transvestit, mit dem er kurz zuvor Sex hatte, ermordet.⁷⁷ (Obwohl Kühnen selbst homosexuell war, ließ er mutmaßlich einen homosexuellen Kameraden ermor-

⁷² Laut Bernd Maubachs Analyse halten sich die Medien vor dem Begräbnis der Polen noch sehr zurück, erst nach dem Begräbnis wird die Berichterstattung härter, und fördert „rassistisches“ Gedankengut.

⁷³ *Terror 2000 – Intensivstation Deutschland*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 01:02:00 min

⁷⁴ Gespielt von Christoph Schlingensief

⁷⁵ In Anlehnung an Charlie Chaplins *Der große Diktator*.

⁷⁶ Michael Kühnen (*21. Juni 1955, 25. April 1991) war ein Anführer der deutschen Neonazibewegung. Unter anderem gründete die Organisation Aktionsfront Nationaler Sozialisten. Er verstand es geschickt, die Medien für sich zu nutzen. 1991 starb er an den Folgen von Aids.

⁷⁷ Nach dieser Szene mit der Neonaziversammlung wurde ein Bild mit eingetrocknetem „braunem“ Kot voller Fliegen eingeblendet. Das Bild steht wohl für die „braune“ Vergangenheit Deutschlands, die von den Neonazis noch immer hochgehalten wird – die Stimme aus dem Off ist akustisch leider unverständlich.

Siehe *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:25:00 min

den.) Gegen Ende des Films sitzt Michael von Lünen bei einer Orgie, und schnüffelt Klebstoff. In einer anderen Szene wird die Bande bei einer sadomasochistischen Orgie gezeigt.⁷⁸

Kurios mutet sich auch die „Begräbnis-Szene“ an. Die ermordete polnische Familie wird lieblos bestattet. Die Medien sind vor Ort, die Grabreden halten der Anführer der Familie Bössler sowie der dazugehörige Priester. Beide waren am Mord involviert. Priester Jablonski hält widerwillig eine Rede, in der er meint, Deutschland sei kein Einwanderungsland. Ein Ministrant trägt eine weiße Ku-Klux-Klan-Kapuze. Die polnische Familie wird in Plastiksäcken ins Grab geworfen und mit letzten Tritten bedacht. Sogar das Begräbnis instrumentalisieren die Täter zur Schändung ihrer Opfer.

Auch ein deutscher Minister fährt zum Begräbnis der polnischen Familie. Auf dem Weg dorthin fährt er an einem brennenden Haus vorbei, eine Neonazi-Gruppe schlägt einen Asylanten brutal zusammen, ein Wahlplakat von Helmut Kohl ist mit Hakenkreuzen verziert. Trotz dieser anarchistischen Zustände zuckt der Minister mit keiner Miene. Der Minister hat bei der Grabrede einen Kranz um den Hals hängen und meint: „[...] Drei Polen mehr sind von uns gegangen. Das ist nicht Deutschland, das ist es nicht. Das ist ein schwarzer Fleck. Das muss weg.“⁷⁹ Als er den Kranz ins Grab wirft, schreien die „Trauergäste“ laut „Hurra“. Danach singt der Asylantenchor. Als der Minister abfährt, küsst Körns Assistentin unterwürfig seinen Ring. Dabei fragt sie ihn, ob das der Zyanaliring von Goebbels sei. Diese Frage wird vom Minister bejaht.⁸⁰

So wird in *Terror 2000* auch die deutsche Regierung kritisiert, indem sie mit ihrem Verhalten „rechte“ Strömungen nicht unterbindet. In einer der ersten Szenen findet beim Möbelhaus Bössler eine Werbeveranstaltung statt. Ein Motorradfahrer soll über Stahlschränke⁸¹ springen, schafft es jedoch nicht und fährt schnurstracks in ein Wahlplakat von Helmut Kohl. Blut spritzt über das ganze Plakat.

Gegen Filmende, als die Zustände in Rassau eskalieren, beschließt Inspektor Körn seinen eigenen Weg zu gehen und zieht sich ein braunes SA-Hemd mit Hakenkreuz-Armbinde an. Auf dem Kopf trägt er eine Che-Guevara-Kappe mit eingesticktem Hakenkreuz.⁸² So beginnt er seinen eigenen Guerilla-Kampf, weil er „voller Hass“ ist. Hiermit verweist Schlingensiefel wohl auch auf die Unfähigkeit der Polizei.

⁷⁸ Diese ruft Szenen aus *100 Jahre Adolf Hitler* oder *Menu Total* in Erinnerung.

⁷⁹ *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:40:00 min

⁸⁰ *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:41:20 min

⁸¹ Diese Showeinlage wird im Theaterstück „100 Jahre CDU“ im Schlingensiefelschen Sinne wiederverwertet.

⁸² *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:44:00 min

II.3.3 Asylanten in *Terror 2000*

Der Film beginnt und endet mit Bildern von echten Asylanten. Die Bilder sind in schwarz/weiß gehalten, um sich von den übrigen Bildern abzuheben.

Das Schicksal von Asylanten wird hier von Schlingensiefel erstmals aufgegriffen: gezeigt wird der triste Alltag in einem Asylantenheim in Rassau. Die Heimleitung ist überfordert, die Heimbewohner leben ohne Hoffnung in den Tag hinein. Die Bevölkerung von Rassau fühlt sich von den überfüllten Asylantenheimen bedroht. Als die Zustände in der Ortschaft immer unerträglicher werden, beginnen sich die „Asylanten“ gegen den offenen Rassismus zu wehren. Die „United Colors of Rassau“ beginnen ihren Guerillakampf und nehmen an der Heimleiterin Rache. Gemeinsam rufen sie „Macht kaputt, was euch kaputt macht“.⁸³ Die Medien berichten zynisch über ihren Aufstand: „KZ, KZ, rufen sie und wissen nicht einmal, was es bedeutet. Sie zerschlagen ihre Betten, sie zerschlagen ihre Schränke. Man gab ihnen ein Dach über dem Kopf, man gab ihnen zu essen. Doch geblieben ist nur eines: Undank.“⁸⁴ Zu guter Letzt stürmen sie das Möbelhaus Bössler. Ihr Widerstand endet allerdings mit einem Massaker im Wald.⁸⁵

In *Terror 2000* wurde von Schlingensiefel also erstmals die Situation von Asylanten gezeigt. Ebenso hatte er als einer der ersten erkannt, dass die Rolle der Medien an deren schlechter Situation sowie an rassistischen Übergriffen durch ihre Berichterstattung mitschuldig ist.

II.3.4 Das Erscheinen von Juden

In Schlingensiefels Arbeiten finden sich wiederholt Darsteller in Naziuniformen oder Hakenkreuzfahnen, welche auf die NS-Vergangenheit Deutschlands verweisen. Juden oder jüdische Symbole sind kaum zu finden. In *Terror 2000* wurde in zwei Szenen ein „Jude“ eingeblendet:

- Im Rahmen des Massakers an den Asylanten vergewaltigt der Priester die Heimleiterin des Asylantenheims. Nach der Vergewaltigung tritt er aus Tür des Asylantenheims. Vor dem Eingang sitzt hoch oben auf einem Holzkreuz ein Jude, der locker einen Strick um den Hals trägt. Er lehnt lächelnd am Kreuz.⁸⁶
- Inspektor Körn verhört im Wald Bösslers Frau. Sie verrät den Ort, wo die Leiche des vermissten Sozialarbeiters (der mit der polnischen Familie verschwand) zu finden sei. Nach de-

⁸³ Parole der Autonomen der 1968er Generation. (War ein Hit der „Ton, Steine, Scherben“)

⁸⁴ *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:51:00 min

⁸⁵ Dieses Massaker im Film erinnert posthum an das Ereignis im Rostock, welches sich im Sommer 1992 ereignete.

⁸⁶ *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 00:58:00 min

ren Geständnis ist nochmals ein Jude zu sehen. Diesmal sieht man ihn erhängt auf einem Baum. Kopf und Arme baumeln von ihm herab.⁸⁷

Warum er in jener Szene lächelnd am Kreuz sitzt, nachdem ein Priester eine Frau vergewaltigt hat ist fraglich. Vielleicht steht er mit der jüdischen Religion über solch irdischen Dingen. Im Weiteren kann es auch ein Bezug auf Jesus selbst sein, der sich angesichts des Verhaltens des Priesters selbst richtet.

Nachdem Bösslers Frau ihren Mann verraten hat, sieht man einen erhängten Juden. Auch hier ist das Bild des Juden schwer erklärbar. Für Frau Bössler kann es ein Zeichen sein, dass ihre Zeit nach dem Verrat nun zu Ende ist. (Kurz danach wird sie von ihrer eigenen Familie fast zu Tode gefoltert).

Der „klassische Jude“ wird im schwarzen Anzug mit Kippa und Schläfenlocken (Pejot) dargestellt. Diese Merkmale wurden bewusst ausgewählt, um ihn eindeutig erkennbar zu machen.

Offen bleibt auch die Frage, ob er sich selbst erhängt, oder im Rahmen des Massakers von der Bande gerichtet wurde. Wie bereits erwähnt, ist diese Einbringung der „Juden“ nicht nachvollziehbar, und soll es wohl im „Schlingensiefschen Sinne“ auch nicht sein.

Im Film wird nach manchen Szenen die Frage gestellt: „Wo kommt er nur her, all dieser Hass?“ In Schlingensiefs *Terror 2000* ist kein Platz für die Liebe. Es tobt der blanke Hass. Wenn man in die Tiefe geht, erkennt man, dass Angst die Produktivkraft ist.⁸⁸

Die Angst vor dem Fremden nutzen rechtspopulistische Parteien zum Stimmenfang.⁸⁹ Und ebenso die Medien schüren die „Ängste“ der Gesellschaft jeden Tag aufs Neue mit xenophoben Meldungen. Obwohl der Film mittlerweile fast 20 Jahre alt ist, hat er nicht an Aktualität eingebüßt. Ausländerfeindlichkeit und die damit einhergehenden Übergriffe sind nach wie vor ein Problem der (deutschen) Gesellschaft. Mit der „Ausländerthematik“ beschäftigte sich auch eine Aktion in Wien, auf die ich im nächsten Kapitel näher eingehen möchte.

⁸⁷ *Terror 2000*, Mühlheim an der Ruhr 1992, 01:01:00 min

⁸⁸ vgl. Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich. In: *Christoph Schlingensief und seine Filme*, Stuttgart, Berlin 2005, 00:57:00 min

⁸⁹ vgl. Kapitel III.11 über Feindbilder.

III Die Container-Aktion

III.1 Hintergründe zur Entstehung der Containeraktion

Im Februar 2000 wurden die Mitglieder der neuen Bundesregierung angelobt. Die neue Koalition wurde von den Mitgliedern der Österreichischen Volkspartei (ÖVP) und der Freiheitlichen Partei Österreichs (FPÖ) gebildet. Die Regierungsbeteiligung der FPÖ entfachte internationale Debatten. Insbesondere aufgrund der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs wurde die Regierungsbeteiligung einer als „rechtspopulistisch“ eingestuften Partei mit großer Sorge gesehen.

Luc Bondy, Intendant⁹⁰ der Wiener Festwochen, lud Christoph Schlingensiefel im Frühjahr 2000 ein, zu dieser politischen Wende ein „künstlerisches Statement“ abzugeben. Schlingensiefel griff die Ausländerpolitik der FPÖ auf, und verwirklichte die Idee eines „Abschiebecontainers“.

Zum besseren Verständnis der Container-Aktion erfolgt zunächst ein kurzer historischer Überblick der politischen Wende im Jahr 2000.

III.1.1 Innenpolitische Situation Österreichs im Jahr 2000

Am 3. Oktober 1999 fanden in Österreich Nationalratswahlen statt. Das Wahlergebnis lautete: SPÖ 33,1 %, FPÖ 26,9 %, ÖVP 26,9 %, Grüne 7,4 %, Liberales Forum 3,7 %.⁹¹ Dieses Wahlergebnis war ein großer Traditionsbruch für Österreich, da die großen Parteien, namentlich die Sozialistische Partei Österreich (SPÖ) und die ÖVP erstmals nicht auf den ersten beiden Plätzen lagen. Erstmals in der Geschichte der Zweiten Republik lag die rechtspopulistische FPÖ an zweiter Stelle. Die ÖVP fiel dadurch an dritte Stelle, weshalb der damalige Klubobmann Wolfgang Schüssel in Opposition gehen wollte.

Da keine der Parteien die klare Mehrheit der Wählerstimmen erringen konnte, wurden so genannte „Sondierungsgespräche“ zwischen SPÖ und ÖVP geführt. Der damalige SPÖ-Vorsitzende Viktor Klima wurde von Bundespräsidenten Thomas Klestil beauftragt, diese Gespräche zu führen. Jedoch führten diese „Sondierungsgespräche“ nicht zu einer neuen Regierungsbildung der beiden Altparteien. Die Differenzen zwischen SPÖ und ÖVP waren unüberwindbar. Am 21. Jänner 2000 verkündete Viktor Klima das Ende der Sondierungsgespräche.

⁹⁰ Luc Bondy ist seit dem Jahr 2000 Intendant der Wiener Festwochen. Sein Vertrag läuft voraussichtlich 2013 aus.

⁹¹ vgl. Kopeinig Margaretha, Kotanko Christoph, Eine europäische Affäre. Der Weisen-Bericht und die Sanktionen gegen Österreich, Czernin Verlag, Wien 2000, S 8

Danach erwog die SPÖ eine Minderheitsregierung – auch eine Zusammenarbeit mit der FPÖ kam nun für die SPÖ in Frage.⁹²

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass die FPÖ bereits einmal als Koalitionspartner Regierungsmitglied war, und zwar in der so genannten „Kleinen Koalition“ mit der SPÖ unter Bundeskanzler Bruno Kreisky in den Jahren 1983 – 1986. Als im September 1986 Jörg Haider⁹³ zum Parteibobmann der FPÖ gewählt wurde, kündigte die SPÖ das Bündnis mit der FPÖ.⁹⁴ Besonders die Person Jörg Haider war es auch, die im Jahr 2000 für große Aufregung um die Regierungsbeteiligung der FPÖ sorgte.

Unter der Führung Jörg Haiders hat die FPÖ seit den 1980er Jahren einen enormen „Rechtsruck“ gemacht. Nicht nur in Österreich, sondern auch in anderen europäischen Ländern (z.B. Italien, Frankreich, Belgien) gewinnen rechtspopulistische Parteien seit vielen Jahren stetig an Wählerstimmen.

Im Jahr 2000 war es allerdings nicht die SPÖ, die mit der FPÖ eine Koalition einging, sondern die konservative Volkspartei. Nachdem die „Sondierungsgespräche“ mit der SPÖ gescheitert waren, fand die ÖVP relativ rasch in der FPÖ einen neuen Regierungspartner. „Eine sichere parlamentarische Mehrheit von FPÖ und ÖVP gab den Weg für einen Regierungswechsel frei.“⁹⁵ Auf Wunsch des Bundespräsidenten Thomas Klestil verfasste die neue Regierung eine zusätzliche Präambel:

[...] Die Bundesregierung bekennt sich zur kritischen Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit. Sie wird für vorbehaltlose Aufklärung, Freilegung der Strukturen des Unrechts und Weitergabe dieses Wissens an nachkommende Generationen als Mahnung für die Zukunft sorgen. [...]⁹⁶

Am 4. Februar 2000 wurden die Mitglieder der neuen Regierung von Bundespräsident Klestil mit steinerner Miene angelobt. Der neue Bundeskanzler Wolfgang Schüssel und Haider drückten am Nachmittag in einer Pressekonferenz ihre Hoffnung aus, dass es zu einer internationalen Entspannung kommt. Vor hunderten Journalisten aus aller Welt erklärte Schüssel, man werde versuchen, das Ausland durch das Regierungsprogramm zu überzeugen. Haider versuchte mehrfach zu

⁹² vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 12 ff.

⁹³ Dr. Jörg Haider (*26.1.1950, †11.10.2008), zuletzt Bündnisobmann des von ihm im Jahr 2005 gegründeten BZÖ (Bündnis Zukunft Österreich) sowie Landeshauptmann von Kärnten

⁹⁴ vgl. Pelinka Anton, Die Kleine Koalition. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tólos Emmerich, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 284

⁹⁵ Holzapfel Eva, „EU-Sanktionen“ gegen Österreich – rechtliche Aspekte und wirtschaftliche Auswirkungen, Diplomarbeit, Wirtschaftsuniversität Wien, Wien 2002, S 8

⁹⁶ ebda. S 112

versichern, dass sich niemand vor Schwarz-Blau fürchten müsse. Dafür sei es notwendig, einen Dialog zu entwickeln. „Wir hoffen, sie davon überzeugen zu können, dass die FPÖ eine demokratische Partei ist.“⁹⁷

III.1.2 Die nationalsozialistische Vergangenheit Österreichs

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs deklarierte sich Österreich jahrzehntelang als „Opfer“ Nazi-Deutschlands. „Die Regierung benützte die im Moskauer Memorandum 1943 attestierte Halbwahrheit, dass Österreich das erste Opfer der Hitlerschen Aggression gewesen sei, außenpolitisch und mit Blick auf den Staatsvertrag.“⁹⁸ „Auf dieser völkerrechtlichen Okkupationstheorie konnte fortan die staatstragende Selbstinfantilisierung zum „ersten Opfer der nationalsozialistischen Expansionspolitik“ betrieben werden.“⁹⁹ Des Weiteren diente die „Opferthese“ dazu, Reparationsforderungen abzuwenden sowie jüdische Restitutions- und Wiedergutmachungsforderungen finanziell gering halten. Alle Verantwortung für den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust und die damit verbundenen Entschädigungsansprüche wurden damals bequem auf die Bundesrepublik Deutschland abgeschoben.¹⁰⁰ Jüdisches Eigentum wurde größtenteils verstaatlicht, den Exilanten die „Heimkehr“ erschwert. „Die österreichische Wirtschaftspolitik der ersten Jahre nach 1945 hat in großen Teilen indirekt die Arisierungspolitik des NS-Regimes in ihren strukturellen Auswirkungen bestätigt.“¹⁰¹

Die „Entnazifizierung“ wurde im Vergleich zum deutschen Nachbarn sehr nachlässig durchgeführt. Spätestens mit der Amnestie 1948 und dem Wahlkampf 1949 war jede Form von „Entnazifizierung“ als beendet anzusehen.¹⁰² SPÖ und ÖVP buhlten eifrig um die Wählerstimmen der „Alt-Nazis“. 1949 begann mit der Zulassung einer vierten Partei, namentlich dem Verband der Unabhängigen (VdU), dem Sammelbecken der „Ehemaligen“, wie Altnazis damals verschleiernd bezeichnet wurden, ein neuer Abschnitt in der österreichischen Parteiengeschichte.¹⁰³ Das Wahlergebnis 1949, das dem VdU 16 Mandate auf Kosten der beiden Großparteien gebracht hatte, steigerte die Bereitschaft der Großparteien zur Koalition, die geradezu voreilig und mit Selbst-

⁹⁷ o.A. In: "Vorarlberger Nachrichten", Nr. 28, 4.2.2000, S A2

⁹⁸ Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich, Wirtschaft, Gesellschaft und Politik in der zweiten Republik. Eine Einführung, In: Österreich 1945 – 1995, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 16 – 17

⁹⁹ Manoschek Walter, Verschmähte Erbschaft, Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus 1945 bis 1955. In: Österreich 1945 – 1995, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 96

¹⁰⁰ vgl. Rathkolb Oliver, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2005, S 35 – 38

¹⁰¹ vgl. Rathkolb, Die paradoxe Republik, Wien 2005, S 110

¹⁰² vgl. ebda. S 398

¹⁰³ vgl. Enderle-Burcel Gertrude, Die österreichischen Parteien 1945 – 1955. In: Österreich 1945 – 1995, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 80

verständlichkeit sanktioniert wurde.¹⁰⁴ Mit kurzen Unterbrechungen waren in der Nachkriegszeit die SPÖ und ÖVP in einer großen Koalition an der Macht. Oftmals saßen „Ehemalige“ in der Regierung – die NS-Vergangenheit wurde tot geschwiegen.

Einer der ersten Künstler, der dieses Schweigen störte, war Helmut Qualtinger. „Als am Abend des 15. Novembers 1961 auf den österreichischen Bildschirmen der populäre Schauspieler und Kabarettist Helmut Qualtinger in einem knapp einstündigen Monolog zu sehen war, kam in der Alpenrepublik wenig Freude auf.“¹⁰⁵ „Der Herr Karl“¹⁰⁶ war ein Spiegelbild der österreichischen gemütlichen Seele, die während des Zweiten Weltkriegs bequem dem „Mitläufertum“ frönte, und danach alle Verbrechen „vergessen“ hat. Jedenfalls war der „Herr Karl“ ein Riesenskandal, und die Bevölkerung war in Aufruhr.

In den 1960er Jahren begann die Jugend gegen diese Verschwiegenheit zu revoltieren. 1965 kam es zu einer Demo gegen den rechtsextremen Welthandelsprofessor Taras Borodajkewycz. Auf dieser Demo wurde der Kommunist und KZ-Überlebende Ernst Kirchweger durch einen Rechts-extremisten totgeschlagen.¹⁰⁷

1968 fand die so genannte Uni-Ferkelei im Hörsaal 1 der Universität Wien statt. Die Aktion mit dem Titel „Kunst und Revolution“ wurde von den Aktionisten Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel und Oswald Wiener ausgeführt. Es waren noch weitere (heute namhafte) Künstler daran beteiligt, wie z.B. Valie Export. Die nahezu vollständig versammelten Protagonisten des Wiener Aktionismus brachen in einem Hörsaal an der Wiener Universität gleich mehrere Tabus: Nacktheit, das Verrichten der Notdurft, Erbrechen, Onanie, Auspeitschen, Selbstverstümmelung, das Verschmieren der eigenen Exkremete am eigenen nackten Körper – und das alles unter Absingen der österreichischen Bundeshymne. Die damaligen Innen- und Außenpolitik wurde von den teilnehmenden Akteuren heftig kritisiert.¹⁰⁸ Die von anwesenden Boulevardjournalisten aufgeschreckte Öffentlichkeit tobte und prägte den Ausdruck „Uni-Ferkelei“; die österreichische Justiz antwortete mit Verwaltungsstrafen und Untersuchungshaft.

„Der Präsidentschaftswahlkampf 1986 und die „Affäre Waldheim“ rückten die Versäumnisse in der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in das Licht der internationalen Öffentlich-

¹⁰⁴ vgl. Enderle-Burcel Gertrude, Die österreichischen Parteien 1945 – 1955. In: Österreich 1945 – 1995, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 89

¹⁰⁵ Kühn Volker, Quasi Karl Jedermann. Der Herr Karl – ein starkes Satirestück, das seinesgleichen sucht. In: Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen, Krenn Günter (Hrsg.), Filmarchiv Austria, Wien 2003, S 93

¹⁰⁶ Drehbuch: Carl Merz und Helmut Qualtinger

¹⁰⁷ vgl. Vocelka Karl, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Heyne Verlag, München 2002, S 343

¹⁰⁸ vgl. Dreher Thomas, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, Fink Verlag, München, 2001, S 273 - 276

keit.“¹⁰⁹ Kurt Waldheim hatte bis dato seine Kriegsvorgangheit am Balkan und seine Mitgliedschaft beim SA-Reitersturm und im NS-Studentenbund verschwiegen. “ Bemerkenswert ist, dass die Waldheim-Debatte keine breitere Auseinandersetzung über die österreichischen Nachkriegseliten und deren Vergangenheit nach sich zog [...]“¹¹⁰

Die Debatte erhielt dadurch eine internationale Dimension, wobei Waldheim und die Österreicher, der Nationalsozialismus und der Holocaust in eins gesetzt wurden. Waldheims wenig überzeugende Rechtfertigung, er hätte nur seine Pflicht getan, ließ die Auffassung an Glaubwürdigkeit verlieren, dass Österreich das erste Opfer Hitlers gewesen sei, und stempelte diese Haltung zu einer opportunen Teilwahrheit der Generation des Staatsvertrags. Waldheims Diktum von der Pflichterfüllung für die Deutsche Wehrmacht lenkte die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf die Frage der Mitwirkung von Österreichern an den Verbrechen des zweiten Weltkriegs. Der Wahlsieg Waldheims zum österreichischen Bundespräsidenten führte das Land in eine mehrjährige außenpolitische Isolation.¹¹¹

In den 1970er und 1980er Jahren entstanden viele Stücke zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs wie z.B. von Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Peter Turrini, die für „Aufregung“ im Lande sorgten. Sogar noch im Jahr 1988 – 50 Jahre nach dem Anschluss an das Deutsche Reich – gab es aufgrund der NS-Vergangenheit respektive Verschwiegenheit Österreichs noch einen großen Skandal, als Thomas Bernhards „Heldenplatz“ am Burgtheater aufgeführt wurde.

Erst 1991 widerrief die Republik Österreich die These, dass sie ein „Opfer“ Nazideutschlands war und bekannte, dass auch Österreich an den Verbrechen beteiligt war¹¹². Im Juli 1991 nützte der damalige Bundeskanzler Franz Vranitzky eine Parlamentsdebatte über den Jugoslawien-Krieg, um den Zweiten Weltkrieg selbstkritisch zu thematisieren. Erstmals in der Zweiten Republik erteilte ein Bundeskanzler der österreichischen Opferdoktrin in ihrer Absolutheit vorsichtig, aber unmissverständlich eine Absage, ohne jene zu vergessen, die Widerstand geleistet hatten oder Opfer des NS-Terrors geworden waren.¹¹³

Franz Vranitzky in einer Parlamentsrede:

Wir bekennen uns zu allen Taten unserer Geschichte und zu den Taten aller Teile unseres Volkes, zu den guten wie zu den bösen; und so wie wir die guten für uns in Anspruch nehmen, haben wir

¹⁰⁹ Sieder, Steinert, Tálos, Wirtschaft, Gesellschaft und Politik in der zweiten Republik. In: Österreich 1945 – 1995, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 20

¹¹⁰ Rathkolb, Die paradoxe Republik, Wien 2005, S 392

¹¹¹ Gehler Michael, Sickinger Hubert, Politische Skandale in der zweiten Republik. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 680

¹¹² Auslöser für dieses Bekenntnis war eine Rede Jörg Haiders im Juni 1991, in der er dem “Dritten Reich“ eine “ordentliche Beschäftigungspolitik“ attestiert hatte. Im Weiteren gab der Konflikt im damaligen Jugoslawien dazu Anlass.

¹¹³ vgl. Rathkolb, Die paradoxe Republik, Wien 2005, S 205

uns für die bösen zu entschuldigen - bei den Überlebenden und bei den Nachkommen der Toten [...]¹¹⁴

Im Jahr 1995 wurde der Nationalfonds als Zeichen der moralischen Mitverantwortung für die Folgen der NS-Herrschaft in Österreich gegründet. „Das Nationalfondsgesetz richtet sich grundsätzlich an Überlebende nationalsozialistischer Gewalt, denen eine Gestezahlung in der Höhe von 5.087,10 Euro (70.000,-- Schilling) zuerkannt wird.“¹¹⁵ Im Oktober 1998 wurde von der österreichischen Bundesregierung eine Historikerkommission beauftragt. Das Mandat der Kommission lautete: den gesamten Komplex „Vermögensentzug auf dem Gebiet der Republik Österreich während der NS-Zeit sowie Rückstellungen beziehungsweise Entschädigungen (sowie wirtschaftliche und soziale Leistungen) der Republik Österreich ab 1945“ zu erforschen und darüber zu berichten. Zur Abgrenzung dieses Auftrages war es notwendig, zwischen zwei Gruppen zu unterscheiden:

1. den auf Grund speziell nationalsozialistischer Politik Geschädigten, d.h. den aus typisch nationalsozialistischen Motiven unmittelbar aus rassistischen und/oder politischen Gründen Verfolgten und/oder sonstigen Zwangsmaßnahmen irgendwelcher Art Unterworfenen; und
2. jenen Personen und Personengruppen, denen auf Grund der Existenz des NS-Regimes mittelbar Vermögen entzogen wurde (z.B. Zwangssparen) oder die sonstige Schäden erlitten (Kriegsschäden durch Bomben, Kampfhandlungen usw.).¹¹⁶

Diese Kommission wurde gegründet, da viele der Opfer noch nicht, oder ungenügend entschädigt wurden. Die Entschädigungsleistungen durch die Republik Österreich sind bis dato noch nicht ganz abgeschlossen. So war es z.B. noch bis 31. Dezember 2009 möglich, Anträge auf Naturalrestitution von Liegenschaften zu stellen, die sich am 17. Jänner 2001 im Eigentum des Bundes, der Stadt Wien, der Bundesländer und bestimmter Städte und Gemeinden befunden haben.¹¹⁷

Rückblickend gesehen, hat sich Österreich zu lange als Opfer von Nazi-Deutschland präsentiert und somit wurden NS-Verbrecher ungenügend bestraft. In Folge wurden viele Opfer lange Zeit gar nicht als solche anerkannt und NS-Opfer und wurden ungenügend oder zu spät entschädigt.

¹¹⁴ o.A., Bekennen uns zu allen Taten unseres Volkes. In: Der Standard, 9.7.1991, S 1

¹¹⁵ <http://www.de.nationalfonds.org/sites/dynamic.pl?id=news20060412150504005>, Zugriff am 20.2.2009

¹¹⁶ vgl. http://www.historikerkommission.gv.at/deutsch_home.html, Zugriff am 18.2.2009

¹¹⁷ vgl. <http://www.restitution.or.at/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index®=viewarticle&artid=13&page=3>, Zugriff am 20.2.2009

Die Aufarbeitung und Beschäftigung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs setzte erst ab den späten 1960er Jahren ein.

III.1.3 Gründe für den Aufstieg der FPÖ

Seit ungefähr einem Vierteljahrhundert erleben wir weltweit einen längerfristigen [...] Aufschwung von gesellschaftlichen Tendenzen, Stimmungen, Bewegungen und Parteien autoritärer, xenophober, sozialdarwinistischer bis hin zu rechtsextremistischer Ausrichtung. Parallel dazu verlieren die meisten traditionellen Linksparteien viel von ihren politischen Konturen – besonders, wenn sie Regierungsverantwortung tragen –, sodass ihre Positionen oft kaum noch von denen gemäßigt rechter und (in einzelnen Fällen) sogar weit rechts stehender Parteien unterscheidbar sind.¹¹⁸

Laut Berghold bestimmen vier wesentliche Trends oder Komponenten diesen Aufschwung der Rechten:

1. Die Komponente der *extremistischen Marktwirtschaftsideologie* („Neoliberalismus“) und eines damit einhergehenden, scharf ausgeprägten Sozialabbaus [...] die die aktuellen sozialdarwinistischen Globalisierungstrends beherrscht [...]
2. Die Komponente der verschiedenen *religiösen Fundamentalismen*, die einen autoritär-puristischen Moralismus auf ihre Fahnen geschrieben haben und mit mehr oder weniger unachgiebiger Härte auf ihren jeweiligen ewiggültigen und einzig-wahren Glaubensgewissheiten bestehen [...]
3. Die Komponente des *Rechtspopulismus*, d.h. von Bewegungen oder Parteien unter der autoritären Führung von sich meist hart und potenz-prahlerisch darstellenden Personen – wie etwa Umberto Bossi, Jörg Haider, Ross Perot, Jesse Ventura, Christoph Blocher, Mogens Glistrup, Carl Hagen u.a.m. -, welche die Ressentiments, die Gewaltfaszination und die Wut des so genannten „kleinen Mannes“ gegen „die da oben“ effektiv auf der politischen Bühne inszenieren. [...]
4. Die Komponente des *Rechtsextremismus*, der die antidemokratischen und antisolidarischen Tendenzen dieser allgemeinen Rechtsentwicklung mehr oder weniger konsequent auf die Spitze treibt und sowohl in offenem, teilweise auch mörderischem Terror gegen seine Gegner beziehungsweise Opfer zum Ausdruck kommt, als auch in politischen Zielsetzungen der radikalen Unterdrückung demokratischer und sozialer Errungenschaften und Grundrechte.¹¹⁹

Josef Berghold erklärt den Erfolg der FPÖ an ihrer Fähigkeit, die divergierenden Haupttrends der breiteren Rechtsentwicklung („Neoliberalismus“, Rechtspopulismus, Rechtsextremismus, religiöser Fundamentalismus) zu bündeln – was mit Besonderheiten der politischen und sozialpsychologischen Verhältnissen in Österreich, aber auch mit der besonderen Geschicklichkeit Haiders erklärt werden kann, sich auf sehr unterschiedlichen Bühnen effektiv in Szene zu set-

¹¹⁸ Berghold Josef, Feindbilder und Verständigung. Grundfragen der politischen Psychologie, 3. aktualisierte Auflage, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007, S 171

¹¹⁹ ebda. S 171ff.

zen. „Sie heizen damit die um sich greifenden Ängste unserer Zeit gezielt an und machen zugleich Angebote zu ihrer primitiven Verdrängung.“¹²⁰

Christoph Schlingensiefel bezeichnet Fremdenhass als „Ersatzwährung“. Menschen, die mit ihrer Situation (z.B. geringer Lohn) unzufrieden sind, schieben dafür die Schuld auf das Bild des „Ausländers“. Dieser Hass, ist „eine Ersatzwährung, mit der an jedem Stammtisch bezahlt werden kann.“¹²¹

Eine entscheidende, in keiner Weise zu unterschätzende Voraussetzung, auf der das fatale Kombinationsrezept der Haider-FPÖ aufbauen kann, liegt zweifellos im beinahe lückenlosen Versäumnis der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, sich mit ihren Verstrickungen in den Nationalsozialismus offen auseinanderzusetzen – wozu insbesondere auch ÖVP und SPÖ mit ihrem unkritischen Buhlen um die sehr zahlreichen Wählerstimmen der „Ehemaligen“ entscheidend beitrugen. „Dieses Versäumnis verursachte eine beinahe ungebrochene, nur wenig verdeckte, weit in das Alltagsbewusstsein hineinreichende Kontinuität nationalsozialistisch inspirierten Gedankenguts und entsprechender Lebenseinstellungen.“¹²² Diesen Umstand hat die FPÖ für sich geschickt genutzt.

„Im September 1986 übernahm Jörg Haider die Führung der Freiheitlichen Partei und trimmte sie – nach dem erfolglosen, eher liberalen Norbert Steger – auf einen rechtspopulistischen Protestkurs.“¹²³

Gefährlich ist Haider gerade deswegen, weil er den Schritt über den traditionellen Rechtsextremismus und Faschismus hinaus getan hat. [...] Die politische Gefährlichkeit dieser Partei habe nämlich vor allem damit zusammengehungen, dass „der Extremismus der Freiheitlichen [...] mehr aus der biedereren Mitte als vom rechten Rand der Gesellschaft rührt. Er ist dort gut verankert: in den Discos, im Bierzelt, im Zeitgeistjournal, an den Stammtischen.“¹²⁴

Im Jahr 2000 feierte die FPÖ ihren größten Erfolg und wurde Regierungsmitglied.

¹²⁰ Berghold Josef, Feindbilder, Wiesbaden 2007, S 14

¹²¹ siehe Interview mit Christoph Schlingensiefel. In: *Ausländer Raus! Schlingensiefels Container. Chronik einer Kunstaktion*, Ein Film von Paul Poet, Edition der Standard 32, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:11:15 min

¹²² Berghold Josef, Feindbilder, Wiesbaden 2007, S 181 – 182

¹²³ Sieder, Steinert, Tálos, Wirtschaft, Gesellschaft und Politik in der zweiten Republik. In: *Österreich 1945 – 1995*, Sieder, Steinert, Tálos, Wien 1995, S 27

¹²⁴ Schandl Franz, o.A. In: *Die Presse*, 25., 26.10.1997

III.1.4 Die EU-Sanktionen

Aufgrund der Regierungsbeteiligung der FPÖ wurden durch die anderen 14 EU-Staaten „Sanktionen“ über Österreich¹²⁵ verhängt. Ab dem Zeitpunkt der Angelobung wurden die Maßnahmen der EU-14 wirksam. Sie sollten „diese Regierung auf das Schnellste zerschlagen“, wie der belgische Außenminister Louis Michel formulierte.¹²⁶

Folgende Maßnahmen wurden über Österreich verhängt:

- Die Regierungen der 14 Mitgliedstaaten werden keine offiziellen bilateralen Kontakte auf politischer Ebene mit einer österreichischen Regierung anstreben oder akzeptieren, an der die FPÖ beteiligt ist.
- Österreichische Kandidaten, die Positionen in internationalen Organisationen anstreben, werden keine Unterstützung erfahren.
- Österreichs Botschafter in den EU-Hauptstädten werden nur auf technischer (nicht auf politischer) Ebene empfangen.¹²⁷

Diese Maßnahmen wurden allerdings nicht im Rahmen des EU-Rechts erlassen. Die Regierungsbeteiligung der FPÖ stellte keine Verletzung des Art 6 EUV (Europäischer Unionsvertrag) dar. Auf Grund einer fehlenden Handlungskompetenz der EU konnten die EU-14 nur außerhalb des Anwendungsbereiches der Union gegen Österreich vorgehen. Als Hauptmotiv für die Sanktionen kann man die Angst vor einem vermehrten Aufkommen des Rechtspopulismus nennen.¹²⁸

Bereits am 26. Jänner 2000 wurde auf der Holocaust-Konferenz in Stockholm über die aktuelle politische Situation Österreichs gesprochen. Gegen eine mögliche Regierungsbeteiligung der FPÖ sprachen sich viele Vertreter der anwesenden Länder aus, wie z.B. Schweden, Dänemark, Belgien, Frankreich, Italien und Deutschland. Dies war ein Zeichen, dass in mehreren europäischen Ländern die Beteiligung an den Verbrechen des Nationalsozialismus ebenfalls nicht bewältigt ist. Jeder hat hier seine Schuld, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, zu tragen. Bis zu einem gewissen Grad kann man daher sagen, dass die gegen die neue österreichische Bundesregierung erlassenen bilateralen Maßnahmen der historischen Selbstentschuldigung dienen. Österreichs viel bekrittelter Umgang mit der eigenen Geschichte und Haiders ständige Provokationen in Sachen Nationalsozialismus waren eine ideale Rechtfertigung für eine Projektion der europäischen Gesamt- und Individualschuld auf die einstige „Insel der Seligen“. Sie stellten aber

¹²⁵ Die Bundesrepublik Österreich ist seit 1. Jänner 1995 Mitglied der Europäischen Union.

¹²⁶ vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 25

¹²⁷ vgl. Holzapfel Eva, „EU-Sanktionen“ gegen Österreich, Wien 2002, S 11 ff.

¹²⁸ ebda. S 59

auch ein kollektives Bekenntnis gegen die neuen rechtspopulistischen und rechtsextremen Bewegungen in den eigenen Ländern dar.¹²⁹

In Folge wurde die Regierungsarbeit der FPÖ besonders kritisch beobachtet. Jörg Haider selbst trat in der neuen Regierung kein Ministeramt an, sondern war „nur“ über den Koalitionsausschuss eingebunden. Im Weiteren trat er den Parteivorsitz der FPÖ an die neue Vize-Kanzlerin Susanne Riess-Passer ab.¹³⁰

Bald erwiesen sich die „Sanktionen“ gegen die Regierung als „Sanktionen“ gegen Österreich beziehungsweise die Österreicher selbst. Immerhin haben 63% die FPÖ nicht gewählt, was in der internationalen Debatte meist unterging, während die Österreicher oft pauschal als rechts oder ausländerfeindlich verurteilt wurden. Viele Reaktionen von Politikern und Behörden der EU-Staaten galten als überzogen, und wurden auch EU-weit kritisiert.¹³¹ Die österreichische Regierung versuchte diese „Sanktionen“ so bald wie möglich zu beenden.

Betreffend der Sanktionen meldete sich auch Christoph Schlingensief zu Wort. In einem Rundschreiben an alle 14 EU-Regierungschefs forderte der damals 39jährige Deutsche die Aufrechterhaltung der Sanktionen gegen Österreich. Schlingensief erklärte, dass "die Koalition mit allen Mitteln gekillt werden muss".¹³²

III.1.4.1 Die Beobachtung der ÖVP

Am 10. Februar hatte die Europäische Volkspartei (EVP) ein formelles Ausschlussverfahren eingeleitet. Drei Parteien, die belgischen wallonischen Christdemokraten, die italienische Volkspartei und die französische Zentrumspartei UDF, hatten einen Ausschlussantrag gegen die ÖVP wegen ihrer Koalition mit der „rechtsextremen FPÖ“ gestellt. Am 5. April 2000 stimmte die ÖVP einer Beobachtermission zu. Bis zur Vorlage des Berichts verzichtete sie auf die Anwesenheit in hochrangigen EVP-Gremien. Am 6. Juni 2000 trat der EVP-Vorstand in Brüssel zusammen, um über den Bericht der drei Europa-Abgeordneten zu diskutieren. Die Beobachtergruppe empfahl die ÖVP zu rehabilitieren und sie wieder in alle EVP-Entscheidungen einzubinden. Begründung: Die Regierungspolitik der ÖVP, das Regierungsprogramm mit der Präambel und die

¹²⁹ vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 19

¹³⁰ vgl. Fallend Franz, Die ÖVP. In: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Tàlos Emmerich, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Hrsg: Tàlos Emmerich, Fink Marcel (Universität Wien), Lit-Verlag, Wien 2006, S 6

¹³¹ vgl. Falkner Gerda, Österreich als EU-Mitglied: Kontroversen auf internationaler und nationaler Ebene. In: Schwarz – Blau, Tàlos, Wien 2006, S 89

¹³² o.A., EU-Boycott verschärfen. In: Die Presse, 29.6.2000, S 6

Regierungserklärung stimmten mit den grundlegenden politischen Richtlinien der EVP überein. Mit großer Mehrheit wurde die Resolution über die Mitarbeit der ÖVP angenommen.

Positiv wird im Bericht erwähnt, dass die Regierung einige wichtige Gesetze und Initiativen verabschiedet habe, etwa zur Integration von Immigranten und zur Verbesserung der Lage der Minderheiten. Gewürdigt wurde auch die „Versöhnungskonferenz“ über die Entschädigung von NS-Zwangsarbeitern.¹³³

III.1.4.2 Der Weisen-Bericht

Im Vergleich zur ÖVP, war die FPÖ strikt dagegen, beobachtet zu werden. Nach vielen Diskussionen auf EU-Ebene wurde eine Lösung gefunden: drei „Weise“ sollten einen Bericht über die Regierungsarbeit und die „Entwicklung der politischen Natur der FPÖ“ erstellen. Am 12. Juli 2000 ernannte Gerichtspräsident Luzius Wildhaber die „Weisen“ Martti Ahtissari, Marcelino Oreja und Jochen Frowein.¹³⁴ Zwischen 27. und 30. Juli 2000 hielten sich die drei „Weisen“ in Wien auf, und führten zahlreiche Gespräche, wie z.B. mit dem Bundeskanzler, dem Präsidenten des Verfassungsgerichtshofes, mit Gewerkschaftsvertretern, der jüdischen und islamischen Glaubensgemeinschaft u.v.a.m.

Unter anderem wurden folgende Punkte untersucht:

- Das Eintreten der österreichischen Regierung für die gemeinsamen europäischen Werte, insbesondere für die Rechte von Minderheiten, Flüchtlingen und Einwanderern.
- Das Eintreten der österreichischen Regierung für die Bekämpfung von Rassismus, Antisemitismus, Diskriminierung und Fremdenfeindlichkeit.
- Die Entwicklung der politischen Natur der FPÖ.¹³⁵

Die Schlussfolgerung der drei Weisen in Bezug auf die Rechte von Einwanderern lautete wie folgt:

Die gegenwärtige österreichische Regierung hat die Politik früherer Regierungen fortgesetzt, neue Einwanderung zu beschränken und der Integration von rechtmäßig im Land lebenden Ausländern den Vorrang zu geben. Sie hat auch den Grundsatz anerkannt, dass Familienzusammenführung

¹³³ vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 31

¹³⁴ Die drei Weisen hatten folgende Funktionen (Stand im Jahr 2000): Ahtisaari, ehemaliger finnischer Staatspräsident; Frowein, Direktor am Max-Planck-Institut für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht, ehemaliger Vizepräsident der Europäischen Kommission für Menschenrechte; Oreja, Präsident des Instituts für Europastudien der San Pablo CEU Universität.

¹³⁵ vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 38 ff.

möglich sein muss. Es kann festgestellt werden, dass die Einwanderungspolitik der österreichischen Regierung zeigt, dass sie für die gemeinsamen europäischen Werte eintritt.¹³⁶

Im Weiteren wurde für die Bekämpfung gegen Rassismus und Antisemitismus der schwarz-blauen Regierung ein positives Zeugnis ausgestellt. Die „Weisen“ untersuchten ebenso die Entwicklung der FPÖ.

III.1.4.3 Der Weisenbericht über die politische Entwicklung der FPÖ

Zunächst geht der Bericht auf die Europäische Kommission für Menschenrechte ein. So sind die Regierungen der EU-Staaten dazu verpflichtet jede Propaganda und alle Organisationen, die irgendeine Form von Rassenhass und Rassendiskriminierung propagieren, zu verurteilen.¹³⁷ In Österreich besteht seit 1945 strengstes Verbot für nationalsozialistische Organisationen.

In Folge geht der Bericht auf die Entstehungsgeschichte der FPÖ ein. Jene wurde 1949 als VdU (Verband der Unabhängigen) gegründet. Die Kerngruppe des VdU gründete 1956 die FPÖ. Eine erhebliche Zahl früherer Mitglieder der Nationalsozialistischen Partei wurden Mitglieder der FPÖ. Von 1983 bis 1986 war die FPÖ in einer Koalition mit der Sozialdemokratischen Partei Teil der Bundesregierung. Als Jörg Haider zum Vorsitzenden der FPÖ gewählt wurde, löste der damalige Bundeskanzler die Koalition mit der FPÖ auf Bundesebene auf. Die FPÖ verblieb bis zum Jahr 2000 in der Opposition.¹³⁸

1993 war die FPÖ für ein Volksbegehren zur Ausländersituation („Österreich zuerst“) verantwortlich. Im Jahr 1999 wurde im Wahlkampf der FPÖ auf fremdenfeindliche Slogans gesetzt. Plakate mit der Aufschrift „Stopp der Überfremdung“ zierten die Liftfasssäulen. Fremdenfeindliche Sprüche waren nun wieder salonfähig, und die FPÖ landete bei der Nationalratswahl 1999 am zweiten Platz.

Negativ bewertet wurde im Bericht die extremistische Ausdrucksweise von Parteifunktionären der FPÖ. Dieser Umstand habe sich auch durch die Regierungsbeteiligung nicht geändert. Des Weiteren wurde das fortdauernde Betreiben von Beleidigungsverfahren kritisiert.

Die Schlussfolgerungen der drei „Weisen“ in Bezug auf die Entwicklung der politischen Natur der FPÖ:

¹³⁶ Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 62

¹³⁷ vgl. ebda. S 68

¹³⁸ vgl. ebda. S 70

Die Entwicklung der politischen Natur der FPÖ von einer rechtspopulistischen Partei mit extremistischer Ausdrucksweise zu einer verantwortungsvollen Regierungspartei ist nicht ausgeschlossen. Allerdings ist eine solche Entwicklung aufgrund der relativ kurzen bisherigen Erfahrungen nicht klar erkennbar.

Zu guter Letzt gaben die drei Weisen den Rat, die Sanktionen zu beenden:

Wir sind aber der Auffassung, dass die von den XIV Mitgliedstaaten getroffenen Maßnahmen kontraproduktiv wirken würden, wenn sie fortbeständen, und dass sie daher beendet werden sollten. Die Maßnahmen haben schon jetzt nationalistische Gefühle im Land geweckt, da sie in manchen Fällen fälschlicherweise als Sanktionen verstanden würden, die sich gegen die österreichischen Bürger richten.¹³⁹

Am 12. September 2000 veröffentlichte die französische EU-Präsidentschaft in Paris ein „Komuniqué der 14“, wonach die zwischenstaatlichen Maßnahmen von 14 EU-Ländern gegen die österreichische Bundesregierung aufgehoben wurden.¹⁴⁰

III.1.4.4 Die Aufhebung der Sanktionen

„Am Tag danach war das Aufatmen in Europa unüberhörbar: In den EU-Partnerländern Österreichs, aber auch im nahen und fernen Ausland wurde zum Teil mit großer Erleichterung auf die Aufhebung der Sanktionen reagiert. [...]“¹⁴¹

Besonders erleichtert waren die Regierungsmitglieder. Aus Anlass der Aufhebung der EU-14-Sanktionen nahmen ÖVP-Obmann Bundeskanzler Wolfgang Schüssel¹⁴², ÖVP-Regierungsmitglieder und ÖVP- Landeshauptleute an der Wallfahrt des NÖ Bauernbundes nach Mariazell teil. „[...] persönlicher Dank von Schüssel an jene, die die ÖVP bei den Bemühungen zur Aufhebung der EU-Sanktionen unterstützt haben.“¹⁴³

Rückblickend konnte die FPÖ an den Sanktionen sogar positive Zeichen abgewinnen. „Der Kärntner Landeshauptmann und Ex-FP-Chef Jörg Haider hob hervor, dass die Sanktionen Österreich genützt hätten, weil im Lande der Patriotismus gestärkt worden sei.“¹⁴⁴

¹³⁹ vgl. Kopeinig, Kotanko, Eine europäische Affäre, Wien 2000, S 83

¹⁴⁰ vgl. ebda. S 7

¹⁴¹ o.A., o.A. In: Die Presse, 14.9.2000, S 1

¹⁴² Dr. Schüssel wurde aufgrund in seiner Regierungsart oftmals mit Engelbert Dollfuß verglichen, welcher während der Zeit des Austrofaschismus Bundeskanzler war.

¹⁴³ o.A., o.A. In: Die Presse, 14.9.2000, S 1

¹⁴⁴ ebda. S 1

Schlingensiefel meldete sich am Ende der Sanktionen zu Wort. Die Antwort Schlingensiefels auf die Frage, ob Österreich sich nun wieder als vollwertiges Mitglied der EU fühlen dürfe:

natürlich gehört Österreich solange nicht dazu wie die neofaschistische Partei FPÖ in der Regierung sitzt und der feige Kanzler Schüssel diese Partei zum eigenen Machterhalt benötigt. Die Entscheidung der Europäischen Gemeinschaft ist eine rein wirtschaftliche und keine zukunftsorientierte. (sic)[...] ¹⁴⁵

III.1.4.5 Die Folgen der Sanktionen

Die verhängten Sanktionen der EU-14 stellten einen Präzedenzfall dar. Die gesetzten Maßnahmen haben gezeigt, dass die Europäische Union über keine wirksamen Mechanismen verfügt, gegen Verletzungen europäischer Werte vorzugehen. In Folge dieses Ereignisses wurde der Unionsvertrag am 4. Oktober 2000 mit dem Artikel 7.1 ergänzt. Dieser Artikel wird auch „Haider-Klausel“ oder „Österreich-Klausel“ genannt. ¹⁴⁶

Die Kommission hat heute einen Vorschlag zur Ergänzung von Artikel 7 des Vertrags über die Europäische Union angenommen, der darauf abzielt, den für den Fall einer schwerwiegenden und anhaltenden Verletzung der Grundsätze der Europäischen Union vorgesehenen Sanktionen einen Überwachungs- und Alarmmechanismus voranzustellen:

Artikel 7.1: Der Rat kann mit der Mehrheit von zwei Dritteln seiner Mitglieder auf Vorschlag von entweder einem Drittel der Mitgliedstaaten oder dem Europäischen Parlament oder der Kommission feststellen, dass die Gefahr einer Verletzung der in Artikel 6 Absatz 1 genannten Grundsätze durch einen Mitgliedstaat besteht. Der Rat kann eine angemessene Empfehlung an den betroffenen Mitgliedstaat richten, nachdem der Regierung dieses Mitgliedstaates die Möglichkeit zur Stellungnahme gegeben wurde. ¹⁴⁷

III.2 Reaktionen der Künstler auf die neue Regierung im Jahr 2000

Künstler und Kulturschaffende artikulierten ihren Widerstand in vielfältigen Aktionsformen, die unmittelbar nach Regierungsantritt begannen. Sie beteiligten sich an Sternmärschen und Demonstrationen und machten ihren Widerstand mit Plakaten und Transparenten an den Fassaden kultureller Einrichtungen öffentlich und organisierten ein vielfältiges Diskussions- und Veranstaltungsprogramm. Besondere Aufmerksamkeit erregte eine wöchentlich stattfindende „Donnerstagsdemo“ unter dem Motto: „Wir gehen solange, bis die Regierung geht“. In der ersten Phase beteiligten sich namhafte Künstler an den Demos. Die hauptsächliche Kritik der Kultur-

¹⁴⁵ Schlingensiefel Christoph, o.A., APA0677, 13.9.2000

¹⁴⁶ vgl. Falkner Gerda, Österreich als EU-Mitglied, In: Schwarz – Blau, Tàlos, Wien 2006, S 90

¹⁴⁷ <http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/00/1116&format=HTML&aged=0&language=DE&guiLanguage=en>, Zugriff am 4.11.2008

szene richtete sich gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ unter Jörg Haider, dem „Ziehvater des Rechtsterrorismus.“ Als erstes Widerstandsmotiv galt das von dieser Partei vertretene und propagierte rassistische, minderheitenfeindliche, antisemitische und insgesamt menschenverachtende Gedankengut, das u.a. in einer langen Tradition der Kunst-, Kultur- und KünstlerInnenfeindlichkeit in Österreich seinen Ausdruck finde. Konkrete Drohungen, politische Kritik unmittelbar mit Subventionskürzungen beziehungsweise mit deren Entzug zu beantworten, ließen die Stimmen der Kritiker im Kunst- und Kulturbereich rasch schwächer werden.¹⁴⁸

Es fanden zwar noch bis Ende der schwarz-blauen Regierungszeit „Widerstandslesungen“ am Ballhausplatz statt. Doch nach der ersten kampflustigen Stimmung – in der viele Regierungsgegner Haider (symbolisch für Hitler) bekämpfen wollten – verebbten die Stimmen rasch. Der Erfolg dieses so genannten „Widerstandes“ war sehr gering.

Eine der stärksten und kaum unübersehbaren Reaktionen auf die schwarz-blaue Regierung war die Aktion „Bitte liebt Österreich“ von Christoph Schlingensief.

„Im Handstreich hat Schlingensief zustande gebracht, was dem künstlerischen und politischen Widerstand in fünf Monaten nicht gelang: eine Totalmobilmachung der österreichischen Öffentlichkeit.“¹⁴⁹

III.3 Die Entstehung der Container-Aktion

Christoph Schlingensief wurde im Frühling 2000 dazu eingeladen, ein „künstlerisches Statement“ zur aktuellen politischen Lage Österreichs, sprich der Regierungsbeteiligung der Freiheitlichen Partei zu gestalten.

In kurzer Zeit entstand das Konzept zur Aktion. Ein Container á la „Big Brother“ sollte aufgestellt werden – die Insassen sollten „Asylanten“ sein und der Container¹⁵⁰ an einem prominenten Ort stehen. Der geschichtsträchtige Heldenplatz, aber auch Favoriten, ein Wiener Gemeindebezirk mit hohem FPÖ-Wähler-Anteil, standen zur Debatte.

Ursprünglich sollte die Aktion unter dem Titel „Tötet Europa. Erste österreichische Konzentrationswoche“ anlaufen.¹⁵¹ Dieser Titel sollte eine Anspielung auf die Verbrechen der Konzentrationslager in der NS-Zeit sein und auf die „heutigen“ Verbrechen der Abschiebecontainer der Ge-

¹⁴⁸ vgl. Wimmer Michael, Staatliche Kulturpolitik in Österreich seit 2000. Zur Radikalisierung eines politischen Konzeptes. In: Schwarz – Blau, Tàlos, Wien 2006, S 250 ff.

¹⁴⁹ Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich, Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, Buchrücken

¹⁵⁰ Insgesamt waren es fünf Baucontainer.

¹⁵¹ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt, 2000, S 18

genwart in ganz Europa verweisen; abermals steckte ein Tötungsaufruf – wie kurze Zeit zuvor in Graz¹⁵² – dahinter.

Zunächst plante Schlingensief offenbar, die Österreicher viel brutaler mit ihrer Nazi-Vergangenheit sowie der alltäglichen „Ausländerfeindlichkeit“ zu konfrontieren. Für den Einzug waren Komparsen in BDM-Uniformen und Militärmusik geplant. Kurze impulsive Reden, sowie FPÖ-Gedanken sollten ehrlich vorgetragen werden. Gäste aus sozialen Einrichtungen, Politiker oder Darsteller in der Figur von Nazis sollten den Container besuchen. Die Homepage zur Aktion sollte www.tschuschen-raus.at lauten.¹⁵³ Dieser Gedanke wurde vermutlich deshalb verworfen, da dieses abwertende Synonym für „Ausländer“ dem ausländischen Publikum nicht verständlich gewesen wäre. Von Schlingensief wurde ebenso eine (auszugsweise) Verlesung der Namen der 6 Millionen ermordeten Juden des zweiten Weltkriegs angedacht.¹⁵⁴

Diese ersten Ideen zur Inszenierung wurden von Schlingensief jedoch nicht verwirklicht, er bezog sich mehr auf die gegenwärtige politische Situation, sowie auf die Fremdenfeindlichkeit und Asylpolitik Österreichs (und Europas).

Die Aktion startete mit dem offiziellen Titel „Bitte liebt Österreich – erste europäische Koalitionswoche“¹⁵⁵. Sie wurde im Auftrag der Wiener Festwochen und als Koproduktion mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz veranstaltet. Die Aktion startete am 11.06.2000 um 21:00 Uhr und endete am 17.06.2000 um 21:00 Uhr. Der Container wurde am Herbert von Karajan-Platz aufgestellt, direkt neben der Wiener Staatsoper am Kärntner-Ring.

Christoph Schlingensief nach der Container-Aktion:

[...] Es ging darum, mit einer Spiegeltechnik zu arbeiten, in deren Zentrum Widerstand und Glaubwürdigkeit standen. Ab wann glaube ich, dass es sich hier um Theater handelt? Was glaube ich den Medien? Kann ich der Oberfläche trauen? Um diese ganze Bedenkenstruktur ging es und um die Fragen nach dem eigenen Bild. Dafür war es wichtig, den Container im Herzen Wiens aufzustellen. [...]¹⁵⁶

¹⁵² Theatervorstellung von „Schnitzler’s Brain“ im Schauspielhaus Graz (UA 8.5.2000), in der Darsteller „Tötet Schüssel“ propagierten. (Die Darsteller waren ebenfalls Asylanten, der Tötungsaufruf war kaum verständlich, da diese schlechtes Deutsch sprachen)

¹⁵³ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 18

¹⁵⁴ vgl. ebda. S 22

¹⁵⁵ In den Medien wurde sie auch „Ausländer-raus-Aktion“, „Container-Aktion“ oder „Wien-Aktion“ genannt.

¹⁵⁶ Bürgerkrieg im Organismus. In: Profil, Nr. 26 (31 Jg.), 26.6.2000, S 168

III.4 Der Ablauf der Container-Aktion

Der Einzug gestaltete sich weniger spektakulär als geplant. Die „Asylanten“ (7 Männer, 5 Frauen) kamen mit einem Bus, und gingen Einzel, das Gesicht mit einer „Kronenzeitung“ abgedeckt, in den Container. Dazu spielte eine Blasmusikkapelle und Security-Männer sorgten für Ordnung. Pro Tag konnte ein Asylant per TED-Telefon oder auf der Homepage¹⁵⁷ gewählt (www.auslaenderraus.at) und abgeschoben werden (ironisch wurde die Bevölkerung zum „Ausländerabschieben“ aufgefordert). An manchen Tagen wurden aus dramaturgischen sowie zeitlichen Gründen auch zwei oder mehrere Asylanten in einem Wagen mit österreichischer Flagge „abgeschoben“. Der Sieger, Ranil Shunta aus Sri Lanka erhielt einen Geldbetrag von 35.000 Schilling sowie die Möglichkeit eine von fünf Frauen zu heiraten.¹⁵⁸

Laut Mario Rauter¹⁵⁹ handelte es sich in der Tat um Asylanten mit schwebenden Asylverfahren. Die Namen und Biographien der Laiendarsteller wurden zu ihrer Sicherheit geändert. Auf welche Weise Schlingensief die Asylbewerber für die Aktion gefunden hat, gibt die über die Aktion erschienene Dokumentation von Matthias Lilienthal keine Auskunft.

Die Bewohner konnten auf einer Seite im Internet (www.webfreetv.com) rund um die Uhr beobachtet werden. Diese Beobachtung entsprach einerseits der Tradition des von Schlingensief durchgeführten Projekt „Hotel Prora“¹⁶⁰, bei dem Theaterbesucher des „Theaterhotels“ von unbeteiligten Dritten 24 Stunden am Tag beobachtet werden konnten.¹⁶¹ Dieses Konzept entsprach andererseits auch dem Big Brother-TV-Format. Die Bewohner im Container konnten via Internet beobachtet werden – viele Menschen kamen aber auch persönlich zum Container, um das Treiben zu beobachten, über die aktuelle Politik oder Fremdenhass zu diskutieren. Christoph Schlingensief war die meiste Zeit beim Container, um die Stimmung anzuheizen. Jeden Tag besuchte ein Prominenter den Container. Zu Gast waren u.a. Paulus Manker, Elfriede Jelinek, Peter Pilz und Mario Garzaner von der „Schlingensief-Familie“. Ähnlich wie im Big-Brother-Dorf mussten die Container-Bewohner einige Aufgaben bewältigen, wie zum Beispiel Turnen oder Deutsch lernen. Die Asylanten wurden von Schlingensief auf dem Heiratsmarkt vermittelt. Das Publikum wurde dazu aufgefordert, einen der Bewohner zu heiraten, damit dieser die österreichische Staatsbürgerschaft erhält, und nicht abgeschoben wird. Im Vergleich zum Big-Brother-Dorf

¹⁵⁷ Die Homepage war aufgrund zu vieler Zugriffe mehrmals überlastet. Die TED-Telefonleitung war angeblich nur ein „Fake“.

¹⁵⁸ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 216

¹⁵⁹ vgl. Rauter Mario, Dramaturgie eines Skandals, Diplomarbeit, Universität Graz, Graz 2003, S 14

¹⁶⁰ Hotel Prora – Übernachten bei Chance 2000, Inszenierung im Jahr 1998, Prater der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

¹⁶¹ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 14

durften die Bewohner den Container für kurze Zeit auch verlassen, um zum Beispiel in einer Nobelboutique einzukaufen. Täglich erschien (online) eine „Lagerzeitung“ im „Kronenzeitungs-Stil“, die über den „Tagesablauf“ im Container berichtete.

III.5 Kontext- und Intertextualität

Baz Kershaw definiert Kontextualität folgendermaßen:

„[...] The context of performance directly affects its perceived ideological meaning.“¹⁶² „Thus the contextuality of the performances animated connections between contradictions in the local community and in the global political order.“¹⁶³

Kershaw's Definition auf die Container-Aktion umgelegt, bedeutet dies, dass der (Haupt)Kontext die politische Situation 2000 respektive die Ausländerpolitik der FPÖ war. Das „Ausländer raus“-Schild bezog sich in Besonderen auf die Ausländer-Politik der (neugewählten) österreichischen Regierung, sowie auf die „Ausländerfeindlichkeit“ vieler Österreicher und Europäer. So wurde neben Österreich auch die Politik auf europäischer Ebene kritisiert. In Bezug zur europäischen/globalen Ausländerpolitik - insbesondere zu den Nationen, die Österreich (noch immer) als „Nazi-Land“ bezeichnen – hatte der Kontext des Containers für diese Länder ebenso Gültigkeit, da die Ausländerthematik auch andernorts aktuelle Brisanz besitzt. So wird durch das „Ausländer raus“-Schild das Bild, welches sie von Österreich haben, auf sie selbst zurückgeworfen.

Contextuality lends terrific resources to oppositional codes in performance, allowing them to provoke crises which may reach to the ideological roots of the community, offering a positive challenge to the community's identity. In this sense, contextuality is the source of performance efficacy.¹⁶⁴

Die Verbindung zur österreichischen Bevölkerung war rasch hergestellt. Mit dem „Ausländer raus“-Spruch traf Schlingensiefel genau ins Schwarze. Allerdings wollte das Publikum mit diesem Schild nicht in Verbindung gebracht werden. Viele forderten die umgehende Entfernung des „Ausländer raus“-Schildes.

¹⁶² Kershaw Baz, The Politics of Performance. Radical theatre as cultural intervention, Routledge, London, New York 1992, S 33

¹⁶³ ebda. S 241

¹⁶⁴ ebda. S 247

Christoph Schlingensiefel besitzt einen guten Überblick über Geschichte, Gesellschaft und Politik Österreichs. „The socio-cultural complexion of the audience, its sense of community (or lack of it) is the most crucial factor in evoking the contextuality of a text.“¹⁶⁵

Neben dem rasch hergestellten Kontext wies die Aktion mehrere Lesarten respektive Bedeutungsebenen auf. Diese Zeichen konnten von den Rezipienten verstanden, verschieden interpretiert, oder aber auch ignoriert werden.

Nun zu den Bedeutungsebenen in der Intertextualität¹⁶⁶ der Aktion: Kritik an der neu gebildeten Regierung sowie an den anderen Parteien, welche die ÖVP-FPÖ-Koalition nicht verhindert haben; Kritik am linken politischen Flügel und dessen naiven Widerstands; Kritik an der Ausländerpolitik und Ausländerfeindlichkeit der Österreicher; an der Asylpolitik Europas; an der nationalsozialistischen Vergangenheit, deren Spuren und Kontinuität (in rechtspopulistischen Parteien) in Österreich und Europa; an der Kronenzeitung, und deren politischer “Gesinnung” und Einflussnahme; an den Medien, insbesondere dem Big Brother Format und der damit verbundenen totalen Überwachung sowie Voyeurismus, Macht- und Selektionsspielen; die Container bezogen sich auf die Konzentrationslager der NS-Zeit; die Security-Männer erinnerten an überwachende Soldaten.

Baz Kershaw über die Intertextualität einer Aufführung:

Similarly, inter-textuality was fundamental to the impact of authenticating codes, in two main ways. Firstly, it ensured that audiences recognised that the performance was speaking to them in their “local dialect”, so to speak, and that it therefore would have a particular significance for them and their community. Secondly, it provided a framework of reference within which the most important symbols of community identity might be located, in order to be celebrated and criticised.¹⁶⁷

Christoph Schlingensiefel zeigte der Bevölkerung und der Welt, wie Asylanten täglich abgeschoben werden und das dies der Realität entspricht, und nicht nur ein Wahlspruch ist. Der “Ausländer raus”-Spruch wühlte die österreichische Gesellschaft und Politik auf, konnte jedoch keinen Wandel herbeiführen.

¹⁶⁵ Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, London, New York 1992, S 35

¹⁶⁶ Dieser aus der Literaturwissenschaft stammende Begriff setzt im engeren Sinn die Feststellung voraus, dass der Sinn eines jeweiligen Textes mit dem Sinn anderer Texte verwoben ist.

¹⁶⁷ ebda. S 248

III.6 Die Container-Bewohner

„[...] denn das Wenige, was ich erfahren konnte, war, dass sie sich durch die Teilnahme an dieser Aktion einen Vorteil für ihre Asylverfahren erhofften.“¹⁶⁸

Während der Aktion konnte man die „Asylanten“ über Internet beobachten und das Publikum wusste nicht, ob es sich um Schauspieler oder Asylanten handelte. Die Zuschauer konnten die „Container-Bewohner“ in ihrem „Container-Alltag“ beobachten. Jene waren u.a. beim Essen, beim Tanzen oder beim Lernen zu sehen. In der Lagerzeitung¹⁶⁹ sowie auf www.webfreetv.com wurde über ihren Tagesablauf berichtet. „9:32 Uhr. Der Morgen beginnt auch für Zhu immer später. Rege Wohnzimmerdiskussionen wie die Zukunft der Asylanten aussehen würde. Eugen und Sema sind Gesprächsführer. Nerem ist erneut übel. 10:00 Uhr. Morgensport.“¹⁷⁰ Im Vergleich zum Aktionisten Schlingensiefel richteten sie ihr Wort nicht direkt an die Öffentlichkeit. Kurz zu Wort kamen diese am 14.6.2000, als die Schriftstellerin Elfriede Jelinek zu Besuch im Container war.

Ich habe die Insassen alle deutschen Sätze aufschreiben lassen, die sie kannten, und ich habe draus ein kleines Kasperlstück gebastelt, das dann am Abend, gespielt von den Autorinnen und Autoren, aufgeführt wurde. [...] Der häufigst gebrauchte Satz, den wir alle sicher noch gut brauchen werden, lautete: Helfen Sie mir!¹⁷¹

Das Stück – als Kritik an der schwarz-blauen Regierung – wurde von den Bewohnern mit Handpuppen (Kasperl, Gretl, Krokodil, Teufel, König und Polizist) aufgeführt. Im Gegensatz zu den Big-Brother-Bewohnern wurde die Intimsphäre der Container-Bewohner mehr bewahrt, sie waren keinen groben Schikanen ausgeliefert, und sie waren auch nicht gezwungen sich besonders „selbst zu inszenieren“, um dem Publikum zu imponieren.

III.7 Das Container-Publikum

Das Publikum wurde ebenfalls rund um die Uhr gefilmt und so „beobachtet“. Das „Laufpublikum“ des Containers war zum Teil amüsiert, zum Teil echauffiert. Touristen fragten interessiert nach der Bedeutung des Containers beziehungsweise forderten eine Übersetzung des „Ausländer raus“-Spruchs. Kaum eine Person konnte sich dem bunten Treiben entziehen. Das Schild „Aus-

¹⁶⁸ Bierbichler Josef, Container, Kunst und Demokraten. Ein Besuch in Schlingensiefels Asylanten-Wohnheim. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 177

¹⁶⁹ Laut Mario Rauter wurde in der Lagerzeitung die Strategie der Desinformation angewendet, um weitere Verwirrung zu stiften.

¹⁷⁰ http://www.webfreetv.com/de/at/at_nati...4/object.html?feature_id=121127&style=, Zugriff am 19.6.2000

¹⁷¹ Jelinek Elfriede, Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 166

länder raus“ regte immer wieder zur Diskussion an. In ruhigen Momenten heizte auch Schlingensief selbst dem Publikum ein und tätigte Aussagen wie: „Sie sind ab sofort im Widerstand! Überall Nazis, man kann es in den Augen sehen.“ So flammten die Diskussionen immer wieder auf. Man diskutierte mit Schlingensief selbst, mit Leuten im Publikum. Andere wiederum waren erzürnt und schimpften gegen den Container. Die Worte prallten am Container ab, falls der Hausherr Schlingensief nicht anwesend war.

Die Menschen im Publikum kamen zufällig oder bewusst vorbei, um das Treiben zu beobachten. Manchmal lud Schlingensief einzelne Zuschauer dazu ein, die Asylanten durch den Zaun wie in einer „Peep Show“ zu beobachten. Auch Kollegen aus der Künstlerszene interessierten sich für Schlingensiefs Container, und kamen vorbei. Im Publikum fanden sich zeitweise kuriose Zuschauer, die ebenfalls für Stimmung sorgten, wie zum Beispiel eine ältere Dame aus dem Gemeindebau oder ein alter Herr in einer Uniform, der im ehemaligen Zimmer Hitlers im Männerwohnheim in der Meldemannstraße wohnte. Das bunte Treiben vor dem Container wurde aufgezeichnet und ist ein wichtiger Bestandteil der Dokumentation, die nach der Aktion auf DVD veröffentlicht wurde.

III.7.1 Einflüsse auf das Container-Publikum

The slowburning fuse of efficacy may be invisible. It should also be noted that audience members always have a choice as to whether or not the performance may be efficacious for them. It is possible that audience members might prefer one reading and ignore the other.¹⁷²

Die Frage, ob einzelne Rezipienten durch die Container-Aktion (nachhaltig) beeinflusst wurden, kann nicht beantwortet werden. Die Aktion zog für das Publikum keine konsequenten Folgen nach sich. Christoph Schlingensief konnte vermutlich bei Einzelnen einen Denkanstoß bewirken. Jedoch ging es Schlingensief mit seiner Container-Aktion nicht darum, einzelne Menschen oder die Welt zu verändern. Für ihn war das Bild wichtig, dass dabei erzeugt wurde, und das verschiedene Systeme dazu auffordert werden sollten miteinander zu tanzen.¹⁷³

To have any hope of changing its audience a performance must somehow connect with that audience's ideology or ideologies [...] performance can be most usefully described as an ideological transaction between a company of performers and the community of their audience. Ideology is the source of the collective ability of performers and audience to make more or less common sense of the signs used in performance, the means by which the aims and intentions of theatre companies connect with the responses and interpretations of their audiences. Thus, ideology provides the framework within which companies encode and audiences decode the signifiers of per-

¹⁷² vgl. Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, Routledge, London, New York 1992, S 28, 202

¹⁷³ siehe Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 01:15:00 min

formance. I view performance as a transaction because, evidently, communication in performance is not simply uni-directional, from actors to audience. The totally passive audience is a figment of the imagination, a practical impossibility; and, as any actor will tell you, the reactions of audiences influence the nature of a performance. [...] A performance is “about” the transaction of meaning, a continuous negotiation between stage and auditorium to establish the significance of the signs and conventions through which they interact.¹⁷⁴

Zu Beginn des Kapitels wurde bereits erwähnt, dass Schlingensiefel mit dem „Ausländer raus“-Schild eine empfindliche Stelle der österreichischen Seele getroffen hat. Viele Menschen haben sich in diesem Spiegel, den Schlingensiefel der Bevölkerung vorgehalten hat, erkannt. Nicht nur vor dem Container wurde darüber diskutiert. Das Container-Publikum war alles andere als passiv. War die Stimmung vor dem Container in den ersten Tagen noch sehr ruhig, so heizte sie sich jeden Tag mehr und mehr auf. Die Kronenzeitung tat ihr übriges dazu, dass viele Leute zum Container kamen, um mitzudiskutieren oder sich einfach nur zu „echauffieren“. Mit dem Container ist danach auch die Aufregung verschwunden.

The kind of crises provoked by the ideological significance of the authenticating conventions of a performance can as much reinforce dominant ideologies as support oppositional ones.¹⁷⁵ Die österreichische Gesellschaft vollzog durch diese Aktion keinen Wandel in ihren Werten. Einerseits gab es Menschen, die dieses „ausländerfeindliche“ Bild Österreichs abstritten, andererseits gab es Leute, die sich in ihrer Haltung bestätigt fanden. Andere Personen fanden Schlingensiefels Kritik an dieser „Gesinnung“ (sowie an der damals aktuellen Regierung) berechtigt.

The theatre can never cause a social change. It can articulate pressure towards one, help people celebrate their strengths and maybe build their self-confidence ... Above all, it can be the way people can find their voice, their solidarity and their collective determination. If we achieved any one of these, it was enough.¹⁷⁶

Unabhängig von den jeweiligen ideologischen Standpunkten der vielfältigen Rezipienten, ist die Container-Aktion noch bei vielen in Erinnerung. Die Container-Aktion war eine späte Nachwehe zur (schmerzlichen) NS-Aufarbeitung der österreichischen Geschichte, und wies dennoch „brandaktuelle“ Aspekte auf.

Die Inhalte der Container-Aktion waren stark an die Realität angebunden. Ein Umstand, der wichtig für eine effiziente Publikumswirksamkeit ist. Elizabeth Burns: „The Notion that there is a category of theatrical sign directly engaged with the ideology of the “real” extra-theatrical

¹⁷⁴ Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, Routledge, London, New York 1992, S 16 - 21

¹⁷⁵ vgl. ebda. S 27

¹⁷⁶ McGrath John, *The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil*, Methuen, London 1981, S 27

world is crucial to an account of performance efficacy.”¹⁷⁷ Im Weiteren ermöglichte dieser Realitätsbezug einen rascheren Zugang zur Kernaussage der Container-Aktion.

Authenticating conventions or signs are the key to the audience’s successful decoding of the event’s significance to their lives. They determine the audience’s reading of performance by establishing more or less transparent relationships between the fictionality of performance, the “possible worlds” created by performance, and the “real world” of the audience’s socio-political experience outside theatre. In terms of my theoretical perspective, they enable an audience to perceive the specific ideological meanings of the show in relatively explicit ways.¹⁷⁸

III.8 Eine Frage der Authentizität

It is a liminal role, in that it places the participant “betwixt and between” more permanent social roles and modes of awareness. Its chief characteristic is that it allows the spectator to accept that the events of the production are both real and not real. Hence it is a ludic role (or frame of mind) in the sense that it enables the spectator to participate in playing around with the norms, customs, regulations, laws, which govern her life in society [...]¹⁷⁹

Die Grenze zwischen Realität und Spiel ist in Schlingensiefs Arbeiten stets sehr schmal oder wird überhaupt gänzlich aufgehoben. Die Authentizität wurde bei der Aktion in Frage gestellt; das Publikum hatte einige Rätsel zu lösen. Christoph Schlingensiefel selbst ist authentisch, er lässt sich aber auch doublen, und sein Double wirkt sehr authentisch.

Das Publikum war verunsichert, ob dieser Abschiebecontainer reale Konsequenzen hat, oder nicht. Im Weiteren wurde diskutiert, ob die Container-Aktion Kunst oder politische Agitation sei. Für das Publikum war auch nicht feststellbar, ob es sich bei den Containerbewohnern Schlingensiefs um “echte“ Asylanten mit laufenden/abgeschlossenen Asylverfahren, um Schauspieler oder Laiendarsteller handelte. Die Grenze zwischen Sein und Schein war minimal.

Fragen warf auch das „Ausländer raus“-Schild am Containerdach auf. Ist es authentisch? Ist es ernst gemeint? Ist es ein Wahlslogan der FPÖ, der Kronenzeitung, der Wiener Festwochen oder ein Schlingensiefel-Zitat? Diese Fragen wurden im Publikum diskutiert. Gleichzeitig war es vor allem der Schriftzug „Ausländer raus“, der die Emotionen der Containerbesucher aufheizte. Unzählige Besucher verlangten die umgehende Demontierung des Schildes.

¹⁷⁷ Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, Routledge, London, New York 1992, S 26

¹⁷⁸ ebda.

¹⁷⁹ ebda. S 24

III.9 Das „Ausländer raus“-Schild

„Am Dach das Transparent: Ausländer raus. Und schon haben wir ein Denkmal unserer eigenen Schande hergestellt bekommen.“¹⁸⁰

Das „Ausländer raus“-Schild prangte während der Aktion am Dach des Containers und war der Haupterregere „öffentliches Ärgernisses“. Vor der Staatsoper war der Platz für den Container sehr zentral – zudem wurde das „Ausländer raus“-Schild neben diversen FPÖ-Zitaten und einer FPÖ-Fahne auch ideal vom „Mohrenkopf“, dem Markenzeichen der Handelskette Julius Meinl ergänzt, welcher im Hintergrund auf der anderen Straßenseite zu sehen war. Gegenüber der Staatsoper wehte die österreichische Flagge am Hotel Bristol. Unübersehbar war ebenso das Logo der Kronenzeitung¹⁸¹, welches von Schlingensief gleich unter dem Spruch „Ausländer raus“ platziert wurde.

Das „Ausländer raus“-Schild wurde am ersten Abend der Aktion enthüllt. Nachdem die „Asylanter“ in den Container eingezogen waren, hielt Schlingensief am Containerdach folgende Ansprache:

Ich wünsche Ihnen im Namen Europas alles Gute. Dann enthüllen wir bitte unser Transparent. Das ist das Motto für alle Touristen. Für alle, die jetzt hier vorbeikommen. Machen sie Fotos. Japaner! Liebe Japaner, liebe Franzosen, liebe Belgier, liebe Amerikaner! Machen Sie Fotos. Fotos, Fotos von diesem Platz. Nehmen Sie das mit nach Hause und zeigen Sie es in Ihrem Heimatland. Zeigen Sie, was hier los ist in Österreich - zeigen Sie die Zukunft von Europa. Und sagen Sie, das ist die Wahrheit, das ist die FPÖ, das ist die Kronenzeitung, das ist Österreich! Hiermit erkläre ich die Veranstaltung für gestartet!¹⁸²

Während dieser Ansprache wurde das „Ausländer raus“-Schild von einem Schlingensief-Double¹⁸³ abgedeckt. Daneben wehte eine blaue FPÖ-Fahne. Als das Transparent enthüllt und der Slogan „Ausländer raus“ lesbar war, klatschte und pfiff das Publikum Beifall.¹⁸⁴ Nur in den

¹⁸⁰ Jelinek Elfriede, Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 163

¹⁸¹ Das Logo der Kronenzeitung prangte erst am ersten Morgen der Aktion am Container und musste nach wenigen Tagen wieder entfernt werden.

¹⁸² siehe DVD-Kapitel: Transport in den Container. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:08:05 min

¹⁸³ Schauspieler André Wagner im kärntnerischen Trachtengilet (in Bezug auf den Kärntner Landeshauptmann Jörg Haider) und Schlingensief-Haartracht-Perücke.

¹⁸⁴ Es ist zu vermuten, dass sich im Publikum vorwiegend „links“ eingestellte Personen befanden, die diese Aktion als Kritik an der FPÖ verstanden und befürwortet haben.

Gesichtern einiger Touristen hat Schlingensief Erschrecken gesehen.¹⁸⁵ Christoph Schlingensief über die Parolen:

„Ich nehme Haider-Sätze und spiele sie einmal durch. Das war die Grundidee der Container: Wir spielen Haider durch. Ich bin FPÖ und ich bin ÖVP, wenn jemand will, bin ich auch gern rechts- oder linksradikal. Ich kann nicht mehr unterscheiden. [...]“¹⁸⁶

Wir produzieren Bilder, die Jörg Haider und seine Parolen einfach einmal beim Wort nehmen. Wir haben diese Parolen jetzt als sinnlos entlarvt. Letztendlich hätten sie ja nur einen Sinn, wenn sie auch verwirklicht werden. Jetzt werden sie verwirklicht; Europa sieht, was wäre wenn [...]“¹⁸⁷

Christoph Schlingensiefs nutzte Slogans, die einerseits im Mainstream fest verankert sind und andererseits beliebigen Parteien zugewiesen werden können. Der Künstler ließ Bilder entstehen, die weder vom Publikum noch von ihm selbst nachvollzogen werden konnten. Dieser Umstand ist ein entscheidender Faktor in vielen Schlingensief-Arbeiten.

Mit der Enthüllung des „Ausländer raus“-Schildes hat Schlingensief den Motor der Aktion angeworfen. Er hat den Nerv der (österreichischen) Gesellschaft, insbesondere der „FPÖ-Wähler“ genau getroffen. Das Schild war das Herz des Containers. Schlingensief selbst meinte in einigen Interviews, dass er selbst nicht mehr vor Ort sein müsste, da der Container sich verselbstständigt hat. Dennoch kamen viele aus dem Publikum, um mit Schlingensief selbst zu diskutieren. Im jeden Fall hat es bewirkt, dass das Laufpublikum des Containers über Fremdenfeindlichkeit sowie die aktuelle politische Situation Österreichs diskutierte – und das quer durch alle Gesellschaftsschichten. Viele Container-Besucher kamen zufällig vorbei, viele kamen aufgrund der Berichte in den Medien – insbesondere der Kronenzeitung – um sich selbst ein Bild vom Container zu machen.

„Der Container hat sich wie ein Hefekuchen in die Menge geschoben und man stand drin und konnte nicht mehr umfallen [...] es war ein Produkt, dass sich verselbstständigt hat [...]“¹⁸⁸

Die Container-Aktion galt als Skandal – durch das „Ausländer raus“-Schild fühlten sich viele Menschen provoziert. Schlingensief selbst sieht sich aber nicht als Provokateur – was er möchte,

¹⁸⁵ vgl. o.A., Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 227

¹⁸⁶ Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 138

¹⁸⁷ Schlingensief in der ZiB 3-Diskussion am 13.6.2000. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 99

¹⁸⁸ siehe Interview mit Christoph Schlingensief. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:23:27 min

ist Selbstprovokation. Die Aktion war für Schlingensiefel selbst ein Lernprozess. Die Menschen sollten zum Denken angeregt werden.

Wer provozieren will, ist sich seiner selbst, seiner Mittel und Ziele gewiss. Er weiß, wie die Welt ist und wie sie sein sollte [...] Der Selbstprovokateur macht solche Annahmen nicht. Er ist sich seiner selbst, seiner Mittel und Ziele höchst ungewiss. Die Aktion ist für ihn kein Mittel, um andere zu belehren, sondern um etwas über sich selbst herauszufinden. Im Falle Schlingensiefels ist die Selbstprovokation sogar noch mehr als das: Sie ist für ihn kein Mittel unter vielen, sie ist das einzig mögliche. Denn der Zustand der Öffentlichkeit lässt ihm keine andere Wahl. Wie soll man etwas über sich und die Welt erfahren, wenn alle Begriffe und Bilder, die dafür zur Verfügung stehen, verbraucht sind und daher von vornherein unwirklich, falsch? [...] Der Selbstprovokateur hat also das deutliche Bewusstsein, dass sein Verlangen nach wirklicher Erfahrung unter normalen Bedingungen nicht gestillt werden kann. Gemeint ist nicht die vereinzelte Privaterfahrung, sondern eine Erfahrung im öffentlichen Raum, die Erfahrung eines wie auch immer gearteten kollektiven Zusammenhangs, sei es einer Klasse oder einer Generation. [...] In Wien erreicht das Konzept der Selbstprovokation nun seinen bisherigen Höhepunkt.¹⁸⁹

III.9.1 Schilder gegen das „Ausländer raus“-Schild

Vielen Menschen, die beim Container vorbeikamen, war nicht klar, ob es sich um eine „Kunst-Aktion“ oder um eine echte politische Propaganda handelte. Vor allem Touristen waren durch den „Ausländer raus“-Slogan irritiert. So wurde von Seiten der Wiener Festwochen sowie von der Stadt Wien versucht, die Aktion als „Kunst“ zu deklarieren. Am 15. Juni 2000 ließen die Wiener Festwochen ein Schild vorm Container aufstellen: „DIES IST EINE INSZENIERUNG DER WIENER FESTWOCHE. ACHTUNG THEATER!“¹⁹⁰ Dieses Schild wurde nach wenigen Stunden wieder entfernt.

Die Wiener Festwochen ließen vorm Container Flugblätter austeilen, welche Schlingensiefel selbst alsbald wieder eingesammelt und zerrissen hat. Gegen Ende der Aktion wurde neben der Container-City ein Lastwagen mit einem großen Schild geparkt: „Das ist nicht Wirklichkeit. Das ist Spiel. Gefährliches Spiel mit Emotionen. Beschwerden an Bürgermeister Michael Häupl“. Dazu eine Telefonnummer und die vaterländische Parole: „Österreich ist anders!“¹⁹¹

Ein Mann aus dem Publikum hat eigens ein Schild in englischer und deutscher Sprache gebastelt: „Ich bin Familienvater aus Österreich, und ich schäme mich für die Aktion – Sie hoffentlich auch, Herr Bundespräsident.“¹⁹²

¹⁸⁹ Siemons Mark, Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 120 – 125

¹⁹⁰ Lilienthal, Philipp, Schlingensiefels Ausländer raus, Frankfurt, 2000, S 187 ff.

¹⁹¹ vgl. Schödel Helmut, Die Indianer von Wien. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 170 ff.

¹⁹² o.A., Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensiefel. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 226 ff.

III.9.2 Demontierung des „Ausländer raus“-Schilds

Immer wieder forderten Container-Besucher die Abmontierung des Schildes. Mehrmals wurden der Container und seine Bewohner von Anrainern angegriffen. So wollte in der zweiten Nacht ein Mann das Schild vom Dach entfernen. Doch nur eine Gruppe hat es auf das Dach des Containers zum Transparent geschafft.

Seit Antritt der schwarz-blauen Regierung trafen sich jeden Donnerstag Regierungsgegner zu einer Widerstandslesung¹⁹³ am Ballhausplatz und zogen (in den ersten Wochen) in kleinen Demonstrationsgruppen durch Wien. Am Donnerstag, 15.6.2000 beschloss eine kleine Gruppe von Demonstranten den Container zu stürmen. Die Container-Bewohner wurden in Angst und Schrecken versetzt. Die Demonstranten kletterten auf das Container-Dach und entfernten die blaue FPÖ-Fahne. Sie beschmierten das „Ausländer raus“-Schild mit den Parolen „Widerstand“ und „Kampf dem Rassismus“. Danach wollten sie die „Asylwerber“ befreien. Diese wollten allerdings gar nicht „befreit“ werden.

Die verängstigten Container-Bewohner wurden für diese Nacht zur Sicherheit in einem Hotel untergebracht. Schlingensiefel hatte auch in dieser „Schrecksituation“ den Container nach kurzer Zeit wieder fest im Griff und erschien auf dem Container-Dach: „Die Befreiung der Asylanten ist passiert. Und das war nicht die Regierung, das war die Bevölkerung, und dafür dank ich euch.“¹⁹⁴ Im Publikum riefen einige Demonstranten begeistert „Widerstand!“ Uwe Mattheis über die Demonstranten:

Sie vollziehen gegen Haider symbolisch und nachträglich, was viele ihrer Eltern und Großeltern gegen Hitler unterlassen haben. Die österreichische Opposition muss nun endlich klären, ob es ihr um die Demokratie geht oder um die Wiederherstellung der Identifikation mit dem nationalen Kollektiv. Aus der symbolischen Intervention der Linksnationalen in die symbolische Intervention Schlingensiefels spricht der Herzenswunsch einer breiten Öffentlichkeit: Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden!¹⁹⁵

¹⁹³ In Bezug auf die NS-Zeit sahen sie sich im „Widerstand“ gegen die Regierungsbeteiligung der FPÖ. Diese Widerstandsbewegung wurde im Laufe der Zeit immer schwächer und zeigte geringe Auswirkungen auf die aktive Politik.

¹⁹⁴ siehe DVD-Kapitel: Die Demonstration kommt (Tag 4). In: Ausländer Raus! Schlingensiefels Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:58:00 min

¹⁹⁵ Thurnher Armin, Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 58

Christoph Schlingensief hatte wenig Verständnis für diese „liebenswürdigen Widerstandskämpfer“. „Diese Widerstandsgruppen glauben immer noch, man muss nur eine FPÖ-Flagge runterreißen, und dann ist die FPÖ auch weg.“¹⁹⁶

Nach dem Ansturm der Demonstranten zogen die „Asylwerber“ am nächsten Morgen wieder in den Container ein. Ein neues „Ausländer raus“-Schild prangte am Container. Darunter der Spruch der Waffen-SS, „Unsere Ehre heißt Treue“ – dieser Spruch war eine Anspielung auf Ernest Windholz, welcher diese Parole „unwissentlich“ in einer Rede am FPÖ-Parteitag¹⁹⁷ zitiert hat.

Danach blieb das „Ausländer raus“-Schild bis zum Ende der Aktion unversehrt. Schlingensiefs Ansprache am letzten Tag der Aktion:

Wir sind von der FPÖ, Ausländer raus! Fotografieren Sie dieses Schild, es hängt noch 5 Stunden da. Peter Marboe kann mit seinen faschistischen Freunden kommen und es abhängen. Wir werden ihn nicht daran hindern es zu zerstören, weil es kein Kunstwerk ist. Wird Europa sagen: die österreichische Koalition hat es nicht geschafft, dieses Schild weg zu machen? In 5 Stunden werden wir wirklich wissen, wofür diese Koalition steht. Was für ein Tag!¹⁹⁸

Das Schild überstand auch die letzten Stunden der Aktion. Schlingensiefs Schlussworte bei der Aktion: „Das Transparent ist noch oben, wir haben alle gesehen, was Widerstand leistet. Wir sind alle Künstler!“¹⁹⁹

Schlingensief ist mit der Anbringung des „Ausländer raus“-Spruchs ein „genialer“ Schachzug gelungen. Er hat eine Parole der FPÖ respektive von rechts eingestellten Wählern öffentlich platziert und die Umsetzung dieser Parole in der Realität simuliert. Einerseits ist es ein rassistischer Spruch und sollte sofort entfernt werden, auf der anderen Seite ist das Schild Teil einer Kunstaktion.

Provokateur Schlingensief hatte die Republik Dichand in den Schlingen seines Doublebind gefangen: Wer gegen die Entfernung des Transparents „Ausländer raus“ war, sprach sich scheinbar für dessen Inhalt aus; wer es entfernen wollte, gegen die Freiheit der Kunst.²⁰⁰

¹⁹⁶ o.A., Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 228

¹⁹⁷ FPÖ-Parteitag am 4.6.2000 in Wieselburg, Ernest Windholz wurde am Parteitag zum neuen Landesobmann der FPÖ Niederösterreich gewählt.

¹⁹⁸ siehe DVD-Kapitel: Letzter Tag. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 01:16:00 min

¹⁹⁹ siehe DVD-Kapitel: Letzter Tag. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 01:27:00 min

²⁰⁰ Thurnher Armin, Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 57

In diese Falle ist die Kronenzeitung gegangen. Schlingensief hat das Logo der Kronenzeitung direkt unter dem „Ausländer raus“-Schild platziert.²⁰¹ Hätten die Macher der Kronenzeitung in ihrem Blatt nichts über die Aktion erwähnt, hätten Container-Besucher geglaubt, dass die Kronenzeitung die Aktion sponsert, oder aber auch für den Spruch „Ausländer raus“ steht. So hat die Kronenzeitung fast täglich über den „Kunstskandal“ berichtet, um sich von dieser Aktion zu distanzieren. Schlingensief meinte rückblickend, dass die Kronenzeitung das eigentliche Programm-Heft zur Aktion geliefert hat.²⁰²

III.10 Offizielle Reaktionen auf die Container-Aktion

Die Kronenzeitung distanzierte sich von der Aktion, in dem sie die Aktion zum Skandal erklärte. Das Krone-Logo musste vom Container entfernt werden. Zu einer Gerichtsverhandlung kam es diesbezüglich nicht, es wurde nur eine Anweisung auf Unterlassung ausgesprochen.²⁰³

Die Provokation war programmiert und ging auf. Kronen-Zeitung und FPÖ riefen zum Kulturkampf. Auch in der ÖVP war der Ärger groß. Marboe versuchte sich herauszuhalten, verwies auf die Zuständigkeit der Festwochen, auf die Trennung von Politik und Kunst - ohne Erfolg [...]²⁰⁴

Der damalige Bezirksvorsteher der Wiener Innenstadt, Richard Schmitz von der ÖVP, meinte nach der Aktion in einem Interview, dass Schlingensief ein geschickter Selbstvermarkter sei und dass er erstaunt über die Medien (die es zu einem Skandal aufgeblasen haben) war. „[...] es war nix [...]“²⁰⁵

Der Floridsdorfer Bezirksobmann der ÖVP ließ sich mutmaßlich von der Container-Aktion inspirieren. So ließ er 2008 in Floridsdorf erstmals einen Container errichten, der als kommunalpolitisches Projekt zum Bürger-Treffpunkt werden sollte. Die Bewohner des Gemeindebezirks Floridsdorf sollen unter dem Motto „Jetzt red i“ zu Wort kommen. Schnitttempo, Hintergrundmelodie sowie der Stil der Interviews dieses Videos erinnern enorm an die veröffentlichte DVD zur Container-Aktion Schlingensiefs (vor allem an das Intro). Dieser „Container 21“ ist mit mo-

²⁰¹ Die Macher der Kronenzeitung haben Schlingensief aufgrund der missbräuchlichen Nutzung des Krone-Logos geklagt. Das Logo musste nach wenigen Tagen entfernt werden. (vermutlich am 13.6.2000)

²⁰² vgl. o.A., Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 225

²⁰³ vgl. Rauter Mario, Dramaturgie eines Skandals, Diplomarbeit, Universität Graz, Graz 2003, S 74

²⁰⁴ „Schlingensief in Wien: Kam, sah & provozierte.“ In: Die Presse, 7.3.2001, S 12

²⁰⁵ siehe Interview mit Dr. Richard Schmitz. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:29:19 min

dernster Kommunikationstechnik ausgestattet und ermöglicht einen interaktiven Dialog. So können die Bürger auf www.container21.at z.B. über neue Bezirksprojekte abstimmen.²⁰⁶

Die Container-Aktion wurde von Parteimitgliedern jeglicher Couleur kritisiert, da sie die Emotionen der Bürger in einer schwierigen politischen Zeit aufschürte. Als einzige Partei, die der Aktion positiv gesinnt war, sind hier die „Grünen“ zu nennen, da der Abgeordnete Peter Pilz am letzten Tag der Aktion zu Gast im Container war. Jedoch war die Aktion nicht als „grüne“ oder „linke“ Veranstaltung gedacht.

Als eine späte Nachwirkung der „Container-Aktion“ im Rahmen der Festwochen könnte auch die Subventionskürzung 2003 gesehen werden. Im Jahr 2003 wurde die Bundessubvention an die Wiener Festwochen von Euro 385.000,-- gestrichen. Luc Bondy: „Wir befinden uns in einem Kulturkrieg mit der Regierung.“²⁰⁷

III.10.1 Die Aktion und die Reaktionen der FPÖ

Als bekannt wurde, dass Schlingensiefel im Rahmen der Wiener Festwochen eine Aktion machen wird, gab es eine Presseaussendung der FPÖ. Heidemarie Unterreiner, die damalige Kultursprecherin der FPÖ warnte in dieser Aussendung vor einer Eskalation der Gewalt: „[...] Schlingensiefel (sic) der bewusst geholt wird, um gegen die Regierung mit Mordaufrufen²⁰⁸ vorzugehen, ist Bondy's Meinung nach ein „geeigneter gesellschaftspolitischer Barometer“. Das ist ein Skandal!!! [...]“²⁰⁹

Für die Aktion wurde ein Schuldiger gesucht. Kulturstadt Marboe wurde von den Freiheitlichen aufgefordert, Schritte gegen die Aktion einzuleiten.

[...] Die FPÖ eröffnete eine hässliche Kampagne gegen den eher zahmen, harmoniesüchtigen Wiener Kulturstadtrat Peter Marboe, die in der Forderung gipfelte: „Schlingensiefel muss weg.“ Wohl wissend, dass der VP-Politiker gar nicht die Macht hat, in die künstlerischen Belange eines Festivals einzugreifen. Marboe wiederum, von Teilen seiner Partei unter Druck gesetzt, distanzierte sich geradezu atemlos von Schlingensiefel [...]²¹⁰

²⁰⁶ Siehe www.container21.at, Zugriff am 23.9.2009

²⁰⁷ Wimmer Michael, Staatliche Kulturpolitik in Österreich seit 2000. Zur Radikalisierung eines politischen Konzeptes. In: Tàlos Emmerich, Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Tàlos Emmerich, Fink Marcel (Hrsg.), Lit-Verlag, Wien 2006, S 255

²⁰⁸ Damit ist eine Anspielung auf die „Tötet Schüssel-Rufe“ im Rahmen einer Theatervorstellung von „Schnitzler's Brain im Schauspielhaus Graz (UA 8.5.2000) gemeint.

²⁰⁹ o.A., OTS-Presseaussendung vom 24.5.2000. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 86

²¹⁰ Miessgang Thomas, Im Land der Lächler. In: Die Zeit (27), 29.6.2000, S 37

Für Heidemarie Unterreiner ist Schlingensief ein Polit-Clown. In der ZiB 3 am 13.6.2000 traf Schlingensief in einer Diskussion mit Unterreiner zusammen – sie lieferten einander ein hitziges Wortgefecht.

Die Container-Aktion war in den Augen von FPÖ-Mitgliedern keine Kunst. Im Gegenzug dazu, bestand auch Schlingensief während der Aktion in seinen Interviews darauf, dass es sich bei seinem Projekt nicht um Kunst handle, und persiflierte damit zugleich ein zentrales Distinktionsverfahren der FPÖ, die mit großer Verve betonte, dass die Aktion alles andere als Kunst sei.²¹¹

Fast während der gesamten Aktion wehte am Container-Dach eine „gefakte“ FPÖ-Fahne, gegen die die Freiheitliche Partei keine Schritte eingeleitet hat. Von Seiten der FPÖ erfolgte eine Strafanzeige aufgrund des „Ausländer raus“-Schildes: „Es besteht der Verdacht der Begehung strafbarer Handlungen, insbesondere Verdacht der Begehung der Verhetzung gem. § 283 StGB.“²¹²

Ansonsten wurden von der FPÖ keine Schritte gesetzt, um das Schild zu entfernen. Letztendlich wurde es zu ihrer Genugtuung von „linken“ Demonstranten demoliert.

„Sie haben der Partei der kleinen Leute [...] die Arbeit abgenommen und ihnen so die Drecksarbeit erspart und dadurch eine Größe gegeben, die diese nicht haben – die Größe demokratischer Toleranz.“²¹³

Am 13. Juni wurde eine Einladung an Jörg Haider verfasst:

[...] Deshalb möchten wir Sie [...] für den kommenden Freitag, den 16. Juni, ernsthaft zu einem Gespräch mit den Asylbewerbern einladen. Wenn Sie aus Gründen des Proporz zwölf junge Österreicher und Österreicherinnen, gerne auch in ihren Landestrachten, mitbringen möchten, ist uns dies selbstverständlich recht. Wir würden uns sogar sehr darüber freuen und können uns gut vorstellen, komplementär zu unserem Asylanntenprojekt per Internet und TED durch die in Europa lebenden Ausländer auch abstimmen zu lassen, wer von diesen 12 Österreichern eine Zeitlang im Ausland leben soll ... (zwanglos und demokratisch). [...] dieser Termin aber erfordert Ihre Teilnahme und müsste größte Präferenz haben, dient er doch der Verständigung und Zusammenarbeit in Europa [...]²¹⁴

²¹¹ vgl. Schöblier Franziska, Wahlverwandschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief. In: Gilcher-Holtey Ingrid, Dorothea Kraus Dorothea, Schöblier Franziska (Hrsg.), Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Historische Politikforschung, Band 8, Campus Verlag Frankfurt, New York 2006, S 270

²¹² Auszug aus der Strafanzeige der FPÖ. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 232

²¹³ Bierbichler Josef, Container, Kunst und Demokraten. Ein Besuch in Schlingensiefs Asylannten-Wohnheim. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 179

²¹⁴ Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 112 ff.

Haider nahm die Einladung in den Container nicht an. Von einem Tonband hörte man nur Jörg Haiders Stimme über den Container erschallen: „Wir haben die Höchstbelastungsgrenze erreicht, wir können nicht mehr aufnehmen.“²¹⁵

Schlingensief meinte rückblickend über die Absage Haiders, dass dieser gekniffen habe, weil zum ersten Mal „Waffengleichheit“ bestand.²¹⁶

III.11 Feindbilder

Christoph Schlingensief kritisierte mit der Container-Aktion die neue Regierung Österreichs und insbesondere die Ausländer-Politik der rechtsgerichteten FPÖ. Diese rechte Partei stellt für viele ein Feindbild dar. Schlingensief über Jörg Haider:

„Wir müssen uns Rechtspopulisten wie Jörg Haider nähern, indem wir in sie hineinkriechen und sie von innen her sprengen. Nur so können wir verstehen, wie solche Leute funktionieren.“²¹⁷

Wie funktioniert nun die Konstruktion von Feindbildern? Laut der Studie Bergholds kann das Phänomen der Fremdenfeindlichkeit (respektive aller Feindbilder) mit einiger Schlüssigkeit auf die folgenden sechs Punkte zugespitzt werden:

1. Fremde werden als Menschen wahrgenommen, mit denen ein Dialog, ein konstruktiver Streit über Konflikte oder eine wie immer geartete gemeinsame Basis von Anliegen und Interessen nicht nur nicht gesucht, sondern prinzipiell abgewehrt und als unmöglich empfunden wird;
2. Fremde werden demnach auch als Menschen wahrgenommen, denen gefühlsmäßig nicht zugestanden werden kann, ihre eigenen, menschlich nachvollziehbaren Beweggründe für ihr Handeln oder ihre Einstellungen zu haben;
3. sie werden als Menschen wahrgenommen, die auf das Negativbild, das man sich von ihnen macht, bedingungslos festgenagelt werden;
4. Fremde werden als Menschen wahrgenommen, denen man im Prinzip ihre Menschlichkeit abspricht und die daher im Grunde aus der menschlichen Gesellschaft auszuschließen wären –
5. – die aber andererseits auch – als solche aus der menschlichen Gesellschaft auszuschließende Menschen – für den eigenen Gefühlshaushalt unbedingt benötigt werden;
6. wobei aber gerade dieser Umstand nicht bewusst eingestanden werden kann.²¹⁸

Das Spektrum von Merkmalen, die grundsätzlich den Inhalt (oder Vorwand) für Feindbilder abgeben können, scheint beinahe unbegrenzt zu sein. Die entsprechenden Kategorien reichen von einem allgemeinen, nicht näher festlegbaren „Anderssein“ über die vielfältigsten definierten Zugehörigkeiten zu besondern Randgruppen – sei es aufgrund von Nationalität, Sprache, Kultur, Haut-

²¹⁵ Schödel Helmut, Die Indianer von Wien. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 173

²¹⁶ siehe Interview mit Christoph Schlingensief. In: Ausländer Raus! Schlingensiefs Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 01:09:00 min

²¹⁷ o.A., In Haider hineinkriechen. In: Profil, Nr. 23, 5.6.2000, S 157

²¹⁸ vgl. Berghold Josef, Feindbilder, Wiesbaden 2007, S 160 ff.

farbe, Religion, Ideologie, Lebensalter, Geschlecht, sexueller Neigung, Lebensstil, Behinderung, sozialem Status, Einkommen, Bildungsniveau, Beruf und Arbeitslosigkeit – bis hin zu persönlichen Haltungen und Eigenheiten aller Art. Innerhalb der ethnisch-nationalen Kategorie von Feindbildern ist es wiederum die formal sehr unscharfe, tatsächlich aber ziemlich eindeutige Unterkategorie der „Ausländer“ – nämlich der verarmten und verfolgten Zuwanderer (beziehungsweise Zuwanderungswilligen) aus östlichen und südlichen Ländern und Weltregionen –, die mit großem Abstand die wichtigste Rolle einnimmt. Kein anderes Feindbild wurde auch nur annähernd so häufig angeführt [...] Insbesondere nähmen die Zuwanderer den Einheimischen die zu knappen Arbeitsplätze weg, verursachten sie aufgrund ihrer enormen Zahl ihres Kinderreichtums und ihrer Unwilligkeit zur Anpassung eine gefährliche Überfremdung der Heimat, seien sie zu großen Teilen kriminell verlangt, meist auch zu faul, und könnten zudem – da sie vom Vater Staat krass bevorzugt würden – auf Kosten der Einheimischen ein unverdient gutes Leben führen, wodurch auch die Tragfähigkeit der sozialen Sicherungssystem gefährlich überstrapaziert würde. Eindrucksvoll unterstrichen wird die erstrangige Bedeutung dieses Zuwanderer-Feindbildes nicht zuletzt auch durch den Umstand, dass verglichen mit ihm sogar andere, traditionell stärker verwurzelte ethnisch-nationale Feindbilder (relativ) zu verblassen scheinen – wie etwa gegen Juden gerichtete Vorurteile [...] ²¹⁹

Feindbilder bieten also dem psychischen Gleichgewicht der betreffenden Personen eine zwanghaft benötigte, als anders nicht erreichbar empfundene Erleichterung und Absicherung gegenüber anderen Bedrohungen, die als noch beängstigender erlebt werden als die, die vermeintlich von den feindbildhaft gesehenen Mitmenschen ausgehen. ²²⁰

III.11.1 Schlingensief und das Karussell der Feindbilder

Christoph Schlingensief hat „Sprüche“ der FPÖ, des Feindbildes der Linken, aufgegriffen. Dadurch und durch die Kritik an der FPÖ wurde Schlingensief wiederum zum Feindbild für die „Rechten“. Christoph Schlingensief wurde aber auch von Mitte- und Linksparteien zum Feind deklariert, u.a. weil er einen „Skandal“ vor der Oper verursachte, um das Bild Österreichs international schlecht zu machen. Im Weiteren wurde er beschuldigt, echte „Asylanten“ auszunützen. Die Linken meinten, dass für solche Aktionen kein Steuergeld verschwendet werden sollte, sondern lieber in konkrete Hilfsprojekte für Asylbewerber investieren sollte. ²²¹ Schlingensief übte heftige Kritik an den „ausländerfeindlichen“ Sprüchen, denn Ausländer gelten als „Lieblingsfeindbild“ der Rechten.

Schlingensief nutzte den „Ausländer raus“-Spruch, so wurde auch er zum „Feindbild“, z.B. für entsetzte Touristen, die den Spruch für bare Münze nahmen. Aber auch für viele Österreicher galt Schlingensief als „Feind“ und man beschimpfte ihn oftmals wegen seiner deutschen Her-

²¹⁹ Berghold, Feindbilder, Wiesbaden 2007, S 143 – 145

²²⁰ vgl. ebda. S 161

²²¹ vgl., o.A., Der Staatsfeind. In: News Nr. 41, 12.10.2000, S 240

kunft als „Piefke“. Aufgrund dessen, ließ er sich ironischerweise selbst (in Wahrheit war es sein „Schlingensief-Double“) am Ende der Aktion ebenfalls abschieben. Aber auch „Künstler“ wurde als Schimpfwort für Schlingensief benutzt.

Christoph Schlingensief hat in seinen Arbeiten oftmals Politiker aller Richtungen, vorwiegend aber der „rechten“, kritisiert. Ein besonderer Charakterzug Schlingensiefs ist der, dass er keinerlei Scheu hat, mit Menschen, die für andere als Feindbild gelten oder mit Vorurteilen behaftet werden, Kontakt aufzunehmen. So wird ein anderer Blickwinkel auf diese (Rand)Gruppen geworfen. Der Zuschauer kann eigene Vorurteile überdenken.

Der Künstler fungiert als Kommunikationsdrehscheibe zwischen verschiedenen sozialen Gruppen. In seinen Aktionen finden sich Menschen aller Gesellschaftsschichten wieder. Schlingensief mischt aber auch viele Kunstformen für seine jeweilige Arbeit zusammen.

III.12 Die Container-Aktion im Vergleich mit anderen Formen der Theater- und Medienwelt

Die Containeraktion wurde in den Medien oftmals als Straßentheater, Agit-Prop, Kunstaktion oder Agitprop tituliert. Im nächsten Abschnitt wird untersucht, mit welchen Formen die Aktion vergleichbar ist respektive welche Wesenmerkmale jener Formen nachweisbar sind.

III.12.1 Big Brother

Eines der Hauptvorlagen der „Ausländer raus-Aktion“ ist das Konzept der Reality-Soap „Big Brother“. Der Fernsehzuschauer konnte seine Schaulust nun 24 Stunden non-stop befriedigen. Die Big Brother-Bewohner mussten verschiedene Aufgaben erfüllen und jede Woche wurde eine Person hinausgewählt und musste das Big Brother-Dorf verlassen. Das holländische Original ging erstmals 1999 (Produktionsfirma Endemol) auf Sendung. (Angeblicher) Autor der ursprünglichen holländischen Fassung von Big Brother ist der Literaturwissenschaftler und Gelegenheitsautor Piet van Lum.²²² In Deutschland erlebte die erste Staffel am 28. Februar 2000 auf RTL2 ihre Premiere, gesendet wurde für 100 Tage jeweils zur prime time. Am 8. Dezember 2008 startete bereits die neunte Staffel.²²³

²²² vgl. Kübler Hans-Dieter, Inszenierte Banalität. Wie symptomatisch ist die “Real Life Show Big Brother“ für Fernsehen und Gesellschaft? In: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Weber Frank (Redaktion), Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000, S 13

²²³ vgl. <http://www.rtl2.de/591.html>, Zugriff am 30.1.2009

“Big Brother“ ist das erste Fernsehformat, das seinen Ursprung nicht mehr in der Fernsehgeschichte hat, sondern im Internet, konkreter: in der Technik der Web-Cam. Im “Big-Brother-Haus“ koexistieren Web-Cams neben Fernsehkameras. Das Fernsehformat Big Brother basiert darüber hinaus auf einer Zurichtung des aufgezeichneten Materials nach den Regeln gleich dreier vertrauter Fernsehgenres. Das Leben im Container ist eine als Laborexperiment mit Laien inszenierte Daily Soap, der täglich präsentierte Zusammchnitt folgt dem Muster einer Talk Show, das Projekt insgesamt und die wöchentlichen Big Brother-Live-Shows folgen vertrauten Game-Show-Regeln. Der Schluss wurde als “Mega-Event“ inszeniert. “Reality-Soap“ ist eine der Bezeichnungen in der aktuellen Fernsehberichterstattung [...]²²⁴

III.12.1.1 Die Spielregeln im Big Brother-Dorf

Christian Schicha beschreibt die Regeln folgendermaßen:

Dort sind neun BewohnerInnen zwischen 20 und 44 Jahre, die aus 3000 Bewerbungen im Rahmen eines “Castings“ ausgewählt wurden, in ein abgesichertes Gelände eingezogen. Auf engstem Raum mit nur zwei Schlafzimmern (eins für 5 Männer, eins für 4 Frauen) haben sich diese Freiwilligen bis zu 100 Tage lang einsperren lassen und wurden von Kameras überwacht. Für die Show wurde ein spezielles Haus in Almere gebaut, das mit 24 Kameras und 50 Mikrofonen ausgerüstet wurde. Jeder Zentimeter des Hauses konnte abgefilmt und abgehört werden. Nicht nur die chronische Überwachung durch die Kameras und Mikrofone, sondern ein permanenter Konkurrenzdruck zwischen den Kandidaten sorgte dafür, dass das Spannungspotential der Sendung aufrechterhalten blieb. Schließlich musste in regelmäßigen Abständen ein Mitbewohner oder eine Mitbewohnerin das Haus verlassen. Bei einer Einzelbefragung im so genannten Tagebuchzimmer wurden zwei Vorschläge der Protagonisten gemacht, wer als Nächstes den “Drehort“ verlassen sollte. Die Fernsehzuschauer waren ebenfalls in diesen Entscheidungsprozess involviert und konnten telefonisch oder im Internet per TED als letzte Instanz darüber bestimmen, wer als nächstes das Haus verlassen musste. Schließlich erhielt der Kandidat, der bis zum Schluss übrig blieb, eine Prämie von ca. 225.000 DM.²²⁵

Die Bewohner versuchen sich selbst zu inszenieren. „Man hat also in einer Art Alltag außerhalb des Alltags “Imagepflege“ zu betreiben. Es kommt darauf an, sich so zu inszenieren, dass die (Selbst-)Inszenierung (der Schein) verborgen bleibt, dass man als “echt“ erscheint – natürlich im für das Publikum denkbar erfreulichsten Sinne.“²²⁶

Das Big Brother-Spiel spielt sich im Rahmen einer Figuration ab, die in der Tat in verschiedenen Punkten an totale Institutionen erinnert [...] Die Fenster im abgesperrten Big Brother-Haus sind von innen verspiegelt, so dass keinerlei direkte Kontaktaufnahme mit der umgekehrt im Prinzip alles einsehenden Außenwelt möglich ist. Ausgeschlossen ist darüber hinaus jegliche „Nutzung von Telefon, Radio, Fernsehen, Computer bis hin zum Gameboy“. Zweitens sind die „Big Brother“-Spieler einer tendenziell totalen Überwachung ausgesetzt. Diese Medienüberwachung hat jedoch wie die Kontrolle in totalen Institutionen auch Grenzen. Wie die Insassen totaler Institutionen sind auch die Insassen des Big Brother-Hauses geneigt und kompetent, privaten Raum zu stabilisieren und, wo möglich, zu schaffen. [...] Die Gruppenmitglieder leben über einen verhältnismäßig langen Zeitraum (vergleichbar etwa dem einer Schifffreise) in permanenter Kopräsenz

²²⁴ Schanze Helmut, Big Brother oder die Erfindung des Nebenbeifernsehens. In: Big Brother, Weber, Münster 2000, S 6

²²⁵ Willems Herbert, Big Brother – We are watching you: Überlegungen zum Genre und zur Resonanz einer neuen Form der Fernsehunterhaltung. In: Big Brother, Weber, Münster 2000, S 24 ff.

²²⁶ ebda. S 28

an einem einzigen Ort, dessen Bereiche allen zugänglich sind. Big Brother erinnert auch insofern an totale Institutionen²²⁷, als diese ihre Insassen einer Reihe von Schikanen aussetzen.²²⁸

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang wie in anderen Zusammenhängen die Differenz der Rahmen. Bei totalen Institutionen wie psychiatrischen Anstalten, Gefängnissen oder Konzentrationslagern handelt es sich bekanntlich nicht um Spiele, in die man freiwillig eintritt (um etwas zu gewinnen) und aus denen man jederzeit wieder austreten kann. Auch andere Differenzen sind deutlich und wichtig: Bei Big Brother gibt es keine systematischen Degradierungsrituale, keine kahl geschorenen Köpfe, keine Uniformen, keine unabschließbaren Toiletten. Ebenso wenig hat man es mit einem „normalistischen“ Verhaltensmodell und einer entsprechenden Disziplinierung zu tun. Im Weiteren besteht keine Zwei-Klassen-Gesellschaft von Personal und Insassen. Vielmehr handelt es sich bei Big Brother um eine Gesellschaft von Gleichen mit einem Ethos des „bloß Menschlichen“, das mit einer Spaß-Moral und einem zelebrierten Individualismus gepaart ist. Gleichwohl sind die oben genannten Punkte bedeutsam genug, um festzustellen: Big Brother moduliert Strukturprinzipien totaler Institutionen.²²⁹

„Das Format Big Brother ist, pointiert formuliert, nichts anderes als der ganz normale Skandal, die kalkulierte Abweichung, die als das Grundgesetz der Medienwirkung ausgewiesen werden kann.“²³⁰

III.12.1.2 Schlingensiefel und Big Brother

Das Big-Brother-Format wurde von ihm genutzt, um an die totale Überwachung in den Konzentrationslagern der NS-Zeit zu erinnern. Gepaart mit dem Voyeurismus und dem „Ausländer raus“-Schild, wurde seine Container-Aktion ebenso ein Skandal wie Big Brother.

III.12.2 Agitprop

Agitprop-Theater (Kurzform für Agitation und Propaganda) entwickelte sich im revolutionären Russland unter Lenin. Im Jahre 1920 spielten 1210 Wandertruppen und 911 feste Theaterzirkel in der damaligen Sowjetunion an der sogenannten Dritten Front, um die kulturellen Bedürfnisse der Massen zu befriedigen. 1926, während der von SPD und KPD²³¹ gemeinsam geführten Kampagne gegen die Fürstenabfindung in Deutschland, traten zum ersten Mal Agitprop-Truppen auf

²²⁷ vgl. auch Kontrollgesellschaft und Disziplinierungsgesellschaft. Foucault Michel, Überwachen und Strafen, Suhrkamp-Verlag.

²²⁸ Willems Herbert, Big Brother – We are watching you. In: Big Brother, Weber, Münster 2000, S 26 ff.

²²⁹ vgl. Willems Herbert, Big Brother – We are watching you. In: Big Brother, Weber, Münster 2000, S 27 ff.

²³⁰ Schanze Helmut, Big Brother oder die Erfindung des Nebenbeifernsehens. In: Big Brother, Weber, Münster 2000, S 4

²³¹ Sozialdemokratische und Kommunistische Partei Deutschland

der Straße auf.²³² Die Auftritte der Agitprop-Gruppen dienten vorwiegend zur Anwerbung neuer Parteimitglieder und wurden meist vor wohlgesinntem Publikum aufgeführt.

Entwicklungsgeschichtlich lässt sich die Bewegung in Deutschland grob in drei Phasen gliedern. In den ersten Nachkriegsjahren wurden einfache Agitpropstücke, Sprechchöre und szenische Referate vorgetragen. Mitte der zwanziger Jahre dominierten die zuerst von Erwin Piscator entwickelten Roten Revuen, die sich um eine Synthese von politischer Aufklärung und anregender Unterhaltung bemühten. [...] Zum Ende des Jahrzehnts erfolgte eine Hinwendung zu längeren realistischen Stücken, mit denen man, über eine bloß impulsive Mobilisierung hinaus, erhoffte, dem Publikum die komplexen sozioökonomischen Abläufe einsichtig machen zu können. [...] Mit dem Anfang der dreißiger Jahre heraufziehenden Faschismus und zunehmenden Repressionen durch die Staatsgewalt begann das inzwischen fünfhundert Gruppen zählende Agitproptheater über Möglichkeiten organisationstechnischer und praktischer Weiterarbeit in der Illegalität nachzudenken.²³³

In Deutschland und Österreich kam während der NS-Zeit das (kommunistische) Agitprop-Theater zum Stillstand. Erst im Straßentheater der 1960er Jahre lassen sich erneut Spuren des Agitprop-Theaters wieder finden.

III.12.3 Straßentheater in Deutschland

Die Straßentheater sind kein Ausweg aus der Misere des Theatertheaters; so einfach lässt sich die Verantwortung nicht delegieren. Sie sind ihrer Entstehung, ihrem Selbstverständnis und ihrer Arbeitsweise nach Ausdruck und Ausdrucksmittel einer konkreten politischen Bewegung.²³⁴

Nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte das Straßentheater in Deutschland erst wieder in den 1960er Jahren eine Renaissance (meistens aus Studentenbewegungen). Einer der Auslöser war das Attentat auf Rudi Dutschke 1968 oder der faschistische Militärputsch Griechenlands im Jahr 1967.²³⁵ Unter anderem wurde im Jahr 1968 das Berliner Straßentheater gegründet. Die Gruppe setzte sich aus Schauspielern, Studenten, Sozialarbeitern und Lehrern zusammen.

Zu Beginn übernahmen sie die traditionellen Formen des Agitprop. Jedoch war das Berliner Straßentheater ein Studententheater, das lediglich versuchte, die Arbeiter für die Ziele der außerparlamentarischen Opposition zu gewinnen. Mit der Zeit begannen die Akteure auch ihre Arbeitsweise zu ändern. So fertigten sie zum Beispiel Protokolle über Alltag, Familie, Beruf oder Schule der Betroffenen an. Bei diesen Protokollen stand die Authentizität im Vordergrund. Sie wurden so abgefasst, dass die verschiedenen Arten der Unterdrückung aus ihnen ersichtlich wurden. Der Zuhörer sollte seine eigenen Probleme hier wieder finden und dazu angeregt werden, seine per-

²³² vgl. Hüfner Agnes, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner A. (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt 1970, S 10

²³³ Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater. Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA (1965 – 1970), Forum Modernes Theater, Schriftenreihe, Band 5, Ahrends Günter u.a. (Hrsg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990, S 26 - 37

²³⁴ Hüfner Agnes, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 11

²³⁵ vgl. Hüfner Agnes, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 7

sönlichen Erfahrungen zu der Unterdrückung auszudrücken und sich aktiv gegen die Unterdrücker zu wenden. [...] ²³⁶

Das Auftreten dieser 1968 im damaligen Westdeutschland entstandenen Straßentheater fällt zeitlich zusammen mit den spektakulären Protestaktionen der demokratisch-sozialistischen Opposition; es vollzog sich im Rahmen ihrer Kundgebungen und Demonstrationen und diente der Propagierung ihrer Zielsetzungen. Die Bezeichnungen – Sozialistisches Straßentheater, auch Agitationsgruppe oder Agit-Gruppe – besagten eindeutig, in welchem gesellschaftspolitischen Kontext die Straßentheater ihre Entstehung und ihre Arbeit verstanden wissen wollten. Der Begriff Straßentheater setzte sich vermutlich auch deshalb durch, weil die Opposition ihre Alternativen gegen Notstandsstaat, Rechtskurs und Pressekonzentration, gegen die Formierung der Universitäten und die Ausbeutung in den Betrieben, ihren Protest gegen den Terror in Griechenland und in Vietnam in dieser Zeit vor allem auf der Straße artikuliert. Als Gegenmacht zu den marktbeherrschenden Publikationsmitteln wurde das Massenpublikationsorgan „Straße“ neu entdeckt und nutzbar gemacht. ²³⁷

III.12.3.1 Merkmale des Straßentheaters

Viele Programme der Straßentheater sind direkt für eine bestimmte Demonstration, eine Kundgebung, einen Wahlkampf hergestellt. Die Stoffe entsprechen den Zielsetzungen, für die eine Gruppe agiert. Sobald diese Ziele von der politischen Realität überholt werden, wirken diese Stücke veraltet. Gerade die Aktualitätsbezogenheit der Straßentheater-Szenen macht ihre Effektivität und ihre Kurzlebigkeit aus. Das koordinierte Zusammenwirken von Spiel und politischer Bewegung beziehungsweise politischer Aktion gehört zu den Voraussetzungen des Straßentheaters. Die Theatergruppen verstehen ihre Theaterarbeit als Bestandteil der politischen Arbeit respektive als Mitarbeit am Prozeß der Bewusstseinsbildung. ²³⁸

„Straßentheater muss den Vorübergehenden, die ursprünglich ein anderes Ziel verfolgten Zeit abgewinnen, muss sie optisch und akustisch motivieren stehenzubleiben, muss sich gegen vorhandene Geräusche und andere Ablenkungen durchsetzen.“ ²³⁹ „[...] Bisher haben wir keine Mu-

²³⁶ Seitinger Astrid, „Der Berg, der zum Propheten kommt.“ Straßentheater im deutschsprachigen Raum – eine Spurensuche, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 1998, S 66 ff.

²³⁷ vgl. Hüfner, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 8

²³⁸ vgl. Hüfner Agnes, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 12 ff.

²³⁹ Büscher Barbara, Wirklichkeitstheater, Straßentheater, freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968 – 1976, Europäische Hochschulschriften, Reihe 30, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Band 26, Peter Lang Verlag, Frankfurt 1987, S 144

sik gemacht, mit dem nächsten Stück werden wir es tun: viel Krach, rhythmischen, um die Leute aufmerksam zu machen.“ (ST Kreuzberg)²⁴⁰

Es muss also tendenziell bunt und plakativ sein, da die Zuschauer durch keinerlei räumliche Gegebenheiten oder sonstige Konventionen angehalten sind, bis zum Ende einer Straßentheateraufführung zu bleiben, müssen die Szenen kurz und prägnant in der Ansage sein.²⁴¹

Das Straßentheater überlässt den Zuschauer nicht sich selbst; die Agitation wird in anderer Form weitergeführt, das Spiel geht in die Realität über. Das Verteilen oder auch das Verkaufen von Informationsmaterial ist integrierter Bestandteil eines Straßenauftritts. Diese Orientierung des Straßentheaters an seinem Adressaten wirkt auf die Produktion zurück. Gerade weil es auf das Publikum einwirken will, nimmt es seine Wirkung unbedingt ernst, analysiert die Reaktionen seines Publikums und zieht aus der Diskussion mit seinem Publikum Konsequenzen. Die Menschen im Publikum hören nicht nur zu, sondern sie reagieren auch; spontane Ablehnungs- und Sympathiebeweise sind bei Straßentheaterveranstaltungen keine Seltenheit; auch dass „Menschentrauben“ stehen bleiben und diskutieren, ist keine Ausnahme.²⁴² „Zu diesem Zweck wird auf eine breite Palette von (publikums)dramaturgischen Methoden zurückgegriffen, die, verstärkt durch Mechanismen der Massensuggestion, die Zuschauer zu spontanen emotionalen Artikulationen hinreißen.“²⁴³

Das Straßentheater darf sich unter keinen Umständen dem Verdacht der inhaltlichen Manipulation aussetzen. Es sollte sich darauf beschränken, vorhandene, zumindest nachprüfbare Informationen nutzend, gewissermaßen den mathematischen Nachweis dafür zu erbringen, dass eins und eins gleich zwei ist [...]²⁴⁴

Die Verwendung von Dokumentarischem Material ist für viele Gruppen typisch. Dies entspricht dem Selbstverständnis der Straßentheater als Vermittler von Information und Aufklärung. Handfestes Beweismaterial gilt so als Voraussetzung für die Agitation.²⁴⁵

Viele Straßentheater-Gruppen nutzen die Montagetechnik. Szenen, Lieder und Sprechtexte und werden aneinandergereiht und stets dem politischen Anlass angepasst. Spiel- und Dialogszenen

²⁴⁰ Hüfner, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 16

²⁴¹ vgl. Büscher Barbara, Wirklichkeitstheater, Straßentheater, freies Theater, Frankfurt 1987, S 144

²⁴² vgl. Hüfner, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 19 - 23

²⁴³ Kanzler Christine, Proletarisches Theater in der ersten Republik. Szenische Formen der Agitproparbeit der kommunistischen Partei Österreichs im Kontext kulturrevolutionärer Strömungen in Sowjetrußland (1925-1933), Dissertation, Universität Wien, 1997, S 124

²⁴⁴ Meinel Rüdiger, (Kölner Straßentheater) Möglichkeiten eines sozialistischen Straßentheaters.

In: Straßentheater, Hüfner Agnes, Suhrkamp, Frankfurt 1970, S 310

²⁴⁵ vgl. Hüfner Agnes, Straßentheater – Mittel der Bewusstseinsbildung. In: Theater der Zeit, H. 2, Berlin (DDR), 1971, o.A.

sind meistens in sich geschlossen, so dass sie je nach den Auftrittsbedingungen aus dem Programm herausgelöst und als selbständige Nummern aufgeführt werden können.²⁴⁶

Ein gebräuchliches Stilmittel ist die Typisierung: der Ami, der Kapitalist, der Chef, der Lehrling der Arbeiter werden als Prototypen einer Schicht oder Klasse gezeigt. [...] Die gesellschaftlichen Gegensätze und Konflikte werden simplifiziert und schematisiert; nur das Exemplarische eines Falls interessiert. Die Sprache der Szenen ist plakativ. Stilmittel, wie sie für die Agitprop-Literatur kennzeichnend sind: Wiederholung, Aufzählung, Parallelismus, Antithese, Parodie und Wortspiel prägen die Sprache des Straßentheaterstücks. [...] Das Dilemma der professionellen „Kollegen“ des bürgerlichen Theaters – sie spielen eine Rolle, die Intendanz, Regisseur und Vertrag ihnen vorschreiben – entfällt beim Straßentheater. Das Mitglied einer Straßentheater-Gruppe bestimmt über die Produktion selbst mit, es ist direkt an ihr beteiligt. Die Gruppe handelt als Kollektiv und nur in Übereinstimmung mit der politischen Auffassung der Mitwirkenden.²⁴⁷

Schlingensiefs Aktionen lassen sich durchaus in den Bereich Straßentheater einordnen. Die oben erwähnte Montagetechnik wird von ihm oftmals eingesetzt; die Aufführungsabläufe werden stets der aktuellen Situation angepasst, einige Elemente aus vorangegangenen Projekten werden in neue Aktionen eingebracht. Er nutzte für einige Aktionen (Container-Aktion, Aktion 18, Hamlet, Bahnhofsmision) die Straße als Bühne. Mit viel Lärm und Requisiten (Megaphon, Musik, Sprechgesang, Kostüme) zogen sie die Aufmerksamkeit der Zuschauer an sich.

III.12.3.2 Die Container-Aktion versus Straßentheater-Methoden

Bei einer Analyse der Container Aktion lassen sich Gemeinsamkeiten mit Straßentheater feststellen. Sie weisen folgende Merkmale des Straßentheaters auf:

1. Die Container-Aktion war nicht für eine bestimmte Zielgruppe gedacht.
2. Der Container war unübersehbar. Menschentrauben sammelten sich um das Geschehen, und diskutierten auch miteinander.
3. Die Tendenz war nicht leicht ablesbar.
4. Typisierung: als Typ wurde Asylant als Feindbild eingesetzt.
5. Es sollte kein Solidaritätsgefühl erregt werden, sondern die Realität der Abschiebung gezeigt werden.
6. Schlingensief nutzte Requisiten, die bei Straßentheateraufführungen üblich waren: Plakate respektive dokumentarisches Material, Puppen, etc. Als Material nützte Schlingensief Sprüche der FPÖ. Diese waren belegbar, da sie von der Partei tatsächlich benutzt wurden.

²⁴⁶ vgl. Hüfner, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 14

²⁴⁷ vgl. ebda. S 16 - 21

7. Mit Lärmquellen und kurzen (Show)einlagen, Sprechtexten, die Zuschauer anlocken, z.B. Auftritt von Gästen (z.B. Einstürzende Neubauten, Turnstunde der "Asylanten" am Containerdach, Stimme Haiders vom Tonband).
8. Wiederholungen, z.B. Abschiebungsritual, Sprechtext (Wir sind von der FPÖ, das ist die Wahrheit).
9. Die einzelnen Nummern waren kurz gehalten (Abschiebungsritual am Abend, Kasperltheatervorführung).
10. Die Aktion war brandaktuell auf die politische Situation bezogen, und daher sehr kurzlebig.

Folgende Methoden des Straßentheaters wurden nicht an Container-Aktion angewendet:

1. Die Truppe handelte nicht im „Kollektiv“ wie es beim klassischen Straßentheater üblich ist, sondern die Anweisungen gingen direkt von Schlingensief aus.
2. Es wurde kein Informationsmaterial ausgeteilt. (Im Gegenteil: Schlingensief sammelte Info-Blätter, die von den Wiener Festwochen ausgeteilt wurden, wieder ein)
3. Die Aktion traf keine klaren Aussagen. Schlingensief stiftete Verwirrung. Waren der Container und seine Asylanten echt? Ist es Kunst? Seine Ziele waren unklar. 2 und 2 ist bei Schlingensief alles andere als 4.

Rückblickend kann man also feststellen, dass die Container-Aktion viele Elemente des Straßentheaters in sich barg.

III.12.3.3 Straßentheater versus Agit-Prop-Theater

Trotz vielen deutlichen Parallelen zwischen Agit-prop-Veranstaltungen und Straßentheateraktionen gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen beiden. Agit-prop wendet sich an Zielgruppen, die entweder bereits der sozialistischen Bewegung angehören oder doch mit ihr sympathisieren, Agit-prop kann deshalb offen linke Tendenzen vertreten, legt es sogar darauf an, denn das Bekenntnis der Agierenden fordert die Solidarität der Zuschauenden vorhandene Solidarität mit den Akteuren schafft wiederum Solidarität der Zuschauer untereinander. Die Herstellung des Solidaritätsgefühls bei allen Teilnehmenden ist entscheidendes Merkmal beim Agit-Prop. Anders beim Straßentheater: potentiell Publikum ist die gesamte Öffentlichkeit, allzu leicht ablesbare Tendenz muss vermieden werden, denn das eine Bekenntnis ruft nur das andere auf den Plan.²⁴⁸

²⁴⁸ Meinel, Möglichkeiten eines sozialistischen Straßentheaters. In: Straßentheater, Hüfner, Frankfurt 1970, S 310 – 311

III.12.3.4 Container-Aktion als Anti-Agit-Prop-Theater

„Schlingensiefs Agitprop bei Wiener Festwochen“ – in der Kronenzeitung wurde die Container-Aktion wiederholt als „Agitprop-Theater“ bezeichnet.²⁴⁹ Die Methoden der Container-Aktion lassen sich mit dem Straßentheater vergleichen, jedoch kann man die Container-Aktion nicht als Agit-Prop-Theater bezeichnen. Augenfällig ist, dass Schlingensief nicht „für“ eine Partei Propaganda betreibt, sondern gegen (rechtsextreme) Parteien und parteiübergreifende Aussagen kritische Aktionen veranstaltet. Daher bezeichne ich die Container-Aktion als Anti-Agit-Prop-Theater.

Bei der Container-Aktion wusste (und sollte) das Publikum nicht (wissen), ob es sich um eine Propaganda-Veranstaltung beziehungsweise Demonstration einer Partei handelte, ob es eine Veranstaltung der Kronenzeitung war, ob es Kunst oder Anti-Kunst ist, ob die Containerbewohner Schauspieler oder Asylanten sind. Keine klaren Aussagen wurden getroffen – und dies ist ein eklatanter Unterschied zum Agit-Prop-Theater, wo exakte Informationen über eine Partei gegeben werden, um z.B. Parteimitglieder zu werben.

Agit-Prop Theater wurde z.B. von kommunistischen Parteien organisiert. Schlingensief war noch nie für eine Partei tätig - mit einer Ausnahme: Chance 2000 – wähle dich selbst, denn für diese Aktion hat er eine eigene Partei gegründet.²⁵⁰ Diese Aktion könnte man als Agit-Prop bezeichnen. Ansonsten kann man das für andere Schlingensief-Aktionen ausschließen. Christoph Schlingensief ist also kein Agit-Prop-Theater-Macher.

III.12.3.5 Peter Handke über das Straßentheater der 1960er Jahre

Handke²⁵¹ übte in einem Aufsatz aus dem Jahre 1968 harte Kritik an den neu gegründeten Straßentheatern in Deutschland der 1960er Jahre. „Diese Straßentheater fand Handke lächerlich, er nannte sie rechte reaktionäre Krawattentheater.“²⁵²

Das Elend dieser Straßentheater ist es, das es kurzentschlossen, kurzgeschlossen, einfach das Material des alten Agitprop übernommen hat. Sie sind deshalb konterrevolutionär – jedoch zeigte Agit-Prop spielend neue Spielmöglichkeiten (Bedeutungen) für das Publikum. Die Straßentheater von heute agieren sinnlos, weil sie alte Formen nutzen.²⁵³

²⁴⁹ Zum Beispiel: „Schlingensiefs Agitprop bei Wiener Festwochen“. In: Neue Kronen-Zeitung, 7.6.2000, S 14

²⁵⁰ Die Aktion „Chance 2000“ lief im Jahre 1998.

²⁵¹ Peter Handke (*6.12.1942 in Kärnten)

²⁵² Handke Peter, Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater (Aufsatz, 1968). In: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Handke Peter, Suhrkamp, Frankfurt 1969, S 309

²⁵³ vgl. ebda. S 310 ff.

Im Weiteren war Handke der Meinung, dass die Methoden des Straßentheaters zu Bastardmethoden des „anderen“ Theaters herabgekommen sind.²⁵⁴ Peter Handke erstellte eine Liste mit Vorschlägen, die die „Straßentheater-Macher“ beherzigen sollten, damit sich das Straßentheater auf diese Weise eine Öffentlichkeit schaffen kann.²⁵⁵

Positiv:

1. Am Straßentheater (nicht: an *den* Straßentheatern) sollte jede Person der Bewegung mitarbeiten.
2. Das Straßentheater sollte Bewegung sein, nicht Institution.
3. Das Straßentheater sollte als Bewegung auch eine der Methoden der Bewegung sein.
4. Das Straßentheater sollte für die Phantasie der Bewegung, für Bewegung der Phantasie, und für Phantasie *für* die Bewegung sorgen. (Sartre in seinen Gespräch mit Cohn-Bendit)
5. Das Straßentheater sollte seine Phantasie äußern in etwa folgenden Formen (die Aufzählung ist ganz unvollständig):
 - a. in Wandzeitungen,
 - b. in vorher erarbeiteten Zwischenrufen auf mechanische, automatisierte Sprechstrukturen öffentlicher Personen,
 - c. in Text und auch in der Art der Entfaltung von Spruchbändern bei exakt vorhersehbaren und vorherhörbaren öffentlichen Ereignissen,
 - d. in der Produktion von Sprechhören
 - e. in der listigen Sentimentalisierung der revolutionären Vorgänge nach Art etwa der Regenbogenpresse (das erwähnte Mitnehmen der Kinder zum Rednerpult, das Marschieren von möglichst schönen, recht unschuldigen Frauen in den ersten Reihen, das Vortäuschen von *Verwundungen* und Vergewaltigungen etc.), die das Mitgefühl, nicht das Mitleid der Öffentlichkeit bewirkt,
 - f. vor allem in der Vereinfachung der Sprechweisen, der Diskussionssprache; im Aufbrechen der Redeautomatismen der Revolutionäre, damit fürs erste wenigstens eine Verständigung mit der Öffentlichkeit – und damit eine Veröffentlichung der Ansichten – erreicht wird: Sätze erzeugen, so theatralisch, dass sie *überredend* wirken, ohne gleich *überzeugen* zu müssen: das ist die wichtigste Methode des Straßentheaters.
 - g. usw.²⁵⁶

Negation:

1. Es sollten sich keine Straßentheaterensembles gründen.
2. Es sollte sich keine Gruppe als Straßentheater bezeichnen.
3. Es sollte kein Gruppe als *Theater* dem Publikum erkennbar sein: denn schon dadurch stellen sich Bedeutungen, und damit Verharmlosungen ein.

²⁵⁴ vgl. Handke Peter, Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater, Suhrkamp, Frankfurt 1969, S 306

²⁵⁵ vgl. ebda. S 313

²⁵⁶ Handke Peter, Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater. In: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Handke, Frankfurt 1969, S 312 ff.

III.12.3.6 Peter Handkes Spuren in der Container-Aktion

Anhand der Container-Aktion lassen sich einige Elemente von Handkes Vorschlägen wieder erkennen: Die Container-Aktion wird im Handkes Sinne nicht als „Straßentheater“ titulierte. Die Container-Aktion sollte Startaktion für weitere Container-Aktionen in anderen Städten weltweit werden – jedoch wurde diese „Container-Bewegung“ nicht verwirklicht. Jedoch sind Schlingensief-Aktionen meistens eine „einmalige Angelegenheit“ – wenn er sie nicht weiterverwirklicht – tut es keiner – und das ist ihm auch bewusst. So wollte der Container-Besucher Peter Sellars einen Container à la Schlingensief in Los Angeles verwirklichen – dieser Gedanke wurde ebenfalls nur angedacht.

Die Container-Aktion war nicht als „Kunstprojekt“ erkennbar – im Gegenteil, unzählige Menschen im Publikum glaubten, es sei real.

Schlingensief plakatierte „Wandzeitungen“ – Wahlsprüche, Fahnen, etc. am Container. Er wiederholte seine Slogans, wie „Sind Sie ein Nazi – Sind Sie im Widerstand – Wir sind von der FPÖ. Er nutzte das „Big Brothers-Format“ aus den Medien, um die „Asylanten“ zu zeigen, um eventuell Mitleid zu erregen. Und er nutzte die Medien selbst (aus), um die Container-Aktion zu präsentieren und zu bewerben. (Tageszeitungen, TV, Internet)

III.12.4 Politisches Theater in Deutschland

Als politisches Theater kann die Container-Aktion Schlingensiefs durchaus titulierte werden. Als politisch gilt ein Theater, das allgemeine gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse oder jeweils aktuelle politische Konflikte zum Gegenstand hat. Gegenwärtig scheint sich ein weiteres Verständnis des Begriffs herauszubilden, das auf eine spezifische Ästhetik bezogen ist, die den Zuschauer zu einer Reflexion seines eigenen politischen Standortes zwingt.²⁵⁷

Der Begriff „Politisches Theater“ ist seit Erwin Piscators 1929 erschienenen Arbeitsnotizen „Das politische Theater“ gängig geworden, die Sache jedoch ist so alt wie das Medium selbst. Das Theater als gesellschaftliches Phänomen beinhaltet grundsätzlich immer politische Positionen.²⁵⁸

Im Dezember 1919 schloss sich in Berlin eine Gruppe von Künstlern, Intellektuellen und Arbeitern zusammen, um durch die Kunst des Theaters das Klassenbewusstsein der Arbeiterschaft zu stärken.

²⁵⁷ vgl. Metzler Lexikon, Theatertheorie, Fischer-Lichte Erika u.a. (Hrsg.), Metzler, Stuttgart 2005, S 242

²⁵⁸ vgl. Heidler Christin, Erwin Piscators Bühne als Forum politischer Agitation (1920-1931). Theatertechnik, Projektion und Film im Einsatz für Klassenkampf und Revolution, Dissertation, Universität Wien, Wien 2003, S 23

Initiator dieses „Proletarischen Theaters“ war der von einem jungen Arbeiter angeregte und von Arthur Holitscher gegründete „*Bund für proletarische Kultur*“. Der Bund hatte sich die Aufgabe gestellt, die in Russland erfolgreiche Proletkultbewegung auf Deutschland zu übertragen. [...] In der Sowjetunion fand das politische Theater seine konsequenteste Ausformung nach der Oktoberrevolution von 1917 als Mittel zum Aufbau der erstrebten neuen Gesellschaft [...] ²⁵⁹

Die Oktoberrevolution und das kommunistische Gedankengut beeinflussten Erwin Piscators Leben und Arbeit. Sein politisches Theater folgte der marxistischen Ideologie. ²⁶⁰

III.12.4.1 Erwin Piscator

Erwin Piscator ²⁶¹ gilt (neben Bertolt Brecht ²⁶²) als der Vertreter des „epischen (dialektischen) Theaters“ – eine Theaterform, die bis heute unzählige TheatermacherInnen beeinflusst hat. Piscator betrachtete die Kunst und vor allem das Theater als Mittel zur (Partei)Politik.

„Mit seinen Inszenierungen wollte er politisch wirken und für eine Veränderung der Gesellschaft eintreten. [...] Politisches Theater war für Piscator ein proletarisches.“ ²⁶³ 1920 gründete er gemeinsam mit Hermann Schüller das „*proletarische Theater*“. Piscator wollte Themen aus der Welt der Arbeiter aufgreifen und auf der Bühne darstellen. ²⁶⁴ 1921 wurde das proletarische Theater allerdings wieder geschlossen. Dennoch konnte er sich in den zwanziger Jahren als Regisseur einen Namen machen: Bereits 1924 wurde er als Hausregisseur an die „Berliner Volksbühne“ (Theater am Bülowplatz) engagiert. Seine erste Inszenierung „Fahnen“ von Alfons Paquet wurde am 26. Mai 1924 uraufgeführt.

„Gleichzeitig gestaltete er politische Revuen und theatrale Aufführungen als Wahlpropaganda für die KPD [...]“ ²⁶⁵ 1924 wurde die „Revue Roter Rummel“ aufgeführt. „Die Revue gab die Möglichkeit zu einer „direkten Aktion“ im Theater. Wie mit Eisenhämmern sollte sie mit jeder ihrer Nummern niederschlagen [...] Und das unter skrupelloser Verwendung aller Möglichkeiten.“ ²⁶⁶

Piscator betrieb seine politische Aufklärungsarbeit mit politischer Agitation und der Einsatz von Musik trug zu dieser Gesamtwirkung bei. Er setzte auf keine großen Orchester, sondern er verwendete revolutionäre Musik und Straßenmusik. Im Weiteren bediente er sich der neu aufkom-

²⁵⁹ vgl. Heidler Christin, Erwin Piscators Bühne als Forum politischer Agitation Wien 2003, S 30 – 37

²⁶⁰ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966.“ Rowohlt, Hamburg 1986, S 355

²⁶¹ Erwin Piscator (*17.12.1893, †30.3.1966)

²⁶² Beide sahen sich als Vater des epischen Theater.

²⁶³ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 249

²⁶⁴ vgl. Haider-Pregler Hilde, „Theater im 20. Jahrhundert“, Skriptum zur Hauptvorlesung, Wintersemester 2005/2006, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien 2006, S 66

²⁶⁵ vgl. ebda. S 67 ff.

²⁶⁶ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 57

menden Medien, indem er filmische Einspielungen in seiner Revue einband. Als kommentierende Mittel verwendete Piscator Aufschriften und Plakate.²⁶⁷

„Die Aufführung, in der zum erstmal das politische Dokument textlich und szenisch die alleinige Grundlage bildet, ist „Trotz alledem!“²⁶⁸ Zu sehen war eine Dokumentation über die Epoche vom Ausbruch des Krieges bis zur Ermordung Liebknechts und Luxemburgs. (Großes Schauspielhaus, 12. Juli 1925)²⁶⁹ Personen wie Liebknecht und Rosa Luxemburg sollten von Schauspielern dargestellt werden, Regierungsmitglieder sollten selbst auftreten. Diese Vorhaben wurden von der kommunistischen Partei kritisch gesehen.²⁷⁰

Erstmals sollte der Film organisch mit den Bühnenvorgängen verbunden werden. Der Film war bei „Trotz alledem!“ Dokument. (Kriegsszenen aus dem Reichsarchiv: zerfetzte Menschenhaufen, brennende Städte usw.)²⁷¹

An der Volksbühne inszenierte Piscator im Jahr 1926 „Sturmflut“ von Alfons Paquet (UA am 26. Mai 1926). Zum ersten Mal wurde in dieser Inszenierung der Film konsequent als dramatisches Mittel auf die Bühne geholt, er wurde nicht mehr nur als Kommentar eingesetzt, sondern dramaturgisch in die Handlung eingefügt. Teils dokumentarische, teils mit den Schauspielern der Inszenierung eigens angefertigte Filmeinspielungen ergänzten das Bühnengeschehen auf einer Leinwand.

„Am 3. September 1927 eröffnete die erste Piscatorbühne im Theater am Nollendorfplatz.“²⁷² Das Haus feierte mit der Uraufführung des Stückes „Hoppla, wir leben!“ von Ernst Troller seine Eröffnung. 1928 mußte aufgrund eines Konkurses die erste Piscatorbühne geschlossen werden. 1929 wurde sie wiedereröffnet, jedoch musste sie noch im gleichen Jahr abermals geschlossen werden. Am 15. Jänner 1931 wurde im Wallner Theater die dritte Piscatorbühne eröffnet.²⁷³ Im gleichen Jahr reiste Piscator in die Sowjetunion. Danach kehrte er nicht nach Deutschland zurück, sondern emigrierte 1939 in die USA, wo er in New York seinen Dramatic Workshop leitete.²⁷⁴ „Unter Piscators Regie fand am 6. Juni 1943 in New York die „Rally of Hope“ im Madison Square Garden statt – eine Solidaritätsveranstaltung zwischen jüdischen Kindern in den USA

²⁶⁷ vgl. Haider-Pregler Hilde, „Theater im 20. Jahrhundert“, Wien 2006, S 67 ff.

²⁶⁸ Historische Revue zur Eröffnung des Parteitages der KPD am 12.07.1925 im großen Schauspielhaus.

²⁶⁹ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 62

²⁷⁰ vgl. ebda. S 62 ff.

²⁷¹ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 63 ff.

²⁷² Haider-Pregler Hilde, „Theater im 20. Jahrhundert“, Wien 2006, S 69 – 73

²⁷³ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 467

²⁷⁴ vgl. Haider-Pregler Hilde, „Theater im 20. Jahrhundert“, Wien 2006, S 76

und jenen in den vom Faschismus unterdrücken Ländern Europas.²⁷⁵ Erst 1951 kehrte er in seine Heimat zurück, ab 1962 bis zu seinem Tod 1966 war er Intendant der Freien Volksbühne in West-Berlin.²⁷⁶

„Kunst in Leben zu überführen, die Verschmelzung von Bühne und Publikum, beides Konzepte der Avantgarde der 1960er Jahre, strebte Piscator in all seinen Inszenierungen an.“²⁷⁷

III.12.4.2 Piscator über politisches Theater

Theater als eine Kunst, die in der Öffentlichkeit realisiert wird, hat immer und zu allen Zeiten politische Aspekte gehabt. Wenn man, mit Aristoteles, den Menschen als *zoon politikón* annimmt, als ein Wesen, das seiner Anlage und Bestimmung nach „politisch“, das heißt: gesellschaftlich orientiert ist, dann hat das Theater, indem es in dialektischer Konfrontation die Interessen einer wie auch immer gearteten Gesellschaft und die des Individuums ins Spiel bringt, einen grundsätzlich politischen Charakter. [...] Das Tendenziöse, zweckhaft Gezielte ist zweifellos ein wichtiges Merkmal politischen Theaters; und wer meint, Kunst dürfe nicht mit Tendenz behaftet sein, der wird politisches Theater für unkünstlerisch halten. 1918, als wir sahen, wohin mangelnde Beschäftigung geführt hatte, als wir darangingen, ein konsequent politisches Theater zu machen, um die Politik ins Volk zu tragen, damals hatten wir keine Zeit, uns mit diesen Oberlehrerfragen nach der vermeintlichen Reinheit der Kunst herumzuschlagen. Wir warfen lieber den ganzen Begriff „Kunst“ über Bord; wir zerschlugen wütend den Elfenbeinturm, in den sich die Kunst allzu lange geflüchtet hatte. Trotz mannigfaltiger Vorleistung im Laufe der Jahrhunderte ist das, was wir politisches Theater nennen, erst in diesem Jahrhundert entstanden, und zwar als Reaktion auf das weltweite Chaos, das der erste Weltkrieg uns beschert hatte. Unser Ziel war, mit den Mitteln des Theaters daran mitzuwirken, dass sich eine derartige Katastrophe nicht wiederholen könne [...].²⁷⁸

Die Arbeit des politischen Theaters ist alles andere als unkünstlerisch gewesen. Es wurden neue Formen der Dramaturgie und der Bühnenrealisierung gefunden, die unter dem Namen „episches Theater“ auch heute noch nicht absehbare Folgen zeitigten. „Als politisch-weltanschauliche Institution wurde dieses Theater von der Reaktion überrollt im Zuge einer noch größeren Katastrophe. Der Versuch, mit künstlerischen Mitteln der politischen Unwürdigkeit unseres Volkes abzuweichen, war gescheitert.“²⁷⁹

III.12.4.3 Das epische Theater²⁸⁰

Erwin Piscator hat (ebenso wie Bertolt Brecht) mit der Dramaturgie des epischen Theaters gearbeitet. Zweifelsohne hat Brecht von Piscator für den Entwurf seines Theaters wesentliche Anre-

²⁷⁵ Piscator, *Zeittheater*, Hamburg 1986, S 468

²⁷⁶ vgl. Haider-Pregler Hilde, „Theater im 20. Jahrhundert“, Wien 2006, S 76

²⁷⁷ Marschall Brigitte, Fichter Martin, *Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening*, Skriptum zur Hauptvorlesung, Sommersemester 2006, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien 2006, S 33

²⁷⁸ Piscator Erwin, *Zeittheater*, Hamburg 1986, S 354

²⁷⁹ ebda. S 355

²⁸⁰ Auch als dialektisches Theater bezeichnet.

gungen bekommen, wenn auch die Formung einer Theorie des dialektischen Theaters ihm allein zuzuschreiben ist.²⁸¹

Das Berlin der 1920er Jahre bot die geeigneten Rahmenbedingungen für Brecht und Piscator, um ihre Visionen eines politischen Theaters zu erproben. Dennoch gingen sie, bei allen Gemeinsamkeiten, unterschiedliche Wege. Bertolt Brecht stellte den Anspruch, durch das Theater nicht nur auf gesellschaftliche Missstände zu reagieren: Er brach die traditionelle Dramenform auf, um das Publikum zu Taten, zur Aktion zu bewegen.²⁸²

Bezogen auf seine Ausdrucksmittel, war das epische Theater nicht nur ein Neubeginn: Es griff zum Teil auf Formen des antiken Theaters und der Volkstheatertradition zurück (zum Beispiel Chor, Song; die Handlung kommentierende Erzähler), verband diese alten Formen aber mit den neuen, durch die technische Evolution bereit gestellten Darstellungsmitteln und Medien (Bühnentechnik, Lichtregie, Projektionen, Lautsprecher, Film). Mit Hilfe dieser Stilmittel – und das war der entscheidende Ansatz des epischen Theaters – wurde der dramatische Handlungsfluss unterbrochen und kommentiert. Dadurch sollte vor allem die bloße „Einfühlung“, die unkritische Identifikation mit dem Helden, wie sie das konventionelle Theater betrieb, unterbunden und der Akzent stattdessen auf die kritische, von der Vernunft gelenkte Analyse des Dargestellten gelegt werden. Die Akzentverschiebung bedeutete aber nie – und das wurde oft übersehen – eine völlige Verbannung des Gefühls aus dem epischen Theater.

Das epische Theater wollte belehren *und* unterhalten, wenn sich auch in mancher Phase, bedingt durch die Hitze der politischen Auseinandersetzung, das Didaktische sehr offensiv in den Vordergrund schob (wie zum Beispiel in Brechts Lehrstücken oder in Piscators Diktum der „Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel“). Letztendlich spielt die Emotion neben der Vernunft bei der Erschließung von Kunst, und das war Brechts und Piscators Theater in hohem Maße, immer eine Rolle. Gerade in Piscators auf unmittelbare Wirkung gerichteter Ästhetik, im oft überwältigenden Eindruck der technischen Apparatur, spielt die Reizung und Steuerung von Emotionen eine herausragende Rolle. Das sehr komplexe stilistische Repertoire des epischen Theaters wollte erstmals auf der Theaterbühne die gesellschaftliche Realität in ihrer ganzen Komplexität zeigen [...] In der Art und Weise, wie man sich mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit auseinander setzt und diese auf der Bühne repräsentiert, kamen Piscator und Brecht zu konträren Ergebnissen.²⁸³

²⁸¹ vgl. Schwaiger Michael, Einbruch der Wirklichkeit, Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Schwaiger Michael (Hrsg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, Verlag Christian Brandstätter, Wien 2004, S 12

²⁸² vgl. Trabitsch Thomas, Vorwort, In: Schwaiger Michael (Hrsg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator, Wien 2004, S 6

²⁸³ Schwaiger Michael, Einbruch der Wirklichkeit. In: Schwaiger Michael (Hrsg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator, Wien 2004, S 10

So wollte Brecht beim Publikum Neugierde wecken und er arbeitete mit der Empfindung des Staunens. Neugierig beobachtete das Publikum das Treiben der Container-Aktion auf die ich nun kurz zurückkommen möchte.

III.12.4 Schlingensiefs Container-Aktion und das epische Theater

Schlingensiefel nutzt für die Container-Aktion sämtliche technologische Mittel und Medien – Internet, Mikrofon, Kameras, Telefon, Lautsprecher, Tonbänder, Plakate. Wie beim epischen Theater nutzt er die neuesten technologischen Mittel seiner Zeit. Die Emotionen des Publikums wurden durch das „Ausländer raus“-Schild und eventuell durch den Beobachtungsmechanismus geschürt.

III.12.5 Handke über Brecht

Peter Handke kritisierte das politische Theater Bertolt Brechts:

Wann wird man die Verlegenheit, die ekelhafte Unwahrheit, von Ernsthaftigkeiten in Spielräumen endlich erkennen?? [...] Das ist also, was mich aufregt an den Brechtschen Spielen: die Eindeutigkeit und Widerspruchslosigkeit, in die am Ende alles aufgeht (auch wenn Brecht so tut, als seien alle Widersprüche offen), erscheint, das sie auf dem Theater in einem *Spiel-* und *Bedeutungsraum* vor sich geht, als reine Formsache, als Spiel. Jede Art von Botschaft oder sagen wir einfacher: jeder Lösungsvorschlag für vorher aufgesagte Widersprüche wird im Spielraum der Bühne *formalisiert*. Ein Sprechchor, der nicht auf der Straße, sondern auf dem Theater wirken will, ist Kitsch und Manier. Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung erscheint mir unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen. [...] ²⁸⁴

Handke ist der Meinung, dass „politisches Theater“, das in geschlossenen Theaterräumen gespielt wird, nicht nach außen an die Öffentlichkeit dringen kann, so auch nicht die „Bevölkerung“ erreichen kann. Er plädiert für ein Theater außerhalb des klassischen Theaterraumes.

In seinem Aufsatz meinte Peter Handke, dass das engagierte Theater nicht mehr in Theaterräumen statt, sondern zum Beispiel in einem Hörsaal, wenn einem Professor das Mikrofon weggenommen wird, wenn Professoren durch eingeschlagene Türen blinzeln, wenn von Galerien Flugblätter auf Versammelte flattern, wenn Revolutionäre ihre kleinen Kinder mit zum Rednerpult nehmen, wenn die Kommune der Wirklichkeit, in dem sie sie „terrorisiert“, theatralisiert und sicherlich zu Recht lächerlich macht, sondern in den Reaktionen in ihrer möglichen Gefährlich-

²⁸⁴ Handke Peter, Straßentheater – Theatertheater, Aufsatz 1968. In: Handke Peter, Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Frankfurt 1969, S 305

keit, in ihrer Bewusstlosigkeit und falschen Natur, falschen Idyllik, in ihrem Terror erkennbar macht.²⁸⁵

III.12.6 Piscator über das Theater der 1960er Jahre sowie über die ersten Stücke zur NS-Aufarbeitung

Die Paradoxie des gegenwärtigen politischen Theaters besteht darin, dass seine Aktualität vorwiegend auf die jüngste Vergangenheit bezogen ist. [...] die Ursachen liegen primär in der heutigen Gesellschaft, die durch ihre Konzentration auf vorwiegend materielle Interessen ihre Vergangenheit aus dem Bewusstsein verdrängt hat.[...] Mit der Weigerung, sich mit dieser Vergangenheit zu konfrontieren, umgeht man die notwendigen Konsequenzen, nämlich: eine Lehre aus dem Vergangenen zu ziehen.²⁸⁶

Henning Rischbiers Frage: „Aber ist nicht durch das, was man schamhaft die jüngste deutsche Vergangenheit nennt, der Gegenwart, besonders der deutschen, die Kraft und die Lust zur Utopie abhanden gekommen?“ Piscators Antwort: „Rischbieter fordert die Utopie als Antrieb des politischen Theaters. Zweifellos ist das utopische, in welchem Maße auch immer, der Tendenz des politischen Theaters zu gesellschaftlicher Veränderung immanent. Es scheint mir aber falsch, Zukunftsvisionen zu entwerfen auf dem Boden einer ungeklärten und bewußtseinsmäßig ungesicherten Gegenwart, die so lange ungeklärt und ungesichert bleiben muss, wie die Vergangenheit mit allen ihren Konsequenzen nicht bereitwillig in diese Gegenwart integriert wird.“²⁸⁷

Mit dem Stück „Die Ermittlung“²⁸⁸ lieferte Peter Weiss dem Theater, und dem deutschen Publikum jene Vorlage, die für eine Darstellung des Themas notwendig war.²⁸⁹

„Es ist die Eigenheit der „Ermittlung“ – da sie ihren Gegenstand auf vielfältige Weise dem Zuschauer mitteilt-, dass die hauptsächliche Erörterung im Publikum stattfindet. Von ihrer Notwendigkeit her bestimmt sich so ihre Funktion für die Nation, für die Gesellschaft, deren moralisches Gewissen das Theater in diesem Fall ist. Soll ein Theater überhaupt politisch sein, so ist die Forderung nach dieser Funktion die erste, die an das Theater zu stellen ist. [...] Was bisher unter der ideologischen Behäbigkeit des Wirtschaftswunders sicher im Verborgenen lag, wird offensichtlich. Die Fronten innerhalb unserer Gesellschaft klären sich. Auf der einen Seite die in der politischen Gegenwart im schmalen Antikommunismus verharrenden Ideologen des Kalten Krieges, der eigenen Sicherheit, der politischen Immobilität, der finanziellen Wiedergutmachung; Vergangenheit soll auf sich beruhen, Prozesse werden als unnötig empfunden, die Schuld wird durch den Befehlsnotstand abgewälzt, Reue scheint nicht notwendig, ein aufgesetzter Philosemitismus ist die „geistige“ Rehabilitierung, der Antikommunismus der Ersatz des Antisemitismus, der unter der Oberfläche hartnäckig latent bleibt. Die Vertreter der anderen Front haben die genau entgegengesetzte Position inne.“²⁹⁰

²⁸⁵ vgl. Handke Peter, Straßentheater – Theatertheater, Aufsatz 1968. In: Handke Peter, Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Frankfurt 1969, S 305

²⁸⁶ Handke Peter, Straßentheater – Theatertheater, Aufsatz 1968. In: Handke Peter, Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Frankfurt 1969, S 356

²⁸⁷ ebda.

²⁸⁸ Uraufführung am 19.10.1965

²⁸⁹ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 357

²⁹⁰ ebda. S 359 – 361

Das politische Theater war für Piscator ein geeignetes Instrument, die politischen und gesellschaftlichen Bedingungen der Zeit zu untersuchen. Durch ihre Darstellung auf der Bühne wird die Notwendigkeit ihrer Reflexion deutlich. Eigen ist dieser Darstellung die Tendenz zur Veränderung. Aufgrund eines Befundes soll die Gegenwart verändert werden. Ob dies gelingt – das liegt nicht mehr in der Möglichkeit des Theaters.²⁹¹

III.12.7 Die Arbeitsmethoden Piscators als Wegbereiter für den Arbeitsstil von Schlingensief

Bei näherer Betrachtung ihrer Arbeiten sowie deren Aussagen über ihre jeweiligen Arbeitsmethoden, lassen sich folgende Ähnlichkeiten feststellen.

1. Strategie der Inszenierung:

„Ich inszeniere stets für eine bestimmte Zeit, für einen bestimmten Ort und ein bestimmtes Publikum.“²⁹² Das Theater Erwin Piscators galt dem Arbeiterkampf, um ideologisches beziehungsweise revolutionäres Gedankengut an die Zuschauer zu vermitteln. Er benützte immer brandheiße Themen, z.B. handelte das Stück „Konjunktur“ von Leo Lania²⁹³ über die (bereits) damalige Ölproblematik.²⁹⁴ Piscator hat langfristig an Inszenierungen gearbeitet, die praktisch fertig waren.

Schlingensiefs Arbeiten haben stets einen Bezug zu aktuellen (politischen, gesellschaftlichen) Ereignissen. So entstand sehr rasch die Container-Aktion aus aktuellem (partei)politischem Anlass und wurde speziell auf die damalige Situation zugeschnitten. Jedoch entstand die Aktion nicht für eine bestimmte Partei, wie bei Piscator. Schlingensief betreibt kein Agitprop-Theater, sondern er ist ein „Anti-Agit-Prop-Theatermacher“. Christoph Schlingensiefs Inszenierungskonzepte entstehen in kurzer Zeit.²⁹⁵ Er inszeniert ebenfalls für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort. Jedoch kann man nicht sagen, dass Schlingensief für ein bestimmtes Publikum oder eine Wählerschicht inszeniert. Durch seinen Einbezug der Medien erreicht er unzählige Gesellschaftsschichten.

²⁹¹ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 360

²⁹² Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 376

²⁹³ Leo Lania, „Konjunktur“, UA 8.4.1928, Piscator-Bühne Lessingtheater

²⁹⁴ vgl. Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 192

²⁹⁵ Wie zum Beispiel Hamlet, Bambiland, Area 7 u.a.

Obwohl Schlingensiefs Aktionen oftmals aus aktuellen politischen Anlässen entstehen, möchte ich an dieser Stelle nochmals in Erinnerung rufen, dass Schlingensief keine Propaganda für eine bestimmte Partei betreibt.

Christoph Schlingensief wird von vielen Kritikern als Provokateur bezeichnet. Jedoch will er keine Provokation, sondern Selbstprovokation. Mit seinen Arbeiten will er alle Interessierten im Publikum erreichen und zum Nachdenken anregen. Im Vergleich zu Piscator inszeniert er in den meisten Fällen keine Stücke nach einer Textvorlage, sondern erstellt seine eigenen Programme. (z.B. aufgrund aktueller politischer Ereignisse)

Piscator wollte mit seinen Inszenierungen politisch wirken und für eine Veränderung der Gesellschaft eintreten. „In diesen nahm er sich das Recht heraus, die Stücke nach seinen Intentionen zu ändern. Dazu verwendete er unter anderem Texteinschübe anderer Autoren und politische Manifeste, ebenso aber fügte er Kommentare zur Bühnenhandlung hinzu [...]“²⁹⁶

„Nun habe ich erst einmal selber alle Stile durchlaufen, und zwar von dem frühen Naturalismus, Neo-Romantizismus und Neoklassizismus über den Dadaismus, Expressionismus, dazwischenliegend Impressionismus, bis zu dem sogenannten „Epischen Theater“. Nichts kann mir eigentlich neu erscheinen. Neu aber bleibt den anderen bisher noch immer, was ich tue, nämlich das analytische, das logische Theater zu finden, d.h. nach dem Inhalt zu suchen und nicht nach dem Stil. Nur der neue Inhalt formt einen neuen Stil. [...] Das, was sich mit dem wirklichen Inhalt sagen oder ausdrücken lässt, wie durch die Stücke eines Kipphardt oder Hochhuth oder Weiss, das ist es, womit wir diese Zeit zu begreifen versuchen, und zwar mit den Mitteln unserer Zeit.“²⁹⁷

Diese Reise durch sämtliche Theatermethoden und der Verwendung modernster Techniken unternimmt Christoph Schlingensief nun ebenfalls seit vielen Jahren.

„Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache [...] wir montierten aus altem und schrieben neues hinzu. Vieles war nur roh zusammengehauen, der Text völlig unpräzise, aber das gerade erlaubte bis zum letzten Augenblick die Einschaltung der Aktualität.“²⁹⁸

Schlingensief mixt in seinen Arbeiten sämtliche Stile aller Kunstrichtungen zusammen und fügt neue Elemente oder Elemente aus seinen bisherigen Inszenierungen hinzu. Er fertigt Montagen

²⁹⁶ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 249

²⁹⁷ ebda. S 386

²⁹⁸ ebda. S 57 ff.

aus Theaterstücken, Fernsehsendungen, Filmausschnitten, Bildern, religiösen und politischen Symbolen u.v.m. Schlingensief recycelt (fast) alles, was ihm in die Hände kommt. Ebenso setzt er die Mittel respektive Medien seiner Zeit ein. Theater, Film, Oper, Fernsehen, Radio und Printmedien werden ebenfalls bunt durchmischt. Auch finden sich Spuren seiner vorangegangenen Arbeiten in seiner jeweils aktuellen Arbeit. So kann er einzelne Elemente und Versatzstücke beliebig austauschen und das Werk kann ständig aktualisiert werden. Am Beispiel der Container-Aktion hat er betreffend der „Beobachtung“ Elemente seiner Hotel Prora-Inszenierung sowie des „Big Brother-Format“ zusammengemischt und so den Bezug zu den KZs im Zweiten Weltkrieg sowie zu den tatsächlich existenten Abschiebecontainern der gegenwärtigen Asylpolitik hergestellt.

„Im Dilettantismus liegt eine große Kraft: seine Erstmaligkeit, seine innere Frische, das Intuitive, Nichtberufsmäßige, die ganze Ursprünglichkeit einer erstmaligen Leistung mit allen Unzulänglichkeiten, aber auch mit dem ganzen Ungestüm der Unverbrauchtheit [...]“²⁹⁹

In den Medien wird Schlingensief oftmals als Dilettant bezeichnet. Auf dem ersten Blick ist diese Aussage vermutlich zutreffend. Doch wenn man Schlingensiefs Arbeiten einer genauen Analyse unterzieht, entdeckt man, dass Elemente und Zusammenstellung der jeweiligen Inszenierung genau durchdacht sind. Einzelne Teile der Inszenierung (Handlung, Requisiten, etc.) sind über unzählige Bedeutungsebenen miteinander verbunden. Schält man eine Schlingensief-Inszenierung Schicht für Schicht wie eine Zwiebel auseinander, findet man stets neue Inhalte. Diese Inhalte findet man, wenn man sich eingehender mit (dem Konzept) der Inszenierung auseinandersetzt (z.B. politische, gesellschaftliche oder historische Bezüge)

Was kommt es uns darauf an, Inhalt und Form zu letzter Fertigkeit zu steigern, „Kunst“ zu schaffen?! Bewusst schaffen wir Unfertiges. Wir haben auch gar nicht die Zeit zu formalem Aufbau. Zu viele neue revolutionierende Gedanken drängen ans Licht, die Zeit ist uns zu kostbar, um auf letzte Läuterung zu warten. Wir nehmen die Mittel, wie wir sie finden – scheltet uns darum – und schaffen damit die Übergangsleistung.³⁰⁰

Wie oben bereits erwähnt wurde, entstehen Schlingensiefs Inszenierungen rasch, er montiert altes und neues zusammen, einzelne Elemente sind austauschbar dadurch ist jede Inszenierung einmalig und kurzlebig. Sie sind oftmals unfertig und dadurch wiederum stets veränderbar.

²⁹⁹ Piscator Erwin, *Zeittheater*, Hamburg 1986, S 60

³⁰⁰ ebda. S 74

Christoph Schlingensiefel ist oftmals Gefahren ausgeliefert. Am 14. Juni wurde ein Brandsatz auf den Container geworfen.³⁰¹ Ein andermal war auch Schlingensiefel im Container, als ein Buttersäureanschlag³⁰² gemacht wurde. Vor dem Container wurde er von einer älteren Dame attackiert.³⁰³ Auch in solchen Situation verliert Schlingensiefel kaum seine Nerven. Hier nimmt er sich wohl Joseph Beuys zum Vorbild. So wie Beuys, der sich mit einem Kojoten drei Tage lang einsperren ließ³⁰⁴, und sich der Gefahr aussetzte³⁰⁵, so setzt sich auch Schlingensiefel immer wieder Gefahren aus.

2. Politik und Theater:

„Das pädagogische erfuhr in der „roten Revue“ (1924) eine neue Abwandlung ins Szenische. Nichts durfte unklar, zweideutig und somit wirkungslos bleiben, überall musste die politische Beziehung zum Tage hergestellt werden.“³⁰⁶

In Schlingensiefels Arbeiten – insbesondere bei der Container-Aktion - ist ein (aktueller) politischer Bezug vorhanden. Im Vergleich zu Erwin Piscator legt er jedoch Wert darauf, vieles unklar und zweideutig erscheinen zu lassen. Er möchte wahrscheinlich, dass seine Arbeiten Auswirkungen auf das Publikum haben, jedoch ist ihm bewusst, dass er mit seinen Arbeiten keine großen gesellschaftlichen/politischen Änderungen erreichen kann. Mit seiner Container-Aktion konnte weder die Regierungszeit der schwarz-blauen Koalition verkürzt, noch die EU-Sanktionen aufgrund der damaligen FPÖ-Regierungsbeteiligung verlängert werden.

In den Boulevardblättern werden Schlingensiefels Arbeiten kommentiert. Viele seiner Arbeiten wurden zum Skandal aufgeblasen. Besonders die Container-Aktion fand in den Medien (auch international) großen Anklang. Da Schlingensiefel das Logo der Kronenzeitung auf dem Container angebracht hat, musste diese quasi jeden Tag zur Aktion Stellung nehmen. Da die Container-Aktion die Innenpolitik Österreichs aufgewühlt hat, galt er für viele als Agitator. Schlingensiefel selbst gibt sich nach Außen hin unparteiisch und neutral.

Piscator jedoch arbeitete für ein „proletarisches und kommunistisches Theater.“ Seine Inszenierungen wirbelten ebenso viel Wind auf. Auszug aus einer Kritik³⁰⁷: „[...] So betrachtet, bedeutet

³⁰¹ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefels Ausländer raus, Frankfurt am Main, 2000, S 116

³⁰² Am 15.6.2000. vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefels Ausländer raus, Frankfurt am Main, 2000, S 155

³⁰³ siehe DVD-Kapitel: Tag 4. In: Ausländer Raus! Schlingensiefels Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002

³⁰⁴ Joseph Beuys: I like America and America likes me“- 23.-25.5.1974, René Block Galerie, New York.

³⁰⁵ vgl. Fischer-Lichte Erika, Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Fischer-Lichte, Erika, Kreuder Friedemann, Pflug Isabell (Hrsg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Francke, Tübingen, Basel 1998, S 44

³⁰⁶ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 58

die neueste Leistung des bolschewistischen Agitators eine Schamlosigkeit sondergleichen [...]“³⁰⁸

Im Gegenzug übt Schlingensief harte Kritik an den Medien. So thematisierte er den Tod von Prinzessin Diana, die durch eine Paparazzi-Hetzjagd ums Leben kam, in seiner „Kaprow City-Installation.“³⁰⁹ Andererseits nutzt Schlingensief die Medien für sich, er absolviert viele Auftritte im Fernsehen und gibt ebenso viele Zeitungsinterviews.

3. Arbeitsrhythmus:

„[...] und ich erklärte, nach Schluß der heutigen Vorstellung mit dem gesamten Apparat bis zur Premiere durchzuprobieren [...] Sie³¹⁰ stimmten zu und so probierten wir von 1 Uhr nachts bis zum nächsten Abend, ja sogar bis über den Vorstellungsbeginn hinaus [...]“³¹¹

Schlingensief ist während seiner Inszenierungen/Aufführungen (mit wenigen Pausen) ständig präsent.³¹² Von seinen Darstellern und Mitarbeitern wird ebenfalls großer Einsatz verlangt.

„Was wäre mit einem Schlafcontainer für mich an dem Platz [...] Ich glaube, dass es wichtig ist, Präsenz zu zeigen.“³¹³ Er arbeitet oft bis zur völligen Erschöpfung, was sich auch auf seine Gesundheit negativ auswirkt. Er hat die Fäden (in seinen früheren Arbeiten war es das Megaphon) während seiner Inszenierungen immer in der Hand. Mit einem Knopf im Ohr ist er mit seinen Mitarbeitern verbunden. Keine Vorstellung ist wie die andere. In wenigen Minuten trifft er Entscheidungen. Der Ablauf einer Inszenierung ist einem ständigen Wandel unterworfen. Auch unter widrigsten Bedingungen behält er einen klaren Kopf. So hat er auch nicht den Überblick über die Container-Aktion verloren, als die Donnerstags-Demonstranten den Container stürmten.

III.12.8 Das dokumentarische Theater in den 1960er Jahren

In Deutschland der 1960er wurden im dokumentarischen Theater³¹⁴ historische Dokumente respektive Ereignisse in die Handlung eingefügt. Für das Dokumentartheater werden brisante politische Stoffe der unmittelbaren Gegenwart und historische Ereignisse ausgewählt, deren Kon-

³⁰⁷ Kritik an Piscator-Inszenierung „Kaufmann von Berlin“ von Mehring in der Königsberger Zeitung vom 8.9.1929

³⁰⁸ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 231

³⁰⁹ „Kaprow City“, Installation an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 2006

³¹⁰ Anmerkung der Verfasserin: Gemeint sind die Schauspieler.

³¹¹ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 55

³¹² Seit seiner Erkrankung 2008 muss er seine Präsenz enorm einschränken.

³¹³ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefs Ausländer raus, Frankfurt am Main, 2000, S 19

³¹⁴ Dokumentarisches Theater entstand in den 1920er Jahren (siehe Kapitel über Piscator)

fliktpotenziale weit über das Ereignis hinaus reichen und Bedeutung besitzen.³¹⁵ Vorwiegend sollte die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands aufgearbeitet werden.

Schlingensiefel benutzte zur Plakatierung Wahlsprüche der FPÖ, Originalreden Jörg Haiders. Beim Dokumentationsfilm der Container-Aktion setzt er historische Filmaufnahmen aus der Geschichte Österreichs von 1945 bis zum Jahr 2000 ein, um die Geschichte der nationalsozialistischen Vergangenheit aufzubereiten respektive die Bogen von der Nazivergangenheit in die Gegenwart Österreichs zu spannen, in deren Regierung im Jahr 2000 eine rechtsextreme Partei mit nationalsozialistischen Wurzeln sitzt.

So finden sich in der Aktion „historische“ Dokumente, um die nationalsozialistische Vergangenheit anzuprangern, aufzuarbeiten und vor einer Fortsetzung zu warnen. „Das Dokument wird einerseits zur Beglaubigung einer bestimmten These verwendet, andererseits auch, um das historische Geschehen in all seiner Grausamkeit und Unbegreiflichkeit präsent zu halten.“³¹⁶

Das Dokumentarische Theater ist ein Theater, das politisch ist und das eine politische Willensbildung anstrebt. Durch Kritik an der Verschleierung, Lüge, Geschichtsverfälschung will es die Meinungsfindung und -bildung beeinflussen, verdeckte Zugänge offen legen, Ansichten korrigieren. Das Dokument wird dabei wesentliches Element, das mit künstlerischen, ästhetischen Mitteln eingesetzt wird, d.h., dass es mit dem Medium und als Medium Kunst/Theater erst die spezifische Sicht auf die Wirklichkeit herstellt. Unter diesem Aspekt ist festzuhalten, dass die Verwendung von dokumentarischem Material am Theater immer mit der Aufarbeitung von Krieg und Völkermord einhergeht. Diese Tendenz zur dokumentarischen Wiedergabe der Realität im Sinne von Kriegsberichterstattung und Aufklärung führt zu einer Funktionalisierung der Kunst, zu einer Dramatisierung von Fakten, zur Bearbeitung von Material. Das Dokumentarische dient als Strategie der Suggestion unmittelbarer Wirklichkeitsvermittlung und ihrer Authentizität. Authentisierungsstrategien konstruieren Wirklichkeit, daher erhalten die Bilder den Status von Dokumenten. Authentisierung muss überall dort stattfinden, wo Herrschaft legitimiert werden soll, wo es um die Zuschreibung und die Glaubwürdigkeit der Dokumente geht, die Zeugenschaft ablegen und die ihrerseits wieder einen bestimmten Rezeptionsmodus bedienen. Das dokumentarische Theater setzte auf den Text, in Form von Protokollen, verschriftlichten Tonbandaufzeichnungen, Reportagen und bestimmte damit den Wahrheitsbegriff. Der Wirklichkeitsanspruch beruht auf den Materialwert der zitierten, informativen Textsorten. In der medialen Ge-

³¹⁵ vgl. Marschall, Fichter, Theater nach dem Holocaust, Wien 2006, S 33

³¹⁶ ebda. S 13

genwart hingegen erscheinen Bilder, die sich einem Apparate vermittelnden Entwurf von Wirklichkeits-Ansichten verschrieben haben.³¹⁷

Das Verhältnis von Realität und Fiktion bildet für das dokumentarische Theater eine spezifische Fragestellung. Die Abbildung der Wirklichkeit in der Form ihrer Faktizität gehört zu den Grundlagen dieses Theaters. [...] Die Einbindung dokumentarischer Elemente als unmittelbar wieder zu erkennende Partikel der Wirklichkeit stellt einen Versuch dar, die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit in einer bestimmten, dialektisch sich relativierenden Weise aufzuheben. Andererseits darf das Dokumentartheater durch die Ähnlichkeit des Abbilds nicht zur bloßen Verdoppelung und Wiederholung der Realität geraten. [...] Der Verweischarakter, die zitierende Grundstruktur sind dem dokumentarischen Theater eingeschrieben.³¹⁸

Wichtige Stücke des Dokumentartheaters zur NS-Aufarbeitung waren z.B. Peter Weiss' „*Die Ermittlung*“, Rolf Hochhuths „*Der Stellvertreter*“ (1963) oder Heinar Kipphardts „*In der Sache J. Robert Oppenheimer*“, um nur einige zu nennen. „Ein Grossteil der Stücke setzt sich mit Fragen der Verstrickung der Vätergeneration in die nationalsozialistische Vernichtungsmaschine auseinander, stellt Entscheidungsträger auf den Prüfstand, lässt Ankläger und Kläger zu Wort kommen.“³¹⁹

Schlingensiefel vereinte für seine Container-Aktion Methoden des Dokumentartheaters und des Straßentheaters. Nun erfolgt ein Überblick unterschiedlicher Theaterformen außerhalb des deutschsprachigen Raumes. Zunächst möchte ich einen kurzen Einblick in das Alternative Theater geben.³²⁰

III.12.9 Exkurs zum Alternativen Theater

Firstly, alternative theatre was a sub-set, as it were, of a much broader group of cultural activities which were all expressive of new ideologies, of new interpretations of existing social and political relations. In this perspective alternative theatre cannot be viewed as a predominantly aesthetic adventure equivalent to previous avant gardes, though it shares some of their characteristics. [...] Secondly, for the most part alternative and community theatre had to create its own context. [...] The new practices had somehow to constitute themselves as an institutional force in relation to the established sectors of the British theatre industry. Thus from the small detail of how to convert an empty room into a performance space, to the grand endeavour of gradually setting up new national organisational infrastructures, the alternative theatre was engaged in an especially broad oppositional cultural experiment. Thirdly, alternative theatre was expansionist. [...] ³²¹

³¹⁷ vgl. Marschall, Fichter, Theater nach dem Holocaust, Wien 2006, S 2 – 5

³¹⁸ ebda. S 14 ff.

³¹⁹ vgl. ebda. S 15

³²⁰ Leider kann auf das Alternative Theater nicht ausführlich eingegangen werden, da es den Rahmen der Diplomarbeit sprengen würde.

³²¹ Kershaw Baz, The Politics of Performance, London, New York 1992, S 6 ff.

Baz Kershaw lieferte in seinem Werk eine Analyse der verschiedenen Gruppierungen, welche unter „alternatives“ Theater eingestuft werden. For example, four main generic terms have been variously used to characterise the new phenomenon: „experimental“, „underground“, „fringe“ and „alternative“.³²²

Einige Facetten jener Theatermethoden treffen durchaus auf die Container-Aktion zu, wie

- die Suche nach immer neuem Publikum, und neuen Spielorten (Container vor der Oper, Laufpublikum aus allen Gesellschaftsschichten);
- Bezüge beziehungsweise Anprangerung von bestehenden Ideologien einer Gesellschaft („Ausländer raus“-Schild, Parteien, Kronenzeitung),
- die Einbettung der Aktion in ihren eigenen sozio-politischen Kontext (Container-Aktion wies mehrere Ebenen auf – gesellschaftskritische, politische, sozialkritische etc.);
- Einsetzung der neuesten Technologien (Internet, Überwachungskameras)
- Einsetzung verschiedener Theatermethoden (Aktionismus, Straßentheater, Unsichtbares Theater, etc.)
- Einsetzen von „einfachen“ Zeichen („Ausländer raus“-Schild)

So wie alternative Theatermacher, wurde Schlingensief ebenfalls von einigen Medien als „Polit-clown“ bezeichnet.

Das „political theatre“ und das „community theatre“ sind wiederum dem „underground theatre“ untergeordnet.³²³ Diese Gruppeneinteilungen treffen auf die Container-Aktion allerdings nur bedingt zu. Die Aktion kann zwar als „links“ eingestuft werden, wurde von Schlingensief aber nicht explizit für „linke“ Parteien gemacht. In Bezug auf das community theatre, hat er im gewissen Sinne für die „Asylanten“ das Wort ergriffen, jedoch wollte er mit der Aktion nicht nur eine bestimmte Gesellschaftsschicht ansprechen, sondern die gesamte Gesellschaft.

[...] British alternative and community theatre is especially interesting for the ways in which it often ignored the traditional critical categories, and made massive innovative efforts to mix celebration and social criticism, to combine carnival and satire. Hence, most of the movement was engaged in the typical counter-cultural thrust of celebratory protest, and as a result it sometimes managed to create new kinds of carnivalesque agit prop.³²⁴

³²² Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, London, New York 1992, S 52

³²³ ebda. S 56 ff.

³²⁴ ebda. S 68

Beide Formen attackieren bestehende Ideologien einer Gesellschaft.³²⁵ Attacken im besten Sinne verübten Guerilla-Theater-Gruppen der 1960er Jahre.

III.12.10 Ursprung des Guerilla Theaters

Die Wurzeln des Guerilla Theaters sind sowohl im deutschen Arbeitertheater sowie beim russischen Straßentheater zu finden. Deutsche Immigranten gründeten 1925 in New York mit ihrer „Prolet-Bühne“ die erste Agitproptruppe in den USA. Zu einer regelrechten Bewegung wuchs das Arbeitertheater erst in den dreißiger Jahren mit der „Great Depression“ an. Dass es Theater in den Straßen und umsonst zu sehen gab, dass sich Truppen kollektiv organisierten und nicht miteinander konkurrierten, sondern sich vielmehr solidarisierten, um ihre politische (und nicht künstlerische) Wirkung zu steigern – all dies waren Neuerungen im amerikanischen Theater, wie sie später insbesondere vom Guerilla Theater wieder aufgegriffen wurden. Im Weiteren gab es auch formal und inhaltlich, offensichtliche Kontinuitäten zwischen den dreißiger und sechziger Jahren. Wie in Europa zogen ebenso die amerikanischen Arbeiter mit einfachen Sketchen auf die Straße, wo sie gegen Ausbeutung, Rassendiskriminierung, Faschismus und die unwürdigen Lebensbedingungen in den Städten agitierten. Für blitzartige Einsätze, etwa auf Bahnhöfen oder vor Fabrikatoren, wurden kleine, mobile „shock brigades“ zusammengestellt. Mit dem amerikanischen Guerilla Theater verband das deutsche Agitproptheater der Widerstand gegen den Status quo, der in beiden Fällen den Konflikt mit Polizei und Justiz einschloß.³²⁶

III.12.10.1 Guerilla Theater in Amerika

Start a guerrilla theater troupe! It's a good way to get the politics of SDS³²⁷ across in an entertaining, nonrhetorical fashion to masses of people [...] draws its inspirations from the struggles of the oppressed peoples, not from the visions of an alienated poet (...), not from "gifted" actors and directors who are in a hurry to get away from the people.³²⁸

An den Hochschulen verschärfte sich ab Mitte der Sechziger der Widerstand gegen die dort integrierte Offiziersausbildung. Nachdem im Februar 1965 die systematische Bombardierung Nordvietnams durch die amerikanischen Luftwaffe begonnen hatte und sich die Truppenstärke im Laufe des Jahres von 125.000 auf 400.000 erhöhte, organisierten die SDS Teach-ins, um über die Eskalationen des Krieges aufzuklären. Im Jahr 1967 kam es zu den großen Vietnam-

³²⁵ vgl. Kershaw Baz, *The Politics of Performance*, London, New York 1992, S 83

³²⁶ vgl. Kohtes Martin Maria, *Guerilla Theater*, Tübingen 1990, S 36 - 39

³²⁷ SDS – Students for a Democratic Society

³²⁸ Kohtes Martin Maria, *Guerilla Theater*, Tübingen 1990, S 131

Demonstrationen in New York und San Francisco und dem von den Yippies inszenierten Marsch auf das Pentagon in Washington.³²⁹

Quer durch alle Gesellschaftsschichten bildeten sich viele Truppen. Die Grenzen zwischen Kunst und Politik sollten aufgehoben werden. Als Vorbilder galten vor allem das Agitprop-Theater und das Unsichtbare Theater. So gab es z.B. die Pageant Players, das Soul und Latin Theater, das Black Revolutionary Theater, u.a.m. Jede Gruppe entwickelte ihre eigenen Methoden – gegründet wurden diese aufgrund des Vietnam-Protests. Laut Kohtes bezeichneten sich im Amerika der 1960er Jahre Theatermacher gerne als „Guerilleros“, da es in jener „revolutionären“ Zeit dem Zeitgeist entsprach. Die Theoretiker des Guerilla Theater beriefen sich immer wieder auf Ché Guevara und andere Strategen des Partisanenkrieges und definierten ihr Theater in direkter Analogie zum Befreiungskampf des Vietcong.³³⁰ Im Vergleich zur Neuen Linken in Deutschland kam es bei dem Guerilla Theater-Truppen kaum zu einer aufdringlichen Identifikation mit der Arbeiterklasse.³³¹ Durch Gastspiele des Bread and Puppet Theaters und des Teatro Campesino hatte die Bewegung auch Einfluss auf europäische Theatergruppen.³³²

Vor dem Jahr 1965 existierten in Amerika lediglich zwei Ensembles, welche kontinuierlich Straßentheater spielten, namentlich die San Francisco Mime Troupe (SFMT) und das Bread and Puppet Theatre. 1965 entstanden mit dem El Teatro Campesino und den Pageant Players zwei weitere bedeutsame Truppen, womit der Grundstein für das Guerilla Theater als Bewegung gelegt wurde. In dasselbe Jahr fällt die Entstehung von Davis' „Guerrilla Theatre“-Aufsatz und damit die Prägung dieses Begriffes. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entstanden alle übrigen Guerilla Theater-Ensembles, die sich indes bis 1970 fast ausnahmslos wieder auflösten.³³³ So hat der Vietnamkrieg, der 1975 endete, viele Gruppen überdauert. Ein großer Schwachpunkt war die nicht vorhandene (politische) Organisation der einzelnen Gruppen der gesamten Protestbewegung. Dies ist wohl ein Umstand, weshalb viele Gruppen nur kurz bestanden beziehungsweise die gesamte Bewegung ein schnelles Ende fand.³³⁴

Die Schwäche und sogleich die Stärke des Guerilla Theater ist seine antirationalisitsch-anarchistische Tendenz. Die analytischen und ideologischen Mängel vieler Stücke entsprachen lediglich der gesellschaftstheoretischen Unbekümmertheit ihrer Macher, die ihrerseits die Theoriefeindlichkeit der Protestbewegung und deren Verabsolutierung der Erfahrung gegenüber der Erkenntnis, der Intuition gegenüber der Reflexion spiegelten. Zu einem wirkungsvollen Lehrtheater hätte es zunächst einer gezielteren politischen Schulung seiner Akteure, mehr Disziplin, Be-

³²⁹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 28

³³⁰ vgl. ebda S 15 ff.

³³¹ vgl. ebda. S 219

³³² vgl. ebda. S 225

³³³ vgl. ebda S 24

³³⁴ vgl. ebda. S 220 ff.

harrlichkeit und Zielstrebigkeit bedurft – alles Tugenden, die nicht nur das historische Agitproptheater, sondern auch die Guerillastrategie charakterisieren. Stattdessen predigte das Guerilla Theater allzu oft bloß zu den Bekehrten, mit denen die Darsteller in einem Polit-Ritual verschmolzen, um sich gegenseitig der eigenen Ideale und Werte zu versichern und der middle class-spezifischen Schuldkomplexe zu entledigen. Hier entpuppt sich das politische Theater als Vehikel zur Erfüllung seelisch-spirituelle Bedürfnisse [...] Solcherart Verdrängungen waren natürlich auch Ausdruck der frustrierten Erwartungen auf eine politische Umwälzung, die zudem durch eine überhebliche Rhetorik erst evoziert und schließlich kompensiert wurden. Der Begriff Guerilla Theater selbst ist das beste Beispiel dieser pseudorevolutionären Phraseologie.³³⁵

Kohtes kommt zu dem Schluss, dass das Guerilla Theater die Wirkungsmöglichkeiten des politischen Straßentheaters bereichert hat. Das Agitproptheater der Zwischenkriegszeit hatte die Belehrung, Solidarisierung und Mobilisierung des Publikums als seine vordringliche Aufgabe betrachtet. Im Vergleich dazu waren die Intentionen des Guerilla Theater – ohne jene auszuklamern – weitergesteckt. Sie zielten auf die menschliche Empfindungsfähigkeit, wollten den Zuschauer emotional ergreifen und nicht nur sein Denken, sondern auch sein Fühlen verändern.³³⁶

Ronny Davis hat den Guerilla Theater-Begriff geprägt. Er unterscheidet vier³³⁷ Strömungen:

1. „Agitprop“ (El Teatro Campesino, S.F. Mime Troupe),
2. „Theatre of the Yippies“,
3. „Liberal 'Guerillas“ (Estrin, Schechner) und
4. „Radical and Hit-and-Run Agitproppers“ (illegale Aktionen).³³⁸

Im folgenden Abschnitt werden einige Persönlichkeiten und Gruppen der Guerilla Theater Bewegung vorgestellt.

III.12.10.2 Pageant Players

Many of the plays are very successful both as art and as social commentary. The group has been one of the most technically innovative and has probably had, through its workshops and performances on campuses throughout the country, the greatest influence on the guerrilla street theatre movement – at least in the eastern part of the country.³³⁹

In gewisser Hinsicht verkörpern die New Yorker Pageant Players so etwas wie den Prototyp der Guerilla Theater-Bewegung.³⁴⁰ Die Gruppe bestand von 1965 bis 1970 und ihre Stücke enthiel-

³³⁵ Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 218 ff.

³³⁶ vgl. ebda. S 223

³³⁷ Martin Maria Kohtes ordnet das Guerilla Theater in mehrere Kategorien ein.

³³⁸ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 53

³³⁹ ebda. S 117

³⁴⁰ vgl. ebda. S 117

ten ein Gutteil der formalen und stilistischen Elemente des Guerrilla Theater. Allerdings galt ihr Theater nicht der Politpropaganda.

Die Zuschauer sollten emotional und gleichzeitig zu politischer Aktivität bewegt werden. Um dieses Ziel zu erreichen, muss man die Leute zunächst einmal zum Stehen bleiben und Zuschauern bringen.³⁴¹ Bei ihren Aktionen wurden Flugblätter zum besseren Verständnis sowie zur politischen Aufklärung verteilt – ein Umstand, der eine typische Methode für das Guerilla Theater darstellt. Die Pageant Players arbeiteten im Kollektiv der Gruppe – meistens fingen sie mit einer Art von Szenario an, das einer geschrieben hat; ein ganz roher Entwurf wenig mehr als ein formulierter Einfall.³⁴² Im Vergleich zu Guerilla Theater Gruppen, die ihr Publikum zeitweise brutal in eine Aktion miteinbezogen, respektierten die Pageant Players ihr Publikum. Zuschauer durften selbst entscheiden, ob sie aktiv oder passiv bleiben.

Die Pageant Players haben ohne Subventionierung sechzehn Stücke sowie etwa ein Dutzend kürzerer Sketche produziert und haben in den fünf Jahren ihres Bestehens neunhundert Vorstellungen und einhundert Workshops gegeben. Die Tatsache, dass auf die frühen Szenarios, welche ausschließlich für Straßentheater konzipiert waren, dann Stücke folgten, die sowohl im freien als auch in geschlossenen Räumen – und einige der späteren nur noch dort – gespielt wurden, spiegelt die oben beschriebene Entwicklung der Gruppe. Gängeleien und Verbote durch die Polizei begegnete die Truppe mit Ideenreichtum und viel Phantasie, etwa indem man das Publikum aufforderte, die Hände hochzunehmen, so dass zwei Polizisten ratlos mit ein- oder zweihundert Gefangenen dastanden. Oder man sprang selbst in die Rolle des übereifrigen Polizisten,³⁴³ um so dessen fortschrittsfeindliche Funktion als Erfüllungsgehilfe der Herrschenden zu entlarven.³⁴⁴

III.12.10.3 Richard Schechner

Richard Schechner³⁴⁵ entwickelte das Konzept des Environmental Theater, in dem der gesamte Theaterraum ausgestaltet und – ebenso wie das Publikum – in das Spiel miteinbezogen wird, wobei es sich auch um öffentlich oder vorgefundene Räume handeln kann.³⁴⁶ Laut Schechner sollte Leben und Kunst wieder vereint werden.

In einem Artikel berichtet Schechner über Aktionen seiner Guerilla Theater-Truppen, die er selbst mit organisiert hat. Er (oder jemand anders aus seiner Gruppe) hat hierzu Studentengruppen

³⁴¹ vgl. Kohtes Martin Maria, *Guerilla Theater*, Tübingen 1990, S 118 ff.

³⁴² vgl. ebda. S 121

³⁴³ Bei der Aktion „Passion Impossible. 7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnmissionsmission“ im Jahr 1997 verkleidete sich Schlingensiefel selbst als Polizist und verwirrte so die Hamburger Polizei.

³⁴⁴ vgl. Kohtes Martin Maria, *Guerilla Theater*, Tübingen 1990, S 122

³⁴⁵ Richard Schechner, geb. 23. 8.1934, Theaterregisseur, Produzent

³⁴⁶ vgl. Kohtes Martin Maria, *Guerilla Theater*, Tübingen 1990, S 168

pen an verschiedenen Universitäten aufgestellt und sie in kürzester Zeit mit Guerilla Theater-Methoden vertraut gemacht. Die jeweiligen Studentengruppen probten dann einige Male eine Aktion zu einem Thema, dass für sie von besonderer Wichtigkeit war. Nachdem es erstmals aufgeführt worden war, überließ Schechner die Gruppe wieder ihrem eigenen Schicksal.³⁴⁷

Guerrilla Theater is symbolic action. It is called “guerrilla” because some of its structures have been adapted from guerrilla warfare-simlicity of tactics, mobility, small bands, pressure at the points of greatest weakness, surprise. [...] One of the basics of guerrilla theatre is that you use what is at hand. [...]³⁴⁸

Richard Schechner arbeitet mit Schockeffekten und ironisch entlarvenden Versinnbildlichungen.³⁴⁹ In einer raschen Aktion sollen die Zuschauer begreifen, unter welchen Umständen sie leben. Die Aktion soll den Nerv eines brisanten Themas genau treffen.³⁵⁰

Guerrilla theatre scenarios should be

1. simple and direct,
2. clear and visual,
3. striking and theatrical – that is, even if people can’t see or hear everything they should know what it’s about,
4. meaningful to you – something you believe in. [...] If dialogue is used it should be very direct and simple. [...] The use of choruses can be very effective.³⁵¹

Richard Schechner unterscheidet drei Guerilla Theater-Arten:

1. That which makes people aware that a problem exists. This kind takes place in “new” areas – places where social and political awareness is at best rudimentary.
2. That which shows the workingsresults of a problem. This kind is performed in “middle areas” – places where people know of a problem, are sensitive to it, but have not viscerally experienced it or fully understood it or its consequences. (Kent State Massacre)
3. That which shows the solution to a problem. This kind of theatre is done in “sophisticated” areas – where people are already aware of a problem and its dynamics.³⁵²

³⁴⁷ vgl. Schechner Richard, Guerrilla Theatre: May 1970. In: The Drama Review: TDR, Vol. 14, No. 3, MIT Press, Cambridge 1970, S 165

³⁴⁸ ebda. S 163

³⁴⁹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 182

³⁵⁰ vgl. Schechner Richard, Guerrilla Theatre: May 1970. In: The Drama Review, Cambridge 1970, S 163

³⁵¹ vgl. ebda. S 167

³⁵² vgl. Schechner Richard, Guerrilla Theatre: May 1970. In: The Drama Review, Cambridge 1970, ebda. S 166

III.12.10.4 Guerilla Theater-Publikum

Das Publikum soll bei Aktionen immer mittels Flugblätter informiert werden. Diese informieren nicht nur über den Inhalt (Ziel) der Aktion, sondern kann auch Anweisungen für den Einzelnen (wie man z.B. Versammlungen organisiert etc.) enthalten.³⁵³

Des Weiteren teilt Schechner das Publikum in verschiedene Gruppen ein. In ein neutrales, freundliches, unfreundliches und feindliches Publikum:

- Neutrales Publikum findet man in der Nachbarschaft oder in Supermärkten. Das Publikum kennt einen meistens vom Sehen, manche folgen dann deswegen der Aktion. Möglicherweise wird der Ablauf der Aktion von Polizisten überwacht. Das Publikum wirft eventuell ein paar (auch negative) Argumente ein. Dennoch sollte man zu einem raschen Aktionsabbruch stets bereit sein.
- Freundliches Publikum findet man in Schulen, Kirchen oder unter Freunden. Dieses Publikum hört einem willig zu, auch wenn sie nicht unbedingt der gleichen Meinung wie die Akteure sind. Danach oder währenddessen sind gute Diskussionen möglich.
- Unfreundliches Publikum gibt es an Orten (z.B. Hotels, unbekannte Stadtteile), an denen die Rezipienten nicht die Meinung des Aktionisten teilen, jedoch keine Antipathie gegen den Aktionisten an sich hegen. Das Publikum kontert mit harten Argumenten, ruft wahrscheinlich die Polizei und kann auch mit Gewalt drohen. Wenn der Aktionist die Nerven behält, wird die Situation ruhig bleiben. Falls der Aktionist in solchen Situationen Angst zeigt, oder im Gegenteil ebenfalls zu Schreiduellen oder Gewalttaten neigt, kann es zu einer Eskalation kommen.
- Feindliches Publikum findet man an Orten, an denen leicht Gewalt droht. Hier muss man vorweg mit einem raschen Abbruch der Aktion rechnen respektive eine kurze und rasche Aktion planen. Brisante Orte sind Polizeistationen, politische Versammlungen etc. Das Publikum an solchen Lokalitäten verabscheut den Aktionisten wegen seiner Meinung sowie aufgrund seiner Herkunft und er wird als Feind betrachtet. An solchen Orten dient die Aktion nicht dazu, seine Meinungen/Ziele zu äußern, sondern die Schmach für den Gegner, indem man feindliches Territorium beschmutzt, ist das Ziel.³⁵⁴

III.12.10.5 Kent State Massacre

Am 4. Mai 1970 demonstrierten an der Kent State University Studenten gegen den Vietnamkrieg. Vier Demonstranten wurden von der Nationalgarde erschossen. Als Schechner davon er-

³⁵³ vgl. ebda. S 167

³⁵⁴ vgl. ebda. S 166

fuhr, trommelte er eine Gruppe Studenten für eine Aktion zusammen. Die Aktion wurde am nächsten Tag in New York an zwei Orten von unterschiedlichen Gruppen aufgeführt. So hatte eine Gruppe Armeuniformen an, und trieb die Gruppe Gefangener vor sich her, die sie wild beschimpften und misshandelten. Falls jemand in der Zuschauermenge lachte, wurde jener Zuschauer ebenfalls angegriffen. Zu guter Letzt wurde die Gruppe Gefangener als Kommunisten etc. beschimpft und ein blutiges Niederschießen markiert. Die auf diese Weise Erschossenen jammernden und zogen unter ihren Gewand blutige Eingeweide von Tieren hervor. Viele Zuschauer glaubten, dass diese Szenen keine theatralen Aktionen waren, sondern vielmehr tatsächlich passierten.³⁵⁵

III.12.10.6 Radical Arts Troups (RAT)

Die ersten SDS-Gruppen wurden 1960 gegründet. Viele Studentengruppen griffen in ihrem Bemühen um Aufklärung und Aktivierung zum Mittel der Kunst. Sogenannte Radical Arts Troups (RAT), Straßentheatergruppen, die zumeist einfache Agitprop-Szenen aufführten, bildeten sich aus vielen SDS-Gruppen heraus. Hier gab es also nicht bloß ideologische, sondern auch eine organisatorische und personelle Verschmelzung von Guerilla Theater und New Left.³⁵⁶

Beide verband allerdings eine frappante Überschätzung ihrer politischen Wirksamkeit sowie eine naive Unterschätzung der Hindernisse, die sich ihnen auf dem Weg zur Beendigung des Vietnamkrieges entgegenstellten. Die Mitglieder der Bewegung waren zunehmend frustriert, da sie gegen scharfe Polizeimunitio und abgestumpftes öffentliches Interesse kaum ankämpfen konnten. Einige resignierten, bei anderen schlug die Frustration in Terror um, der sich seinerseits in Splittergruppen zersprengte.³⁵⁷

Die Meetings solcher Truppen waren „somewhat anarchic“ – erst am Tag vor der Aufführung wurde das Stück unter der lockeren Koordination eines Spielleiters zwei- bis dreimal geprobt.³⁵⁸

³⁵⁵ vgl. Schechner Richard, Guerrilla Theatre: May 1970. In: The Drama Review, Cambridge 1970, S 164

³⁵⁶ Amerikas Linke. Einer der geistigen Väter der New Left ist Herbert Marcuse, welcher von Schlingensiefel oftmals zitiert wird.

³⁵⁷ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 28 ff.

³⁵⁸ vgl. ebda. S 134

III.12.10.7 People's Street Theater

Straßentheater im besten Sinne des Wortes machte hingegen das People's Street Theater der New Yorker SDS, das wohl als die bedeutendste Radical Arts Troupe bezeichnet werden kann. Street theater is all about shoveling away bullshit and getting to the roots of things. Ziel des People's Street Theater ist es demnach, die Wirklichkeit so darzustellen, dass "the audience is entertained, educated, stimulated, outraged. Struggle follows!"³⁵⁹

Die Gruppe, die 1969 gegründet wurde, besaß die Fähigkeit, gesellschaftliche Phänomene und Prozesse in allgemeinverständliche Metaphern zu übersetzen und auf diese Weise durchsichtiger zu machen. Sie ließen im Kopf des Zuschauers Bilder entstehen, die sich zu einem Gesamteindruck des medialen Verblendungszusammenhangs verdichten sollten. Mit dem "W.A.R.-T.V." übte das People's Street Theater Kritik an der Fernsehkultur und am Vietnamkrieg.³⁶⁰

Zum Beispiel gestaltete die Gruppe einen „Nachrichtenbericht“ über den Vietnamkrieg. Es wurden Bilder von einem getöteten Soldaten gezeigt, danach folgte eine Werbung für Kinderkriegsspielzeug – Cowboy tötet Indianer. Mit solchen Bildern wurden die Zuschauer zum Nachdenken angeregt. Der Krieg soll nicht verniedlicht oder verharmlost werden.

III.12.10.8 Yippies

Eine andere Synthese von Hippiebewegung und New Left war die Gründung der Youth International Party (Y.I.P.) Anfang 1968, deren Anhänger sich kurz und lautmalerisch Yippies nannten. Von einigen Künstlern um die Aktivisten Jerry Rubin und Abbie Hoffman organisiert³⁶¹, verband die Gruppe in ihren phantasievoll-humoristischen Aktionen die lustbetonte Spontaneität der Hippies mit der politischen Zielsetzung der SDS.³⁶²

Laut Jerry Rubin wurde dieser Begriff in der Silvesternacht 1967/68 von Paul Krassner kreiert und geht auf das Kürzel Y.I.P für Youth International Party zurück – wobei „party“ hier weniger die politische Organisation als das gesellige Zusammensein meinte. Indem sie die Theatralisierung der Politik zum Programm erhoben, gelang es ihnen immer wieder, die Aufmerksamkeit der amerikanischen Öffentlichkeit, ja sogar der Weltöffentlichkeit durch spektakuläre Aktionen auf den jugendlichen Protest – und auf sich selbst – zu lenken. Ein Ergebnis dieser ungeheuren Medienpräsenz war, dass damals viele Amerikaner mit der New Left in erster Linie die Yippies assoziierten. Innerhalb der historischen Linken unternahmen die Yippies den extremsten und konsequentesten Versuch, den politischen Widerstand zu ästhetisieren.³⁶³

³⁵⁹ Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 136

³⁶⁰ vgl. ebda. S 137

³⁶¹ Die erste Aktion fand bereits im Sommer 1967 statt.

³⁶² Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 30

³⁶³ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 177 ff.

Die Yippies selbst traten nur als kleine Truppe auf und zogen massenhaft Menschen in ihren Bann. Von dem Kommunikationstheoretiker Marshall McLuhan wurden die Yippies enorm beeinflusst. In der Tat trug das um die kleine Schar einsetzende Medienspektakel zu Publicity nicht nur der gesamten damaligen Protestbewegung, sondern auch des Guerilla Theater selbst (wie es ebenfalls von den Yippies zur Etikettierung ihrer Polit-Happenings gerne benutzt wurde) bei.³⁶⁴

Yippies hielten der Gesellschaft einen Spiegel vor und schafften es geschickt, die Medien mit einzubeziehen. Wie die Dadaisten nutzten und manipulierten die Yippies geschickt die Medien für sich. Nicht zufällig anwesende Zuschauer waren entscheidend, sondern das Fernseh- und Zeitungspublikum.³⁶⁵

Als Vorbild der Yippies ist Antonin Artaud zu nennen. Hoffmans eigenwillige Auslegung von dessen Theater der Grausamkeit ergänzte die Aktionen der Yippies um eine weitere Facette, die in ihrer radikalen Verquickung von Ästhetik und Politik, von Akteur und Zuschauer wohl alles übersteigt, was sich sonst noch als Guerilla Theater ausgab. Hierbei ging es um den Versuch, die Teilnehmer in einer realen Situation mit den tatsächlichen gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihrer eigenen Stellung in diesem Gefüge zu konfrontieren.³⁶⁶

Die Provokation des Establishments wird ebenso als theatrales Spektakel betrachtet, wie die repressiven Reaktionen des Systems – denn hiermit wird dessen wahres Gesicht enthüllt. Die drastischen Reaktionen der Staatsgewalt (auf die Aktionen) öffneten dem Publikum in den meisten Fällen allerdings nicht deren Augen, sondern fanden Beifall. Für die Massenmedien selbst galten die Yippieaktionen als Gags, die die Einschaltquoten erhöhen sollten. Sie wurden zu Hofnarren der kapitalistischen Mediengesellschaft.³⁶⁷ Andererseits nutzten die Yippies die Medien, um sich selbst zu inszenieren.

Überdies erwies sich ihre quantitativ ausgerichtete Methode, mit Aufsehen erregenden Aktionen die Medien und somit die Massen zu erreichen, als konsequent und effizient. Dennoch blieb ein Unbehagen bestehen, da die provokativen Yippie-Spektakel doch nicht bloß zum Aufbrechen erstarrter Konventionen und überkommener Wertvorstellungen beigetragen haben, sondern in ihrer radikalen Fixierung auf Aktionsform, Medium und deren Abkoppelung von Inhalten auch eine postmoderne Beliebigkeit und Austauschbarkeit von Botschaften mit vorbereitet haben.³⁶⁸

³⁶⁴ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 30

³⁶⁵ vgl. ebda. S 162, 188

³⁶⁶ vgl. ebda. S 183

³⁶⁷ vgl. ebda. S 184 ff.

³⁶⁸ vgl. ebda. S 222

Der Gipfelpunkt ihrer Unternehmungen war die Veranstaltung eines Festival of Life in Chicago im August 1968, womit der zur selben Zeit stattfindende Parteitag der Demokratischen Partei konterkariert werden sollte. Während am Parteitag Huber Humphrey als Kandidat für die Präsidentschaftswahl nominiert wurde, präsentierten die Yippies ein Ferkel als ihren Favoriten für das Amt (das englische Wort Pig war damals als Synonym für Politiker und Polizist in der Jugendkultur weit verbreitet). Die Chicagoer Autoritäten hatten jedoch wenig Sinn für dieserart Humor. Die Demonstranten wurden von der Polizei zusammengeknüppelt, die Protestbewegung erlebte ihren blutigen Höhepunkt. Ein Jahr später saßen acht Vertreter der gesamten Protestbewegung unter dem Vorwurf der Verschwörung vor Gericht. Die Symbolik dieses Prozesses, in dem das Establishment, die Vätergeneration in Gestalt des 74jährigen Richters, die rebellierenden Söhne aburteilte und bestrafte, war nicht zu übersehen. Gleichzeitig stand dieser Prozeß aber auch symbolisch für das Ende der Bewegung.³⁶⁹

III.12.10.8.1 Revolution und Mythos

„The aim is not to earn the respect, admiration, and love of everybody – it’s to get people to do, to participate whether positively or negatively. All is relevant, only “the play’s the thing.”³⁷⁰

Die Aktion soll nicht bloß als Propagandainstrument, sondern als eine für ihre Teilnehmer selbst revolutionär-befreiende Handlung begriffen werden; sie ist nicht nur Mittel, sondern auch Zweck.³⁷¹ Das Reden, so forderten die Yippies, solle durch Handeln ersetzt werden.³⁷² Die Gruppe bot jedoch keine Problemlösungen an, und ihre Aktionen hatten keinen Einfluß auf die Politik.³⁷³

Der Revolutionsbegriff der Yippies wurde indessen, ebenso wie die mit ihm verbundenen Ziele, nie näher definiert.³⁷⁴ „The goal of revolution is to abolish programs and turn spectators into actors. It’s a do-it-yourself revolution, and we’ll work out the future as we go.”³⁷⁵ Die Yippies sahen ihre Konzeptionslosigkeit nicht als Mangel.³⁷⁶ Im Gegenteil: „This reluctance to define ourselves gives us glorious freedom in which to fuck with the system“.³⁷⁷

Die Strategie der Andeutung, bezeichneten die Yippies selbst als “Mythos.” In dieser Verweigerung einer Konkretisierung lag deren Theaterverständnis. Die Weglassung war indessen nur ei-

³⁶⁹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 30

³⁷⁰ Hoffman Abbie (alias FREE), Revolution for the Hell of It, Dial, New York 1968, S 27

³⁷¹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 181

³⁷² Hoffman Abbie, Revolution for the Hell of It, New York 1968, S 26

³⁷³ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 186

³⁷⁴ vgl. ebda. S 181

³⁷⁵ Rubin Jerry, Do It! Scenarios of the Revolution, Ballantine, Simon & Schuster, New York 1970, S 125

³⁷⁶ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, 181 ff.

³⁷⁷ Hoffman Abbie, Revolution for the Hell of It, New York 1968, S 27

nes der von den Yippies favorisierten Mittel. Wie Richard Schechner und die Rapid Transit Guerrilla Communications arbeiteten auch sie mit teils ironisch entlarvenden Versinnbildlichungen, teils groben Schockeffekten. Die Aktionen der Yippies zielten auf ein intuitives Verstehen beziehungsweise eine affektgerichtete Irritation des Betrachters ab. Die Teilnehmer sollten in einer realen Situation mit den tatsächlichen gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihrer eigenen Stellung dazu konfrontiert werden.³⁷⁸

III.12.10.9 Bread und Puppet Theatre

Das Bread and Puppet Theatre wurde von Peter Schuman gegründet. Es besteht heute noch und ist in Vermont sesshaft.

Die meisten Inszenierungen des Bread and Puppet sind Works-in-Progress. Viele Inszenierungen bestehen aus einer einfachen Fabel, deren tiefere Bedeutungsebene sich erst nach und nach erschließen lässt. Ebenso ist es die Intensität der Bilder, die den Zuschauer noch lange verfolgen und zur Auseinandersetzung mit dem Geschehen zwingen.³⁷⁹ Die Gruppe arbeitet mit einer doppelbödigen Dramaturgie, die auf eine tiefere Symbolik verweist.³⁸⁰

Die Stücke appellierten an das moralische Bewusstsein der Zuschauer, die nicht belehrt, sondern gefühlsmäßig berührt werden sollten, um so eine tiefgreifende Veränderung zu bewirken. Gesellschaftlicher Fortschritt sollte also beim Individuum, nicht bei den Institutionen ansetzen. In diesem Sinne geht es dem Bread and Puppet Theatre weniger um tagespolitisch-themenorientierte Agitation, sondern um eine umfassendere Sensibilisierung in Anbetracht des menschlichen Leidens.³⁸¹

Die Stücke des Bread and Puppet Theatre weisen oftmals religiös-mythologische Tendenzen auf. Dazu Kohtes:

Das Bemerkenswerte scheint mir zu sein, dass das Bread and Puppet Theatre diese Wirkung weniger aufgrund von sozialkritischen Inhalten erzielt, als vielmehr durch eine selten geglückte Vereinigung von volkstümlicher, in ihrer Selbstbeschränkung berücksichtigender Kunstfertigkeit, mit politischen und zugleich religiösen Motiven, die überdies durch Lebensstil und Ausstrahlung der Gruppe vermittelt werden.³⁸²

³⁷⁸ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerrilla Theater, Tübingen 1990, S 182 ff.

³⁷⁹ vgl. ebda. S 65 ff.

³⁸⁰ vgl. ebda. S 71

³⁸¹ vgl. ebda. S 61

³⁸² ebda. S 73

III.12.10.10 Die San Francisco Mime Troupe (SFMT) in den 1960er Jahren

Bereits im Jahr 1959 gründete R.G Davis die San Francisco Mime Troupe und existiert noch. Eines ihrer Vorbilder ist das Agitprop-Theater sowie die Commedia dell'Arte. Um volksnah zu sein, wurden viele Stücke im öffentlichen Raum aufgeführt.

Die Entdeckung der öffentlichen Parks als Spielort für ihre derben Gesellschaftssatiren brachte die Mime Troupe prompt mit der Obrigkeit in Konflikt: Die Stadtverwaltung schwang sich zum Zensor auf und verbot der Truppe (mit der hierfür insbesondere in den USA üblichen Begründung: Obszönität), ihre Giordano Bruno-Adaption „Candelaio“ (1965) aufzuführen. Davis nutzte die Gelegenheit, um eine Grundsatzentscheidung herauszuordern. Mit einem weiteren Auftritt, zu dem neben der Polizei viel Presse, Prominenz und Publikum erschien, provozierte er seine Verhaftung von der Bühne herunter, die somit medienwirksam war.³⁸³

Die Mime Troupe hatte stets die Intention nützliches Theater zu machen. Die SFMT scheute sich nicht davor rassistische (Minstrel Show³⁸⁴) oder durch die Zerstreungsindustrie (Soap Opera) besetzte Formen ideologisch umzupolen und deren eigentliche Funktion womöglich noch zu persiflieren.³⁸⁵ Die SFMT hat es geschafft die Entfremdung zwischen der New Left und weiten Schichten der Amerikaner zu überwinden. Es ist vor allem das Verdienst der San Francisco Mime Troupe, populäre Spielformen im Dienste einer pragmatisch politischen Strategie für das (amerikanische) Straßentheater erschlossen zu haben.³⁸⁶

Davis stellte drei Forderungen an das amerikanische Theater: „teach“, „direct toward change“, „be an example of change“. Im Weiteren forderte Davis, dass das Theater über das Aufzeigen gesellschaftlicher Mängel hinaus eine Strategie zu deren Behebung aufzeigt und somit zur Veränderung anleitet.³⁸⁷

III.12.10.10.1 Das Erreichen der Zuschauer

Das Theater der Mime Troupe bringt Menschen zusammen, erst hierdurch kann der lebensbejahende Virus seine ansteckende Wirkung entfalten und die Zuschauer mit jener der Truppe so eigenen Begeisterungsfähigkeit und Lust zur Veränderung infizieren. Dabei kommt den populären Unterhaltungsgenres eine entscheidende Bedeutung zu. Solche Spielformen – womöglich mit Schauspielstil und groben Effekten schaffen ein Wir-Gefühl unter allen Beteiligten, wie es im intellektuellen Bildungs- oder Avantgardetheater so selten entsteht. Emanzipatorisch sind die

³⁸³ Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 75

³⁸⁴ ³⁸⁴ Minstrel Show: Ein Unterhaltungsspiel, bei dem Weiße in Form von Stereotypen Schwarze darstellen. Diese Shows waren vor allem in den Vereinigten Staaten in den 1840er Jahren sehr beliebt. Später wurden auch Schwarze selbst für diese demütigenden Spiele eingesetzt.

³⁸⁵ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 56

³⁸⁶ vgl. ebda. S 219

³⁸⁷ vgl. ebda. S 77

Aufführungen, indem sie, über ihre Fabel hinaus, eine visionäre Atmosphäre kreieren, durch die bereits die Kontur des angestrebten Gesellschaftszustandes schimmert.³⁸⁸

Zwischen 1965 und 1970 benutzte die SFMT Commedia dell'Arte, Minstrel Show, Revue, Vaudeville, Puppentheater und Comicstrip sowie Melodrama, wobei oftmals mehrere Formen in einer Produktion zusammenflossen. Auf dieser Grundlage entwickelte sich ein modernes, witzigspritziges Volkstheater, das schon durch seine Ablehnung des leblosen etablierten Theaterbetriebs, mehr aber noch durch seine Spontaneität und Spielfreude, beim Publikum jenen Solidarisierungseffekt generierte, in dem zugleich seine größte politische Sprengkraft liegt. Eine beispielhafte Synthese von Unterhaltungscharakter und aufklärerischer Funktion erfolgt bereits im Vorspiel zum eigentlichen Auftritt. In dem Bestreben, eine Gemeinschaft zwischen Spielern und Zuschauern einerseits und unter den Zuschauern andererseits herzustellen, mischen sich die Akteure unter die eintreffenden Leute, die somit die Schauspieler nicht abgehoben in ihren Rollen, sondern als Menschen zum Anfassen erleben. Derweil paradiert die Gorilla Band, eine der Truppe zugehörige, alternative Marschkapelle, um die Bühne, womit natürlich auch (zumal Theaterunerfahrene) Passanten angelockt werden. [...] Zuendegedacht heißt dies: Unterhaltungselemente vermitteln dem Zuschauer ein Bewusstsein von der Nicht-Identität von Rollen und Schauspielern, denen man sich folglich enger verbunden fühlt, ebenso wie den übrigen Zuschauern, mit denen man diese Erfahrung teilt. Also sind schon vor Beginn der eigentlichen Aufführung zwei Voraussetzungen geschaffen, die für die emanzipatorische Wirkung – nicht nur des Theaters der Mime Troupe – zentrale Bedeutung besitzen. Zum einen existiert bereits jenes Zusammengehörigkeitsgefühl, dessen weitere Funktion wir oben erläutert haben. Zum anderen wird der Zuschauer – gleichsam auf der Verstandesebene – im Bewusstsein von der Spieler/Rolle-Trennung (die durch das Stück hindurch präsent bleibt) einer völligen Absorption durch die Bühnenillusion entgehen und somit aktuellen Bezügen und argumentativen Zusammenhängen mit wachem Kopf folgen. Demnach auch hier: Die Überwindung und Vereinigung alter Dichotomien wie Erfahrung und Erkenntnis, Unterhaltung und Aufklärung. Die San Francisco Mime Troupe, so will es scheinen, setzt in die Praxis um, was Brecht in seiner Theorie forderte. [...]³⁸⁹

III.12.10.11 Teatro Campesino

Das Theater wurde 1965 von Luis Valdez gegründet, um den Streik der United Farm Workers zu unterstützen. Zuvor war er Mitglied der SFMT. Das Teatro Campesino war ein klassisches Arbeitertheater, also ein Agitprop-Theater. Es sollten nur „Arbeiter“ für „Arbeiter“ auf der Bühne stehen. Die Stücke wurden praktischerweise auf den Feldern aufgeführt.

Für Valdez war die politische Effizienz der Aufführungen am wichtigsten, dabei war es ihm egal, ob es sich um Kunst handelte.³⁹⁰ Die Stücke wurden ohne Textvorlage aus Improvisationen zu einem Problem oder einem Ereignis kollektiv erarbeitet. Bühnenbild, Kostüme und Requisiten waren auf ein Minimum beschränkt. Die stereotypen Figuren waren durch die Schilder, die man von den ersten Rollenspielen übernommen hatte, unzweideutig gekennzeichnet. Im Übrigen ermöglichten charakteristische Utensilien wie Gewehr, Hut oder Zigarre und gelegentlich Masken eine mühelose Identifizierung. Die linearen, leicht verständlichen Fabeln – die dennoch stark

³⁸⁸ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 93 ff.

³⁸⁹ ebda. S 94 ff.

³⁹⁰ vgl. ebda. S 104

satirische Elemente besitzen – mündeten stets in eine Problemlösung, die gewöhnlich mit einer Handlungsanweisung an den Zuschauer verbunden war.³⁹¹

Folgend werden zwei Gruppen beschrieben, die die Methode des Unsichtbaren Theaters anwendeten.

III.12.10.12 Rapid Transit Guerilla Communications (RTGC)

„Because we use the same tactics as guerrilla fighters. We just hit and run. We shock the people.“³⁹²

Diese Gruppe wurde von Henry Lesnick, Ray Townley u.a. im Jahr 1968 gegründet. Sie setzte sich aus Kriegsdienstverweigerern und Vietnamaktivisten zusammen. Ihre Theatermethoden sind an kriegerischen Taktiken angelehnt. Jedoch setzte sie sich kaum mit ästhetischen oder gesellschaftstheoretischen Fragestellungen auseinander. Die Gruppe verband darüber hinaus eine gewisse Anonymität nicht nur in Hinsicht auf den Hit-and-Run-Charakter vieler Aktionen, sondern auch auf die Unbekanntheit der individuellen Akteure. Eine rational-argumentative Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg wurde nicht angestrebt. Die Ursachen des Krieges werden mittels der Aktionen nicht analysiert. Im Weiteren wurde keine Strategie zu dessen Beendigung entwickelt. Vielmehr wollte die Truppe seine Zuschauer auf krasse Weise mit der grausamen Wirklichkeit des Krieges konfrontieren und sie somit affektiv aufrütteln.³⁹³

Um mehr Wirkung zu erzielen, spielten sie auf öffentlichen Plätzen. Die Gruppe tauchte rasch auf, stellte Kriegsszenen nach und tauchte ebenso schnell wieder unter. Das Publikum wurde überrascht und die Aktion sollte zum Nachdenken anregen.

Ray Townley: „Our point is to pull it off so fast that the people on the streets really don't know what's happening. We want to turn the streets into stages and freak out people and get their minds moving.“³⁹⁴

Bei einer der Aktionen markierte ein Soldat wie er einer aussageunwilligen Vietnamesin ein Ohr abschneidet (wobei mit Hilfe von künstlichem Blut ein naturalistischer Effekt erzielt wird), das er einem der Zuschauer als Kriegssouvenir anbietet. Danach verschwand der Soldat rasch. Bei einer anderen Aktion mischte sich die Gruppe bei einem Wahlkampfauftritt im Kostüm als Mit-

³⁹¹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 110

³⁹² Kuffer Marvin, Whitmore Jane, Guerrilla Theater Growing, Washington Post, 1.12.1968, Section G2, Washington 1968

³⁹³ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 164 – 166

³⁹⁴ Kuffer, Whitmore, Guerrilla Theater Growing, Washington 1968

glieder des Ku-Klux-Klans ins Publikum. Diese Begebenheit wurde in den Zeitungen als reale Begebenheit verkauft.³⁹⁵

III.12.10.13 The American Playground

Diese Gruppe befasste sich kontinuierlich mit Unsichtbarem Theater und stand unter der Leitung von Marc Estrin. Jener wollte mit seiner Gruppe soziale und politische Missstände aufzeigen. Die Menschen sollten mit Situationen konfrontiert werden, die ein bestimmtes Denken sowie ein neues Bewusstsein provozieren. Im Weiteren sollte der Zuschauer auch selbst Handeln. Durch ihr eigenes Verhalten sollten die zu Handelnden gewordenen Betrachter die Situation zu einem guten Ausgang führen, womit die soziale Veränderung zugleich partiell antizipiert und eingeübt werden sollte. Die Aktionen erreichten spontane Diskussionen und öffentliche Auseinandersetzung. Politische Einstellungen konnte man kaum ändern.³⁹⁶

Für die Aktion „Concert Piece“ tarnte sich die Gruppe mit Hilfe von schwarzen Pyjamas als vietnamesische Familie und mischte sich unter das Konzertpublikum einer Militärkapelle. Jedes Mal, wenn ein Flugzeug über die Köpfe hinweg flog, ging die Truppe ängstlich in Deckung und flüsterten in vietnamesisch miteinander. Allerdings wurde das Publikum bei dieser Aktion nicht miteinbezogen.³⁹⁷

Erst mit ihrem puristischen Unsichtbaren Theater, und der Verwendung manipulativer Techniken gegenüber den Zuschauern, entwickelte der American Playground Formen, die über Gedanken- und Diskussionsanstöße hinaus eine massivere Gesellschaftskritik anstrebten. [...] In sämtlichen Fällen waren es organisierte Menschenansammlungen, die man mit Unsichtbarem Theater infiltrierte. [...]³⁹⁸

Bei Estrin wurde Leben und Kunst im hohen Maße überschritten.³⁹⁹ Für „A Piece for Conventions“ hatte Estrins Truppe den Konferenzsaal mit überdimensionalen Leinwänden bestückt. Das Ziel der Aktion war es, die Redakteure der Studentenzeitschriften zu einer Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg zu bringen. Zu diesem Zweck wurde von der Truppe eine scharf formulierte Resolution unter den Konferenzteilnehmern verteilt, die darüber diskutieren sollten. Zusätzlich wurde die Debatte durch eine Gegenresolution angeheizt – die Diskussion nahm an Brisanz zu, weshalb gefordert wurde, die Debatte abubrechen. In diesem Moment löschten Estrins Leute das Licht im Saal und zeigten simultan sechs Filme über die Kriegsgreuel in Vietnam. Drei Minuten später ging das Licht wieder an, eine Lautsprecherstimme verkündete, dass die Filme vom

³⁹⁵ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 165, 167

³⁹⁶ vgl. ebda. S 204, 205, 209

³⁹⁷ vgl. ebda. S 208

³⁹⁸ ebda. S 209 ff.

³⁹⁹ vgl. ebda. S 206

Kriegsgegner stammten und konfisziert seien; die Versammlung wurde für illegal erklärt und aufgelöst. Das Ziel, die Nachwuchsjournalisten mit Vietnam zu konfrontieren wurde erreicht. Im Weiteren brachte sie die Auflösung der Konferenz durch die Polizei⁴⁰⁰ dazu, den politischen Zustand der U.S.A. selbst zu überdenken.⁴⁰¹

Das Dilemma dieserart Szenarios resultiert indes nicht nur aus der Tatsache, dass sie einen solchen Zustand bloß vorspiegeln, sondern auch daraus, dass sie ihre besondere Wirkung einzig aus dieser Vorspiegelung und fortgesetzten Manipulation beziehen. Denn selbst die nachträgliche Aufklärung der Beteiligten über den fiktiven Charakter der Aktion würde deren Effekt neutralisieren, ja möglicherweise – durch aggressive Reaktionen bei den Manipulierten – ins Gegenteil verkehren.⁴⁰²

Später wendete sich die Gruppe dem Polit-Happening beziehungsweise der politischen Aktion zu, in denen keine Zuschauerpartizipation vorgesehen war.⁴⁰³

Kohtes ist der Ansicht, dass das Unsichtbare Theater sowie die Ausdrucksmittel des Volkstheaters sich erstmals beim Guerilla Theater zu ihrer vollen Entfaltung entwickelten.⁴⁰⁴ Laut Augusto Boal hat das Unsichtbare Theater nichts mit dem Guerilla Theater zu tun.⁴⁰⁵ Boals Aussage ist durchaus gerechtfertigt, jedoch finden sich gute Ansätze von Unsichtbaren Theater-Methoden bei den Gruppen Rapid Transit Guerilla Communications und The American Playground. Beide Truppen nutzten öffentliche Schauplätze für Ihre Aktionen, jedoch wurden die Zuschauer nicht „aktiv“ zum Handeln aktiviert. Augusto Boals Spieltechniken sind weltweit im Einsatz; mit pädagogischer, didaktischer, politischer Absicht. Theatrales und politisches Handeln wird an die Zuschauer zurückgegeben.⁴⁰⁶

⁴⁰⁰ Die polizeilichen Maßnahmen waren ebenfalls Teil der Aktion.

⁴⁰¹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 210 ff.

⁴⁰² ebda. S 211

⁴⁰³ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 207

⁴⁰⁴ vgl. ebda. S 224

⁴⁰⁵ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nichtschauspieler, Spinu Marina, Thorau Henry (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1989, S 35 ff.

⁴⁰⁶ vgl. Birbaumer Ulf, Mamma! I sanculotti! Unzeitgemäße Bemerkungen zur theatralen Populärkultur. In: Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag, Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, Marschall Brigitte (Hrsg.), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 48. Jhg., Heft 1-4/2002, Böhlau Verlag, Wien 2002, S 439

III.12.11 Augusto Boal

In den 1950er Jahren erstarkte die brasilianische Linke. Die Alphabetisierung und Politisierung der Landbevölkerung stand am Programm. 1956 hat Boal⁴⁰⁷ das Teatro de Arena in São Paulo gegründet, welches er bis zu seiner Vertreibung ins Exil 1971 leitete. Mit seiner Gruppe (Núcleos) veranstaltete er auch Straßentheateraktionen, schrieb kurze Agitationsstücke zu konkreten Anlässen, etc. Boal ergänzte sein Theater mit einer Schauspieler- und Dramatiker-Werkstatt, in der Stücke über die brasilianischen Zustände geschrieben und Schauspieler ausgebildet wurden, die so sprachen wie der Mann von der Straße. Gespielt wurde nicht auf einer erhöhten Illusionsbühne, sondern auf einer Rundbühne inmitten der Zuschauer. Die technische Apparatur war sichtbar, die Schauspieler saßen auf dem Boden, Auge in Auge mit den Zuschauern.

Das Teatro de Arena brachte die Großstadtrealität auf die Bühne. Das erste verfasste Stück hieß „Eles não usam Blackties“ (Weg mit den Krawatten). Mit ihm begann die Phase der Auseinandersetzung mit der brasilianischen Wirklichkeit; mit Elend und Korruption. Auch außerhalb der Stadt wurden ihre Stücke (auch mit Laien) aufgeführt oder neue Stücke verfasst.

Als die bedeutendste Produktion des Teatro de Arena gilt „Arena conta Zumbi“. Das Stück erzählt die Geschichte des Sklaven Zumbi, der im 17. Jahrhundert im brasilianischen Staat Alagôas Anführer des autonomen Königreichs Palmares war. Dieses Königreich konnte sich mehr als sechzig Jahre gegen alle Unterwerfungsversuche der portugiesischen Kolonialherren behaupten. Das Stück besteht aus dieser Fabel und enthält aber auch Zitate aus dem brasilianischen Tagesgeschehen. Laut Boal wurden mit diesem Stück alle Regeln des alten Theaters zerstört. Alle Schauspieler spielten alle Figuren. Die Rollen wurden für jede Szene neu verteilt. Wichtig war für Boal die größtmögliche Annäherung an den Zuschauer, von dem er gleichzeitig kritische Distanz gegenüber dem Geschehen erwartete. Dazu führte er einen „Joker“ ein. Er soll dem Zuschauer näher stehen, als den Figuren im Stück. Der Joker soll Zeitgenosse und Nachbar sein. Er kann die Handlung unterbrechen, Szenen wiederholen, das Publikum nach seiner Meinung befragen. Jedoch war die Kluft zwischen Zuschauer und Schauspieler noch nicht ganz aufgehoben.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ Augusto Boal (*16.3.1931, †2.5.2009)

⁴⁰⁸ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 10 - 14

„Mit der zunehmenden faschistischen Unterdrückung nach dem Militärputsch vom 13. Dezember 1968 wurde es nahezu unmöglich, Volkstheater vor einem größeren Publikum zu spielen. Nur Unterhaltungstheater war geduldet.“⁴⁰⁹ 1971 verließ Augusto Boal Brasilien.

Den Menschen aus seiner Zuschauerrolle, aus seiner Passivität im Theater wie im Leben zu befreien, ihn zum Akteur, zum Protagonisten, zum Handelnden im Theater wie im Leben zu machen, das ist das Ziel, das sich Boals Theater der Unterdrückten setzt. Was Anfang der siebziger Jahre als „Alphabetisieren“ in der Sprache des Theaters mit Slumbewohnern und Landarbeitern in Brasilien, Peru, Argentinien begann, hat sich im Laufe der Jahre, auch durch die europäische Exilerfahrung des Brasilianers Boal, zu einem komplexen System entwickelt.⁴¹⁰

Das Theater der Unterdrückten hat auch für die Probleme Europas Gültigkeit. Auch hier müssen die Unterdrückten zu Wort kommen. Sie müssen ihre eigenen Wege zur Freiheit entdecken, sie selbst müssen die Handlungen proben, die sie zur Freiheit führen. Das Theater der Unterdrückten ist immer ein Dialog: Wir lehren und lernen. Der passive Zuschauer soll zum Protagonisten der Handlung, also zum Subjekt werden. Das Theater soll sich nicht nur mit der Vergangenheit beschäftigen, sondern ebenso mit der Zukunft. Das Theater soll die Realität nicht nur interpretieren, sondern das Theater soll die Realität verändern. Um wirksam zu sein, muss das Theater der Unterdrückten zu einer großangelegten politischen Aktionsmethode werden. Das Theater der Unterdrückten muss ein Handlungsmodell für die Zukunft entwerfen, daher muss es immer von einem konkreten Anlaß ausgehen.⁴¹¹

Bei Boals Theater der Unterdrückten beginnt die Mauer zwischen Schauspieler und Zuschauer abzubrockeln. Es unterteilt sich in folgende Sparten: Zeitungstheater, Statuentheater, Forumtheater, Unsichtbares Theater, Fotoroman-Theater, Mythostheater

Alle diese Formen des Theaters der Unterdrückten sind entstanden aus der Notwendigkeit, auf eine ganz konkrete politische Situation eine Antwort zu finden. Als die Diktatur in Brasilien Volkstheater für das Volk unterband, begannen wir, die Zeitungstheater-Techniken zu entwickeln, Techniken, die vom Volk selbst angewendet werden können, um sein Theater zu machen. Als in Argentinien vor den letzten Wahlen der politische Druck ein wenig nachließ, sahen wir die Chance, Unsichtbares Theater zu spielen – im Zug, in Restaurants, in Supermärkten. Als es die Umstände in Peru zuließen, fingen wir mit den ersten Forumtheater-Experimenten an, mit dem Ziel, den Zuschauer zum Protagonisten zu machen. [...] Alle diese Theaterformen entwickelten sich, als wir vom institutionalisierten Theater abgeschnitten wurden. [...]⁴¹²

⁴⁰⁹ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 28

⁴¹⁰ ebda. S 171

⁴¹¹ vgl. ebda. S 67 - 69

⁴¹² ebda. S 97

Boals Theater entwickelte sich im Laufe der Zeit in Richtung Pädagogik, Psychodrama, Soziodrama und Theater-Therapie.⁴¹³ Boal hat auch didaktisches Theater gemacht. Zur theoretischen und praktischen Aufklärung, z.B. zum Thema Gerechtigkeit. Deshalb versucht das didaktische Theater, das Thema auf konkrete und sinnlich erfahrbare Weise den Zuschauern vorzustellen.⁴¹⁴

Eine Form des Unterdrückten Theaters stellt das Unsichtbare Theater dar, mit welchem der Name Augusto Boal stets in Verbindung gebracht wird.

Unsichtbares Theater ist Theater. Es handelt stets von einem aktuellen Thema, von dem mit Sicherheit angenommen werden kann, dass es bei den Zuschauern auf Interesse stößt. Zu diesem Thema wird gemeinsam ein Text erarbeitet und schriftlich fixiert, der je nach den Umständen, für Korrekturen offen ist und sich an den Einwüfen der Zuschauer orientiert. Die Schauspieler spielen ihre Rollen genau wie im konventionellen Theater, aber nicht im Theater, und vor Zuschauern, die nicht wissen, dass sie Theaterzuschauer sind.⁴¹⁵

III.12.11.1 Unsichtbares Theater

Die Methoden des Unsichtbaren Theaters entwickelte Boal 1972 in Argentinien.⁴¹⁶ Laut Augusto Boal wird das Unsichtbare Theater wie eine normale Theateraufführung vorbereitet und einstudiert. Die Szene wird jedoch dort aufgeführt, wo sie stattgefunden hat oder stattfinden könnte. Beim Unsichtbaren Theater gibt es kein Bühnenbild, ebenso wird kein realer Ort ins Fiktive transponiert. Die Wirklichkeit ist ihr eigenes Bühnenbild. In diesem Sinne ist das Bühnenbild real, nicht realistisch. Das Unsichtbare Theater findet vor Zuschauern statt, die nicht wissen, dass sie Zuschauer sind, und die daher nicht in den starren Ritualen des konventionellen Theaters gefangen sind, die sie zur Handlungsunfähigkeit verurteilen. Der Zuschauer soll gleichberechtigt neben den Schauspielern agieren. Ob der Zuschauer die Szene zur Kenntnis nimmt oder ob er weitergeht – stets ist er Herr seiner Entschlüsse, ist er Subjekt.⁴¹⁷

Das Unsichtbare Theater darf nicht mit dem Happening verwechselt werden, das Chaos und Anarchie zum Prinzip erhebt. Es hat auch nichts mit dem Guerilla-Theater zu tun. Bei beiden ist klar, dass es sich um Theater handelt [...] Das Unsichtbare Theater geht von einem geschriebenen Text aus, einer festumrissenen Konfliktsituation. Es muss bis ins Detail genau vorbereitet werden, nicht nur, was die Szene selbst und das Zusammenspiel der Schauspieler betrifft, sondern auch hinsichtlich der möglichen Mitwirkung der „Zuschauer“. Die Schauspieler müssen darauf vorbereitet sein, alle denkbaren Stichworte der Zuschauer in ihr Spiel aufzunehmen. [...] Das Unsichtbare Theater ist Kunst, da es eine bestimmte Erkenntnis der Wirklichkeit sinnlich ausdrückt. Es will eine Erfahrung vermitteln, es will etwas anschaulich machen und rekuriert dazu auf sinnliche Mittel. Im Gegensatz zum Happening beharrt es auf einer strukturierten Deutung der Realität.

⁴¹³ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 164

⁴¹⁴ vgl. ebda. S 20 ff.

⁴¹⁵ ebda. S 74

⁴¹⁶ Ansätze zum Unsichtbaren Theater gab es allerdings schon lange Zeit vorher. Die deutsche Straßentheaterszene stieß 1975 durch die Übersetzung von Ed Hayes Blitztheaterbuch auf das Unsichtbare Theater. (Erste Experimente gab es bereits in der Weimarer Republik)

⁴¹⁷ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 99

Es verfolgt nicht die Freisetzung von Energie als Selbstzweck, sondern um sie auf bestimmte Ziele zu lenken. Das Unsichtbare Theater muss sich an einem Ort mit vielen Menschen entladen. Der Schock dieser Explosion wirkt oft lange nach.⁴¹⁸

Das exakte Timing ist beim Unsichtbaren Theater sehr wichtig, da sich die Begebenheiten (im öffentlichen Raum) jede Sekunde ändern können. (z.B. kann die Polizei kommen, ein Unfall passieren, etc.)⁴¹⁹ „Das Theater funktioniert nicht mit mathematischer Genauigkeit. Die große Unbekannte im Theater ist der Mensch, von dem man nie wissen kann, wie er reagiert. Nichts ist voraussehbar, alles ist möglich.“⁴²⁰

Spielregeln und Ziele des Unsichtbaren Theaters:

- a. Das Unsichtbare Theater will Unterdrückung sichtbar machen;
- b. die Schauspieler dürfen sich niemals zu Gewalttätigkeiten gegen die Zuschauer hinreißen lassen oder sie bedrohen – sie müssen gewaltlos vorgehen, da es darum geht, die Gewalt innerhalb dieser Gesellschaft aufzudecken;
- c. die Szene soll theatralisch, professionell im besten Sinne sein, das heißt, sie soll auch ohne Mitwirkung der Zuschauer sich entwickeln können;
- d. die Schauspieler müssen den schriftlich fixierten Text des Stückes oder der Szene einstudieren, sie müssen aber gleichzeitig mögliche oder voraussehbare Stichworte der Zuschauer einbeziehen können;
- e. eine Szene setzt stets die Mitwirkung mehrerer Schauspieler voraus, die sich nicht an der eigentlichen Handlung beteiligen. Ihre Aufgabe ist es, die Zuschauer „aufzuwärmen“, indem sie Gespräche zum Thema der Szene in Gang bringen;
- f. da jedes Land eigene Gesetze hat, müssen immer die entsprechenden Sicherheitsvorkehrungen getroffen werden;
- g. niemals darf eine illegale Handlung stattfinden: Das Unsichtbare Theater setzt sich zum Ziel, Gesetze in Frage zu stellen, und nicht, Gesetze zu verletzen.⁴²¹

Das Unsichtbare Theater kann gar keine Propaganda machen. Laut Boal dient das Unsichtbare Theater nicht zur Propaganda. „Es zeigt ein Problem an, aber es drängt den Zuschauern keine Schlußfolgerungen auf. Es wäre Propaganda, egal, unter welchem Vorzeichen, wenn wir die Zuschauer von irgend etwas überzeugen wollten. Das ist nicht der Fall.“⁴²²

Im Rahmen des unsichtbaren Theaterstücks „Die Ohnmacht“ mischten sich einige Schauspieler im Theaterfoyer unter das Premierenpublikum, ein Schauspieler simulierte eine Ohnmacht. Ein „Arzt“ eilte vorbei, und meinte, das der Patient seit Tagen nichts gegessen hatte. Schauspielkollegen diskutierten einstweilen laut über die Hungersnot in Afrika. Danach baten Sie die Premirengäste, ihre Eintrittskarten zur Verfügung zu stellen, um den Ohnmächtigen Herren etwas zum

⁴¹⁸ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 35 ff.

⁴¹⁹ vgl. ebda. S 100

⁴²⁰ ebda. S 115

⁴²¹ ebda. S 99

⁴²² ebda. S 163

essen zu kaufen. Es wurde diskutiert, wie viel Nahrungsmittel man für diese teuren Karten kaufen könnte. Unterdessen wurde Geld gesammelt. Einige Leute spendeten, viele Leute gaben nichts, fühlten sich dadurch aber bloßgestellt.⁴²³

Ein anderes Stück wurde zum Thema „Unterdrückung der Frau“ in der Pariser Métro aufgeführt. Dazu wurde eine sexuelle Belästigung nachgestellt. Damit sich die Realität ändert, muss diese Szene laut Boal mehrere hundert Mal in U-Bahnen gespielt werden. Die Zuschauer können aktiv in das Geschehen eingreifen, und „lernen“ wie man sich richtig verhalten sollte.⁴²⁴ Ein Problem ist der Umstand, dass der Zuschauer nicht weiß, dass es sich um Theater handelt, und deswegen nicht direkt zum „nachdenken“ animiert wird.⁴²⁵

Ein wichtiges Problem des Unsichtbaren Theaters ist fast immer die Sicherheit der Mitwirkenden, Schauspieler wie Zuschauer. Das Unsichtbare Theater spielt fiktive Szenen. Da sie aber nicht unter den Bedingungen des konventionellen Theaters stattfinden, sind sie auch nicht durch die Konvention geschützt. Die Fiktion wird hier, aus der Perspektive der (ahnungslosen) Zuschauer, zur Realität: Unsichtbares Theater ist nicht realistisch, es ist real. Alles, was wir im Unsichtbaren Theater spielen, hat stattgefunden, oder findet statt, ist wirklich [...]⁴²⁶

III.12.11.2 Zuschauer und Schauspieler

Das Unsichtbare Theater überschreitet die Grenzen zwischen Schauspielern und Zuschauern. Keine Bühne trennt sie, sie befinden sich am Boden der Realität auf der gleichen Ebene. Der Zuschauer glaubt, dass die gespielten Szenen real sind. Auch wenn der Zuschauer nicht mitspielt, ist er Teil der theatralen Szene. Wenn er möchte, kann er vom passiven Zuschauer zum Akteur werden. Die Kunst der Schauspieler liegt darin, die Zuschauer in die Handlung einzubeziehen. Wirkt der Zuschauer aktiv mit, wird somit der Schauspieler zugleich auch Zuschauer.

Das Unsichtbare Theater ist eine Technik des Theaters der Unterdrückten und verfolgt die gleichen Ziele wie dieses:

1. den Zuschauer zum Protagonisten der dramatischen Handlung zu machen, vom Objekt zum Subjekt, vom Opfer zum Handelnden, von Konsumenten zum Produzenten;
2. dem Zuschauer zu helfen, reale Handlungen vorzubereiten, die seine Befreiung einleiten. Denn nur der Unterdrückte selbst kann sich befreien. Nicht der Unterdrücker erschließt ihm die Freiheit.

⁴²³ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 36 ff.

⁴²⁴ vgl. ebda. S 69

⁴²⁵ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 204

⁴²⁶ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 80

Es ging Augusto Boal vor allem darum, eine der aristotelischen Katharsis entgegengesetzte Wirkung zu erzielen – die Aktivierung des Zuschauers. Es gilt, den aufrührerischen, revolutionären, verändernden Impetus, den jeder Unterdrückte in sich spürt, zu stärken, statt ihn auszuschalten.⁴²⁷

Die Poetik der Unterdrückten ist eine Poetik der Befreiung. Der Zuschauer ermächtigt keine Figur mehr, für ihn zu denken noch zu handeln. Der Zuschauer befreit sich: er denkt und handelt selbst. Theater ist Aktion. Vielleicht ist Theater nicht selbst revolutionär, aber Theater probt die Revolution.⁴²⁸

Der Schauspieler befreit sich ebenfalls, ist nicht länger eine Maschine, die Texte wiedergibt. Sein Aktionsfeld erweitert sich um pädagogische, psychologische und politische Aufgaben, die er selbst verantworten muss.⁴²⁹ Der Schauspieler des Unsichtbaren Theaters muss selbst denken und handeln. Er muss in der Lage sein, auf Einwürfe von Passanten intelligent und spontan zu reagieren, er muss verstehen, sie in das Geschehen einzubeziehen, ohne dass sie Angst bekommen oder sich überfordert fühlen. Aber er muss auch spielen können. Schauspieler die nicht an einer Szene mitwirken, sollen sich unter die Zuschauer mischen. Sie bauen eine Interaktion zwischen Zuschauern und Darstellern auf. Gerade das Unsichtbare Theater verlangt sehr gute Schauspieler, denn die „Zuschauer“ sollen ja nicht merken, dass es sich um Theater handelt. Boal fordert dafür aber keine Berufsschauspieler.⁴³⁰

Augusto Boal veranstaltete Workshops, wo Schauspieler und auch Laien die Techniken des Unsichtbaren Theaters erlernen konnten. Boal beschreibt einige Experimente, die er in Europa gemacht hat. Aus Zeitmangel wurden keine Stücke geschrieben, sondern nur Handlungsgerüste entwickelt. Zwei Tage dienten der Gruppenintegration, mit Übungen und Spielen, dazu Diskussionen über die politische und wirtschaftliche Situation in Lateinamerika und über das Volkstheater. Diese zwei Tage waren nötig, da es sich um sehr heterogene Gruppen handelte. Selbst bei Gruppen mit einheitlicher Zusammensetzung waren diese Vorbereitungstage unerlässlich, um sich gegenseitig kennen und die Möglichkeiten der Zusammenarbeit hinreichend einschätzen zu lernen, aber auch um gemeinsam an sich zu arbeiten. Als die Gruppe dann mit den Zuschauern arbeitete, machten sie mit ihnen die gleichen Übungen, um ihre Hemmungen abzubauen. Dann wurden zwei Tage lang Szenen Unsichtbaren Theaters und Forumtheater-Szenen entwickelt. Am fünften und am sechsten Tag wurden die Szenen der jeweiligen Theaterformen aufgeführt. Die

⁴²⁷ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 98

⁴²⁸ ebda. S 66

⁴²⁹ ebda. S 152

⁴³⁰ ebda. S 163 ff.

Themen wurden von Schauspielern und Zuschauern vorgeschlagen, z.B. wurde zuerst das Realbild einer Familie dargestellt, danach wurde am Idealbild einer Familie gearbeitet.⁴³¹

III.12.12 Guerilla-Kampf-Spuren der Container-Aktion

Guerilla Theater-Macher wollten Denken und Fühlen der Menschen ändern – diesen Anspruch stellt vermutlich auch Schlingensiefel an sein Schaffen.

Die Container-Aktion entstand aufgrund des Protests gegen die schwarz-blaue Regierung. Sie fand auf einem öffentlichen Schauplatz statt, allerdings war es kein spontaner und rascher Angriff, sondern wurde von offiziellen Behörden genehmigt. Ebenso wurde sie bereits vorher propagiert beziehungsweise kritisiert, da Schlingensiefel bei den Medien und Politikern bereits einen hohen Bekanntheitsgrad hatte.

Als spontanen (aber unblutigen) Angriff im Guerilla-Theater-Kampf-Stil (wie z.B. der Rapid Transit Guerilla Communications) kann der Besuch in einer Boutique zählen. Das Schlingensiefel-Double André Wagner suchte eine Nobelboutique in der Nähe des Containers auf. Begleitet von Bodyguards zeigte er den Asylbewerbern, was sie kaufen könnten, wenn Sie über genug Kapital verfügen würden. Die Verkäufer waren verwirrt und verängstigt. Gegenüber der Kronenzeitung meinte eine der Verkäuferinnen, dass es wie ein Terrorüberfall gewesen sei. Der Boutiquebesitzer leitete eine Klage wegen Hausfriedensbruch gegen Schlingensiefel ein, obwohl der Künstler selbst nicht vor Ort war. Der damalige Bezirksvorsteher Richard Schmitz forderte aufgrund des Boutique-Besuchs einen Abbruch der Aktion.⁴³²

Im Vergleich zu Guerilla Theater Gruppen, die ihr Publikum zeitweise brutal in eine Aktion mit einbezogen, konnte das Publikum der Container-Aktion selbst entscheiden, ob sie vor dem Container mitdiskutierten oder nicht.

Viele Gruppen des Guerilla Theaters überschätzten ihren Einfluß auf die politischen Begebenheiten und so lösten sich viele Gruppen aufgrund der daraus resultierten Frustration auf. Nicht so Schlingensiefel, der seine Wirkungsmöglichkeiten realistisch einschätzt. Eines seiner Mottos lautet „Scheitern als Chance.“ Er zeigt Probleme oder Missstände auf, weiß aber, dass er durch seine Kunstaktionen die Probleme nicht lösen kann. Seine Aktionen sollen zu Problemlösungen und zum Nachdenken anregen. Mit der Container-Aktion wurde u.a. die Asylpolitik angeprangert.

⁴³¹ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 70

⁴³² vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefels Ausländer raus, Frankfurt, 2000, S 113, 155

Viele waren begeistert, jedoch fand die Container-Aktion keine Fortsetzung. Auch der Plan, dass der Container zu Haider nach Klagenfurt kommen sollte, wurde nicht verwirklicht.

III.12.12.1 Richard Schechner's Einflüsse

Richard Schechner entwickelte das „Environmental Theater“, in dem das Publikum in das Spiel miteinbezogen wird, und das bevorzugt in öffentlichen Räumen stattfindet. Laut Schechner sollte Leben und Kunst wieder vereint werden. Diese Konzepte gelten auch für Schlingensiefs Theaterwirken. So will er doch das Theater auf die Straße zu den Menschen bringen. Die Container-Aktion sollte echt, wie aus dem Leben gegriffen wirken. Daher sollte auch kein Informationsmaterial ausgeteilt werden, das die Container-Aktion als Kunst titulierte. Schlingensief genoss es während der Container-Aktion, das Publikum im Unwissen zu lassen. Dieser Umstand stellt einen Widerspruch zu vielen Guerilla-Theater Gruppen dar, die ihr Publikum mit Flugzetteln über ihre politischen Aktionen informierten.

Richard Schechners Forderungen an das Guerilla-Theater gelten größtenteils für die Container-Aktion, welche einfach und direkt, visuell ansprechend, theatral und bedeutungsvoll für Ihre Macher war. Und sie zeigte dem Publikum, dass es „Probleme“ (mit der Regierung sowie der Asylantragspolitik) gibt. Mit diesen brisanten Problemen wurde das Publikum an einem gut gewählten zentralen Ort konfrontiert. Christoph Schlingensief zeigte die Konsequenzen, wenn eine Partei ihre Wahlsprüche zur Wirklichkeit macht. Jedoch bot die Container-Aktion keine Problemlösungen an.

Rezipienten teilt Schechner in ein neutrales, freundliches, unfreundliches und feindliches Publikum. Das Container-Publikum war eine Mischung aus all diesen Formen. Zum Großteil war es neutral, falls es zufällig am Container vorbeizog. Ein Teil des freundlichen oder unfreundlichen Publikums stattete mutmaßlich bewusst einen Container-Besuch ab, um ihre Sympathie oder Antipathie kundzutun. Aber auch feindliches Publikum suchte die Container-Besucher heim, so war durch einige Angriffe die Aktion einem Abbruch nahe. Kurioserweise kann man laut Schechners Definition, die Donnerstagsdemonstranten, welche den Container stürmten, sowohl als freundliches als auch als feindliches Publikum einstufen.

III.12.12.2 Methoden des People's Street Theater

Ähnlichkeiten mit Schlingensiefs Methoden lassen sich bei der Analyse des People's Street Theater feststellen. Ziel der People's Street Theater war es, die Wirklichkeit so darzustellen, dass „the audience is entertained, educated, stimulated, outraged. Struggle follows!“ Die Gruppe besaß die Fähigkeit, gesellschaftliche Phänomene und Prozesse in allgemeinverständliche Meta-

phern zu übersetzen und auf diese Weise durchsichtiger zu machen. Sie ließen im Kopf des Zuschauers Bilder entstehen, die sich zu einem Gesamteindruck des medialen Verblendungszusammenhangs verdichten sollten.⁴³³

Wie Schlingensiefel übten sie harte Kritik an den Medien. Über Fernsehen, Internet konnte der Zuschauer der Container-Aktion über Abschiebung eines Asylanten abstimmen, und so seine Macht und seinen Voyeurismus befriedigen – Umstände, die Schlingensiefel auch mit Bildern, die er in Köpfen entstehen lässt, anprangert. Schlingensiefel zeigte uns die Bilder einer Abschiebung, Bilder von wartenden und hoffenden Asylbewerbern.

III.12.12.3 Schlingensiefel unter den Yippies

Einerseits kritisiert Schlingensiefel die Medien, andererseits nützt er sie zur Selbstinszenierung, zur Erhöhung seines Bekanntheitsgrads und zur Verbreitung seiner Ideen, seiner gesellschaftskritischen Gedanken, die er durch sein Wirken an das Publikum bringen möchte. So erreicht Schlingensiefel das Publikum vor Ort, und auch über die Medien.

Wie bereits die Yippies inszeniert Schlingensiefel seine Aktionen medienwirksam. Schon im Vorfeld einer neuen Arbeit, wird diese bereits in sämtlichen Zeitungen angekündigt. Er nutzt die Medien für seine Zwecke, und andererseits nutzen die Medien ihn, um Schlagzeilen machen zu können.

Die Yippies wollten mit ihren Aktionen das Establishment provozieren. Schlingensiefel sieht sich nicht als Provokateur, sondern möchte Selbstprovokation. Der Provokateur ist sich und seiner Ziele sehr sicher. Der Selbstprovokateur ist sich seiner selbst und seiner Mittel und Ziele höchst ungewiss. Die Aktion ist für Schlingensiefel kein Mittel, um andere belehren, sondern um etwas über sich selbst herauszufinden. Für Schlingensiefel ist Selbstprovokation das einzig mögliche Mittel.⁴³⁴

Denn der Zustand der Öffentlichkeit lässt ihm keine andere Wahl. Wie soll man etwas über sich und die Welt erfahren, wenn alle Begriffe und Bilder, die dafür zur Verfügung stehen, verbraucht sind und daher von vornherein unwirklich, falsch? [...] 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 Schlingensiefels 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

⁴³³ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, 136 ff.

⁴³⁴ vgl. Siemons Mark, Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. In: Schlingensiefels Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 120

dem Schattenreich von System 1 herauszukatapultieren. Der Selbstprovokateur hat also das deutliche Bewusstsein, dass sein Verlangen nach wirklicher Erfahrung unter normalen Bedingungen nicht gestillt werden kann. Gemeint ist nicht die vereinzelte Privaterfahrung, sondern eine Erfahrung im öffentlichen Raum, die Erfahrung eines wie auch immer gearteten kollektiven Zusammenhangs, sei es einer Klasse oder einer Generation. Auch die, die wie Schlingensief 1960 oder später geboren sind, wollen ihr Achtundsechzig erleben, die Intensität und Beschleunigung einer richtigen Revolte [...] ⁴³⁵

Christoph Schlingensief inszeniert seine eigene Revolutionen und macht auch dem Publikum den Weg zu einer Revolte frei. Die Container-Aktion versetzte die österreichische Bevölkerung in Aufruhr.

Die Aktionen der Yippies sollten nicht bloß als Propagandainstrument, sondern als eine für ihre Teilnehmer selbst revolutionär-befreiende Handlung begriffen werden. ⁴³⁶ Das Reden, so forderten die Yippies, solle durch Handeln ersetzt werden. ⁴³⁷ Die Gruppe bot jedoch keine Problemlösungen an, und ihre Aktionen hatten keinen Einfluß auf die Politik. ⁴³⁸

“Revolution is in my head. I am the Revolution. Do your own thing.” ⁴³⁹ Der Revolutionsbegriff der Yippies wird indessen, ebenso wie die mit ihm verbundenen Ziele, nie näher definiert. ⁴⁴⁰ “People are always asking us, “What’s your program?” [...] Fuck programs! [...]” ⁴⁴¹ In Folge begriffen die Yippies ihre Konzeptionslosigkeit nicht als Mangel. ⁴⁴²

Die Konzepte Schlingensiefs sind meist grob umrissen. Sie entstehen sehr schnell, sind aber auch immer stetem Wandel unterworfen – jede Minute besteht die Möglichkeit, dass der Ablauf einer Aktion in eine andere Richtung läuft. Die Zuschauer können kaum abschätzen, was im nächsten Moment passieren wird. Was passiert, bestimmt Schlingensief meistens selbst in letzter Sekunde. Seine oftmals „revolutionären“ Projekte erregen Aufsehen. Bei dem Theaterstück „Rocky Dutschke, ’68“ verkleidete Schlingensief sich als Rudi Dutschke und machte seine eigene Art der Revolution. ⁴⁴³

⁴³⁵ Siemons Mark, Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. In: Schlingensiefs Ausländer raus, Lilienthal, Philipp, Frankfurt 2000, S 120 - 122

⁴³⁶ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 181

⁴³⁷ Hoffman Abbie, Revolution for the Hell of It, New York 1968, S 26

⁴³⁸ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 186

⁴³⁹ Hoffman Abbie, Revolution for the Hell of It, New York 1968, S 10

⁴⁴⁰ Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 181

⁴⁴¹ Rubin Jerry, Do It, New York 1970, S 125

⁴⁴² vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, 181 ff.

⁴⁴³ Uraufführung an der Volksbühne Berlin, 17.5.1996

„Rocky Dutschke symbolisiert Streit und Auseinandersetzung, Aufruhr und Revolte. Es schafft die Gelegenheit persönlicher Verwirklichung. Darüber hinaus steht das Stück – nach einer Phase der Experimente – für einen eigenen Schlingensiefschen Theateransatz.“⁴⁴⁴

Die provokativen Yippie-Spektakel haben nicht nur zum Aufbrechen erstarrter Konventionen und überkommener Wertvorstellungen beigetragen, sondern in ihrer radikalen Fixierung auf Aktionsform und Medium und deren Abkoppelung von Inhalten auch eine postmoderne Beliebigkeit und Austauschbarkeit von Botschaften mit vorbereitet.⁴⁴⁵ Diese Aussage ist für Schlingensiefs Container-Aktion zutreffend. Nimmt er doch die FPÖ beim Wort, und zeigt ihre „realen“ Auswirkungen. Schlingensief trieb auch ein Verwirrspiel mit Container-Besuchern. Er meint, das wäre die Wahrheit, wir wären die FPÖ oder die Krone. Verschiedenartige Botschaften wurden sowohl vor, als auch über das Container-Treiben selbst übermittelt.

In einer (gestellten) realen Situation, wie den täglichen Abschiebungen, wurden die Teilnehmer mit den tatsächlichen gesellschaftlichen Machtverhältnissen und ihrer eigenen Stellung in diesem Gefüge konfrontiert. Diese Absicht teilt der Theatermacher Schlingensief ebenfalls mit den Yippies der 1960er Jahre.⁴⁴⁶

III.12.12.4 Bedeutungsebenen

Wie bereits oben erwähnt, greift der Schlingensief als Regisseur in laufende Aktionen ein, um ihren Ablauf zu ändern. Es gibt ein Grundgerüst, der Rest in ein Work-in-Progress. Viele Inszenierungen der Bread and Puppet-Truppe bestehen aus einer einfachen Fabel, deren tiefere Bedeutungsebene sich erst nach und nach erschließen lässt. Ihre doppelbödig Dramaturgie verweist auf eine tiefere Symbolik.⁴⁴⁷ Bei genauer Analyse legen sich mehrere Schichten unter der Container-Aktion frei. Angeprangert wurden die ÖVP-FPÖ, ihre Wähler, ihre Dulder; Asylpolitik und die Ausländerfeindlichkeit Österreichs und Europas; die Kronenzeitung; die Medien im allgemeinen, vor allem das Big Brother-TV-Format und die damit assoziierten Container, welche wiederum Bezug zu realen Abschiebecontainern und Konzentrationslagern haben; gegen totalitäre Überwachungssysteme, Voyeurismus und schlussendlich gegen die Verleugnung der nationalsozialistischen Vergangenheit Österreichs und Europas.

Das Bild des Abschiebecontainers mit dem prägnanten „Ausländer raus“-Schild haben viele Menschen noch gut im Gedächtnis. Schlingensief hat die Bilder gekonnt durch die Medien an

⁴⁴⁴ <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t005>, Zugriff am 24.9.2009

⁴⁴⁵ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 222

⁴⁴⁶ siehe ebda. S 183

⁴⁴⁷ vgl. ebda. S 65 - 71

das Publikum vermittelt. So kann man sagen, dass die Aktion ein zeithistorisches Dokument darstellt, das im „kollektiven“ Gedächtnis verankert ist. Diese Intensität der vermittelten Bilder, die den Zuschauer noch lange verfolgen und zur Auseinandersetzung mit dem Geschehen zwingen, ist eine der größten Auswirkungen der Container-Aktion. Diese Art der Vermittlung verbindet Schlingensiefel mit dem Bread and Puppet Theatre.⁴⁴⁸

Mit der San Francisco Mime Troupe teilt Schlingensiefel die Intention nützliches Theater zu machen. Die SFMT verstand es gekonnt, durch die Zerstreungsindustrie besetzte Formen ideologisch umzupolen und deren eigentliche Funktion zu persiflieren. Schlingensiefel zeigte bei der Container-Aktion, welche Meta-Ebenen im Big-Brother-TV-Format stecken.

Ein Wesensmerkmal von Schlingensiefels Werken und denen der SFMT ist der Umstand, dass sämtliche Theaterformen in eine Produktion miteinbezogen werden. Die Container-Aktion ist eine Mischung aus politischen Aktionstheater, Straßentheater, Polit-Happening, Puppentheater, Tragödie, Entertainment, (Anti)Agit-Prop.

Rony Davis provozierte bei einem Auftritt seine medienwirksame Verhaftung von der Bühne herunter. Diese war medienwirksam, da Polizei, Presse und Prominenz im Publikum war.⁴⁴⁹ Christoph Schlingensiefel hatte bereits oftmals Begegnungen mit der Polizei, so wurde z.B. auf der documenta in Kassel⁴⁵⁰ verhaftet. Bei der Aktion in Wien wurde er allerdings nicht verhaftet. Er erhielt lediglich ein paar Anzeigen.

III.12.12.5 Minimalismus

Die Container-Aktion wurde nur mit dem wichtigsten ausgestattet. Es gab kaum Kostüme oder Requisiten. Hier ein paar Perücken für die Asylbewerber, dort ein Trachtengilet für Schlingensiefel und schon war der Bezug zu Haider in Kärnten hergestellt. Luis Valdez vom Teatro Campesino stattete seine Darsteller nur mit den dürftigsten Utensilien aus; die Rollen wurden nicht von Schauspielern, sondern von Arbeitern übernommen. Die Stücke wurden improvisiert. Schlingensiefel improvisierte mit realen Asylbewerbern, allerdings ließ er sie nur kurz zu Wort kommen, da die Sprachbarrieren sehr groß waren. Im Allgemeinen setzt Schlingensiefel bei seinen Aktionen gerne unbekannte Laiendarsteller sowie Mitglieder seiner „Schlingensiefel-Familie“ ein, da er sich mit ihnen weitgehend unerkant in Menschenmengen bewegen kann, und der Überraschungseffekt größer ist. Dieser Umstand verbindet ihn wiederum auch mit den Methoden der Rapid Transit Guerilla Communications-Gruppe.

⁴⁴⁸ siehe Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 65 ff.

⁴⁴⁹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 75

⁴⁵⁰ Während der Aktion „Mein Filz, mein Fett, mein Hase“ 48 Stunden überleben für Deutschland.

Marc Estrin und seine Gruppe The American Playground befasste sich kontinuierlich mit Un-sichtbarem Theater. Er wollte mit seiner Gruppe soziale und politische Missstände aufzeigen. Die Menschen sollten mit Situationen konfrontiert werden, die ein bestimmtes Denken sowie ein neues Bewusstsein provozieren.⁴⁵¹ Die Aktionen erreichten spontane Diskussionen und öffentliche Auseinandersetzung. Politische Einstellungen konnte man kaum ändern.⁴⁵² Mit der Container-Aktion konnten politische Einstellungen des Publikums nicht geändert werden, jedoch könnten eventuell viele Menschen zum Nachdenken angeregt werden.

III.12.13 Boal versus Schlingensief

„Keine akrobatischen Leistungen sind angestrebt, sondern das Ausschöpfen all dessen, was in uns angelegt ist, denn nicht nur der Schauspieler, jeder kann Theater machen, nicht nur der Künstler kann Kunst machen – jeder Mensch ist ein Künstler.“⁴⁵³

Mit Augusto Boal verbindet Schlingensief das rasche Tempo bei der Neuentstehung einer Arbeit und grob umrissene Handlungsgerüste die das Fundament bilden. Beide Theatermacher besetzen ihre Produktionen überwiegend mit Laiendarstellern. Jeder Mensch kann Theater machen. Jedoch setzt Schlingensief oftmals bekannte Schauspieler oder diverse Prominente ein. So kamen in den Container z.B. Paulus Manker, Elfriede Jelinek, Daniel Cohn-Bendit und die Einstürzenden Neubauten.

Wichtig war für Boal die größtmögliche Annäherung an den Zuschauer, von dem er gleichzeitig kritische Distanz gegenüber dem Geschehen erwartete. Dazu führte er einen „Joker“ ein, welcher durchaus mit Dario Fo's wieder eingeführter Figur des „giullare“ vergleichbar ist. Der „Joker“ soll dem Zuschauer näher stehen, als den Figuren im Stück. Der Joker soll Zeitgenosse und Nachbar sein. Er kann die Handlung unterbrechen, Szenen wiederholen, das Publikum nach seiner Meinung befragen.⁴⁵⁴

Als „Joker“ fungierte Schlingensief beim Container. Er war fast immer anwesend, hatte alle Fäden in der Hand. Er verwickelte einzelne Container-Besucher in Diskussionen etc. Viele kamen um Schlingensief in Aktion zu sehen. Wie Boal es fordert, machte Schlingensief einige Besucher für kurze Zeitspannen zu Protagonisten. Er gab ihnen (zum Teil) ihre Handlungsfähigkeit zurück.

⁴⁵¹ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 204 ff.

⁴⁵² vgl. ebda. S 209

⁴⁵³ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, Buchrücken

⁴⁵⁴ vgl. ebda. S 13 ff.

Die Container-Aktion entspricht Augusto Boals Vorstellungen davon, dass das Theater die Realität nicht nur interpretieren sollte, sondern die Realität auch verändern soll. Ebenso entsprach es einer großangelegten politischen Aktionsmethode. Den Zuschauern wurde jeden Abend eine Abschiebung vorgespielt, die in unserer Gesellschaft tagtäglich wahrhaftig passiert.

„Aufgabe dieser und ähnlicher Volkstheater-Techniken ist es, die Rituale, welche die menschlichen Beziehungen verdinglichen, durchschaubar zu machen, die Masken sozialen Verhaltens zu lüften, die die gesellschaftlichen Rollen und Normen dem einzelnen überstülpen.“⁴⁵⁵

Wie beim Theater der Unterdrückten entwickelte sich ein Dialog.⁴⁵⁶ Im Weiteren zeigte Schlingensiefel, wie es „Unterdrückten“, also in diesem Fall den Asylbewerbern, ergeht. Sie kamen vor allem durch Elfriede Jelineks Puppentheater zu Wort.

III.12.13.1 Arbeit mit Bildern

Boal entwickelte eigene neue Theaterformen und Methoden. Diese fließen nur ansatzweise in Schlingensiefels Arbeiten ein. Mit dem Zeitungstheater kritisierte Boal die Medien, welche auch – Christoph Schlingensiefel mit seinen Aktionen kritisiert oder persifliert.⁴⁵⁷

„Mein“ Revolutionsbegriff wird deutlich, wenn ich, statt zu sprechen, durch ein Bild zeige, was ich denke.“⁴⁵⁸ Diese Aussage von Boal hat eine gewisse Gültigkeit für Schlingensiefels Wirken. Das Bild des „Ausländer raus“-Schildes am Container grub sich ins (kollektive) Gedächtnis ein, und sagte mehr aus, als viele Ansprachen.

„Wenn mich etwas ärgert, muss ich dafür sorgen, dass dieses Bild zerstört wird. Es“⁴⁵⁹ ist eine Bilderstörungsmaschine gewesen.“⁴⁶⁰

III.12.13.2 War die Container-Aktion unsichtbares Theater?

Schlingensiefel griff für diese Aktion ein politisches Thema auf, welches eine offene Wunde der Österreicher traf. Hierbei handelt es sich vor allem um diese Ebenen von Wahrnehmung bei sensiblen Themen, die polarisieren. Die Aktion sollte also in einem gewissen Sinne Unsichtbares Theater sein, also nicht als Kunst deklariert werden. Viele Besucher haben die Aktion sicherlich für bare Münze genommen. Deshalb wollten sowohl die Wiener Politiker als auch die Wiener Festwochen selbst das Publikum darauf aufmerksam machen, dass es sich um eine Kunstaktion

⁴⁵⁵ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 65

⁴⁵⁶ vgl. ebda. S 67 - 69

⁴⁵⁷ Zum Beispiel mit „Talk 2000 oder „Freakstars“.

⁴⁵⁸ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 55

⁴⁵⁹ Damit ist der Container gemeint.

⁴⁶⁰ siehe Interview mit Christoph Schlingensiefel. In: Ausländer Raus! Schlingensiefels Container, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl Ö 2002, 00:18:00 min

handelt. Der Wiener Kulturstadtrat forderte die Festwochen dazu auf, riesige Stellwände mit der Aufschrift „Vorsicht Kunst“ aufzustellen.⁴⁶¹ Wie bereits erwähnt, sammelte Schlingensiefel diesbezügliche Informationszettel der Festwochen sofort wieder ein. Nur der SPÖ gelang es, gegen Aktionsende einen Lastwagen mit einer Verwarnung neben den Container zu parken.

Folgt man der Definition von Boal, dann ist feststellbar, dass die Container-Aktion nicht dem Unsichtbaren Theater entspricht. Denn die Aktion fand nicht spontan statt, sie war an einem fixen Ort, der Container diente quasi als Bühne. Des Weiteren wurde man schon im Vorfeld über die Zeitungsmedien ausführlich darüber informiert, dass dies eine Kunstaktion sei. Dieser Umstand zeigt, wie Realität inszeniert wird und funktioniert.

Die Konfrontation mit einer „realen“ Abschiebung sollte das Publikum aufrütteln, damit sie sehen und verstehen, dass weltweit täglich Menschen abgeschoben werden. Allerdings entsprach es nicht Schlingensiefels Absicht, dass die Aktion als „unsichtbares Theater“ stattfinden sollte. Die Aktion war in den Medien wochenlang präsent, und so kaum noch übersehbar. Jedoch lag es Schlingensiefel daran, die Zuschauer so zu verwirren, dass diese manchmal doch nicht wussten, ob die Asylanten echt seien, oder nicht. Viele Zuschauer wurden in dieser Hinsicht verunsichert.

Als Unsichtbares Theater kann man z.B. den Überraschungsbesuch in der Boutique, der im Rahmen der Aktion stattfand, bezeichnen. Obwohl es sich bei der Container-Aktion nicht um Unsichtbares Theater im eigentlichen Sinne handelte, sind dennoch folgende Methoden zutreffend:

- sie machte eine Unterdrückung sichtbar;
- es gab keine Gewalttätigkeiten gegen die Zuschauer, sie gingen gewaltlos vor, um die Gewalt unserer Gesellschaft aufzudecken;
- die Zuschauer wurden dazu motiviert, über das Thema „Asylpolitik, etc.“ zu diskutieren. Sie konnten darüber selbst entscheiden, niemand wurde dazu gezwungen stehenzubleiben. (Die Aktion ohne Einbezug des Publikums wäre aber undenkbar gewesen);
- es fand keine illegale Handlung statt, es wurden keine Gesetze verletzt;⁴⁶²
- es wirkten vorwiegend Laiendarsteller mit;
- die Schauspieler, hier vor allem der Spielleiter Schlingensiefel, der selbstständig handelte, konnte das Publikum einbezogen und auf Einwürfe von Passanten intelligent und spontan reagierte;

⁴⁶¹ vgl. Lilienthal, Philipp, Schlingensiefels Ausländer raus, Frankfurt 2000, S 155

⁴⁶² vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 99

- es gab Menschen beziehungsweise Parteien, die die Container-Aktion verhindern wollten oder einen Abbruch forderten.⁴⁶³

Ein wichtiges Problem des Unsichtbaren Theaters ist fast immer die Sicherheit der Mitwirkenden, Schauspieler wie Zuschauer. Das Unsichtbare Theater spielt fiktive Szenen. Da sie aber nicht unter den Bedingungen des konventionellen Theaters stattfinden, sind sie auch nicht durch die Konvention geschützt. Die Fiktion wird hier, aus der Perspektive der (ahnungslosen) Zuschauer, zur Realität: Unsichtbares Theater ist nicht realistisch, es ist real. Alles, was wir im Unsichtbaren Theater spielen, hat stattgefunden, oder findet statt, ist wirklich [...] ⁴⁶⁴

Die Mitwirkenden der Container-Aktion wurden von Bodyguards geschützt. Dennoch waren Schlingensiefel und seine Container-Bewohner relativ ungeschützt sämtlichen Gefahren ausgesetzt. Sie hatten sehr viel Glück, dass bei den sämtlichen An- und Übergriffen, welche in dieser Aktionswoche auf die Container-Bewohner gemacht wurden, keiner ernsthaft verletzt wurde. Neben der Schutzfunktion für den Container, war auch ein Ablaufplan für die Aktion wichtig. So gab es zum Beispiel einen halbwegs fixen Tagesablauf.

„Das exakte Timing ist beim unsichtbaren Theater sehr wichtig, da sich die Begebenheiten im öffentlichen Raum jede Sekunde ändern können. Die große Unbekannte im Theater ist der Mensch, von dem man nie wissen kann, wie er reagiert. Nichts ist voraussehbar, alles ist möglich.“⁴⁶⁵

Mit der Container-Aktion traf Schlingensiefel einen empfindlichen Nerv. Diese Forderung stellte Boal an sein Unsichtbares Theater. „Es handelt stets von einem aktuellen Thema, von dem mit Sicherheit angenommen werden kann, dass es bei den Zuschauern auf Interesse stößt.“⁴⁶⁶

Im keinen Fall kann man die Container-Aktion als Propaganda bezeichnen, ein Umstand, welcher auch auf das Unsichtbare Theater zutrifft.⁴⁶⁷ Sehr treffend ist eine Aussage Boals, welche für die Container-Aktion genau passend ist: „Das Unsichtbare Theater muss sich an einem Ort mit vielen Menschen entladen. Der Schock dieser Explosion wirkt oft lange nach.“⁴⁶⁸

Für Boal war die Annäherung an den Zuschauer relevant. Dazu führte er einen „Joker“ ein, welcher durchaus mit Dario Fo's wieder eingeführter Figur des „giullare“ vergleichbar ist.

⁴⁶³ vgl. Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989. S 163 - 167

⁴⁶⁴ Ebda. S 80

⁴⁶⁵ vgl. ebda. S 100, 115

⁴⁶⁶ ebda. S 74

⁴⁶⁷ vgl. Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater, Tübingen 1990, S 163

⁴⁶⁸ Boal Augusto, Theater der Unterdrückten, Frankfurt 1989, S 36

III.12.14 Dario Fo

In Italien gab es ähnlich wie in Deutschland, politisches Theater erst wieder ab dem Jahre 1968. Einer der das politische- sowie das Volkstheater in Italien wieder zum Leben erweckte, war Dario Fo⁴⁶⁹. Wie Christoph Schlingensiefel ist Dario Fo ein Künstler, der in sämtlichen Kunstrichtungen beheimatet ist.

Die politische Farce⁴⁷⁰ von Dario Fo kann als Musterspiel politischen Theaters angesehen werden. In der politischen Farce Fo's geht es um das aufklärerische Moment – die Zuschauer sollen zu einem kognitiven Lachen gebracht werden. Fo's satirisches Volkstheater möchte keine Katharsis bewirken.⁴⁷¹ 1997 erhielt Fo den Nobelpreis mit der Begründung, weil er, wie bei der mittelalterlichen Giullarata, die Mächtigen geißelt und so den Unterdrückten ihre Würde wieder gibt.⁴⁷²

Dario Fo über politisches Theater: „Politisches Theater ist Kunst, so dass seine Wirksamkeit in hohem Maße von seiner künstlerischen Qualität abhängig zu sehen ist.“⁴⁷³ Fo's Stücke waren der marxistischen Gesinnung ausgerichtet. Er arbeitete zunächst mit der kommunistischen Partei zusammen. 1968 gründete Dario Fo die „Nuova Scena“ – eine Vereinigung von Schauspielern, Musikern, Sängern und Theater Technikern.⁴⁷⁴ Das „teatro fuori dai teatri“ der „Nuova Scena“, inspirierte Otto Tausig zu einem mobilen „Fo-Theater in den Arbeiterbezirken“ Wiens. Im Jahr 1970 kam es zur Spaltung mit ACRI⁴⁷⁵ und er gründete die überparteiliche „La Comune“ – die Aufführungen waren nur für Mitglieder zugänglich.⁴⁷⁶

[...] so setzen sich seine politischen Theaterstücke die Darstellung der heutigen Gesellschaft auf der Grundlage der marxistischen Gesellschaftsanalyse zum Ziele. Sie konzentrieren sich auf die Aufdeckung der grundsätzlichen gesellschaftlichen Widersprüche, die Freilegung konkreter gesellschaftlicher Mechanismen und ihrer Kausalitäten und das Aufsteigen ihrer möglichen und notwendigen revolutionären Veränderung.⁴⁷⁷

Den Großteil der politischen Theaterproduktion Dario Fo's machen die Stücke aus, die durchaus als „Lehrstücke“ tituiert werden können. Ebenso waren diese den Prinzipien epischen Theaters verpflichtet. Unter den Begriff Lehrstück soll hier ein Theatertypus subsummiert werden, der

⁴⁶⁹ Dario Fo (*24.3.1926 in Leggiuno-Sangiano, Provinz Varese), Theaterautor, Regisseur, Bühnenbildner, Komponist, Schauspieler

⁴⁷⁰ Farce: kurzes, derbkomisches Bühnenstück

⁴⁷¹ vgl. Birbaumer Ulf, Mamma! I sanculotti, In: Theater am Hof und für das Volk, Wien 2002, S 439

⁴⁷² vgl. Birbaumer Ulf, Der geniale Possenreißer. In: Wiener Zeitung, Beil. „Extra“, 5. 12.1997

⁴⁷³ Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Lope Hans-Joachim, Prof. Dr., (Hrsg.), Studien und Dokumente der Romanischen Literaturen, Band 2, Peter Lang Verlag, Frankfurt 1978, S 127

⁴⁷⁴ vgl. ebda. S 131

⁴⁷⁵ Kommunistische Partei in Katalonien, 1968 gegründet.

⁴⁷⁶ vgl. Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 139 – 141

⁴⁷⁷ ebda. S 126

didaktische Ziele verfolgt, Zeitprobleme aufgreift und diese auf lehrreiche und unterhaltsame Weise vermittelt.⁴⁷⁸

„Episches Theater ist für Fo kein ästhetisches Experiment, sondern kritisch-rationales Theater, in dem die Probleme des einzelnen als Probleme einer Gemeinschaft dargestellt werden.“⁴⁷⁹

III.12.14.1 Die Arbeitsmethoden Fo's und Schlingensiefs

Politisches Bewusstsein ist für Fo verbunden mit Selbstkritik: „Puisque je m'adresse au prolétariat je lui parle de ses problèmes, mais je viens pas le flatter, lui jouer ou violon des romances, lui dire: „Regarde comme le parton est mauvais ...“ Non je dénonce ses fautes politiques, je le mets en face de sa passivité.“⁴⁸⁰

Hier ist eine Ähnlichkeit mit Schlingensiefs Absichten festzustellen: Mit der Container-Aktion macht Schlingensief auf die rechtsextremen Sprüche der FPÖ aufmerksam. Was würde passieren, wenn laut „Ausländer raus“-Slogan alle „Ausländer“ abgeschoben werden würden. Er zeigt mit seiner Abschiebe-Show, wie es funktionieren würde, und das dies tatsächlich die Realität ist. So will er die Leute nicht provozieren, sondern sie zum Denken anregen, durch „Selbstprovokation“ soll das Publikum zum Nachdenken angeregt werden und ein Denkprozess durchlaufen werden.

„Politisches Theater, so hatten wir den Anspruch Fo's dargelegt, soll sowohl Genuß auslösen als auch aufklären, informieren, „lehren“, Denkprozesse initiieren.“⁴⁸¹ Schlingensiefs Arbeiten sollen zum Denken anregen, jedoch lösen seine Arbeiten in den wenigstens Fällen Genuss aus, da er dem Publikum die „Hässlichkeit“ der Realität vorführt. Für Fo's Wirken ist das Stück „Mistero Buffo“ ein gutes Beispiel.

„Mistero Buffo“⁴⁸² setzt sich zusammen aus einzelnen kleinen Szenen, die lose untereinander verknüpft werden durch Kommentare und Exkurse zu ihrer Thematik, ihre dramatisch-theatralischen Besonderheiten, ihrem historischen Ursprung sowie zu allgemeineren Fragen wie der Funktion des volkstümlichen Theaters, zu vergangenen und heutigen politischen Ereignissen und gesellschaftspolitischen Zusammenhängen. Diese Aufgliederung des Stückes in verschiedene Szenen und Kommentare, wobei jede Szene ihr Eigenleben führt, jeder Kommentar durch einen anderen ersetzt werden kann, bewirkt die „Offenheit“ des gesamten Stückes, mit anderen Worten seine Veränderbarkeit je nach der örtlichen und zeitlichen Besonderheit der Aufführungssituation und des Publikums.⁴⁸³

⁴⁷⁸ vgl. ebda. S 253

⁴⁷⁹ Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 262

⁴⁸⁰ ebda. S 127

⁴⁸¹ ebda. S 269

⁴⁸² 1969 uraufgeführt

⁴⁸³ Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 121 ff.

In „Mistero Buffo“ ist der Schauspieler weder an eine fortlaufende Handlung noch an einen im genauen Wortlaut zu wiederholenden Text gebunden. Er kann „a soggetto“ spielen, d.h. improvisierend auf die Regungen seines Publikums eingehen und so selbst kreativ werden. Dario Fo rekonstruierte die Schauspielkunst des „giullare“, wie dieser spielt er nicht nur für ein Publikum, sondern mit ihm.⁴⁸⁴ Der „giullare“ lässt eine Art Gesellschaftsspiel zwischen sich und den Zuschauern entstehen, in dem er jedoch der „Spielleiter“ ist, der alle Fäden in der Hand hält, um eine gewisse Linie in das Spiel zu bringen.⁴⁸⁵

Die Figur des „giullare“ entlarvt durch die Komik Kirche und Feudalherren, denunziert und verlacht diese gemeinsam mit seinem Publikum. Im gemeinsamen solidarischen Lachen erstarkt das Selbstvertrauen und entsteht Empörung – nach Dario Fo’s Ansicht die Bedingung für die Herausbildung eines politischen Bewusstseins. Auch die Selbstironie wird nicht ausgeklammert. Im Gefühl der eigenen Stärke gibt man auch eigene Schwächen zu. Das Publikum soll nicht beleidigt werden, sondern wird aufgefordert, diesem Zustand der Unwissenheit und Dummheit ein Ende zu setzen.⁴⁸⁶

Der Schauspieler gibt den Gesprächsstoff vor – in „Mistero Buffo“ in Form der einzelnen Mysterien und Moralitäten – unterbricht jedoch unvermittelt sein eigenes Spiel, überrascht mit plötzlichen Interventionen, schweift ab in den Bereich aktueller Vorfälle, verweilt bei einigen Punkten länger, überspringt andere. Er kann so dem Zuschauer Zeit zur Überlegung geben oder ihn ablenken, ihn schockieren, verunsichern, aber auch in seiner Meinung bestärken. Der „giullare“ in „Mistero Buffo“ schlüpft von einer Rolle in die andere. Er ist einmal Spielender auf der Bühne, einmal Kommentator und Gesprächspartner des Publikums, wodurch er den Kontakt zwischen Publikum und Bühne immer wieder erneuert. Das Publikum ist ständig in seinem Blickfeld, unvorhergesehene Ereignisse im Zuschauersaal sind immer willkommen und werden in das Spiel miteinbezogen. Die Konzentration der Zuschauer, die während einer Szene vielleicht ganz von der Bühnenillusion in Anspruch genommen war, wird so auf vielfältige Weise vom Schauspieler unterbrochen. So findet das Publikum wieder zu sich selbst zurück, erkennt sich als Teil eines Theaterganzen, wird aktiviert und zu eigenen, wenn auch nicht unbedingt unmittelbar eingreifenden Handlungen, so doch Fragestellungen, zur Kritik oder zur Beurteilung der einzelnen Szenen angeregt. Es entsteht hier also eine neue Form des Dialogs. Es gibt keine innerdramatischen Auseinandersetzungen und Konflikte zwischen einzelnen Charakteren, sondern ein Gespräch, ein „Spiel“ zwischen Schauspieler und Publikum, in dem Bühne und Zuschauerraum auf einer Reali-

⁴⁸⁴ Der „giullare“ ist eine Figur aus dem mittelalterlichen Volkstheater.

⁴⁸⁵ vgl. Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 234

⁴⁸⁶ vgl. ebda. S 240

tätsebene vereint sind. Die Improvisation stellt für Dario Fo jedoch nur dann ein wirksames verbindendes Moment dar, wenn sie auf der Grundlage einer Vielfalt von Darstellungsmitteln ausgeführt wird, die dem Schauspieler die zur Improvisation notwendige Flexibilität verschaffen.⁴⁸⁷

„Auch die szenischen Elemente sind in „Mistero Buffo“ auf die Zerstörung der Bühnenillusion und auf die Konzentration auf den Schauspieler und dessen Dialog mit dem Publikum ausgerichtet, was einem fatalen Verzicht auf alle bühnentechnischen Mittel gleichkommt.“⁴⁸⁸

III.12.14.2 Schlingensiefs Arbeitsweise versus Fo's Arbeitsweise anhand des Beispiels „Mistero Buffo“

Schlingensiefs Arbeiten setzen sich aus vielen kleinen Teilen zusammen, die beliebig erweitert, ausgetauscht oder wegfallen können. So ist sein Theater, seine Aktion immer aktuell, und keine gleicht der anderen. Am Beispiel des Containers schlägt er den Bogen von der NS-Vergangenheit zur Gegenwart der rechtsextremen Parteien. Er kritisiert Besucher aller politischen Richtungen und zieht sie ins Lächerliche: Sind Sie ein Nazi? Sind Sie ein Widerstandskämpfer?

Schlingensief selbst ist in vielen seiner Produktionen der „giuallare“ – er improvisiert, er hält als Spielleiter die Fäden der Aufführung fest in der Hand. Er ist das Bindeglied zwischen „Bühne“ und Publikum. Mit seinem Spiel soll das Publikum zum Nachdenken angeregt werden, ihre Dummheit sollen sie überwinden – jedoch soll das Publikum nicht als „dumm“ deklariert werden. Im Weiteren dekonstruiert er die Grenze zwischen Bühne und Publikum, zwischen Realität und Spiel.

III.12.14.3 Dario Fo's „Teatro d'intervento“

Fo's politisches Theater kann als Agitationstheater deklariert werden. „Das Wesen des agitatorischen Theaters liegt zunächst in seiner großen Spontaneität und Flexibilität.“⁴⁸⁹ Seine Stücke repräsentierten den politischen Zeitgeist sowie aktuelle Probleme. So verfasste er wenige Tage nach dem Putsch in Chile (im Herbst 1973) das Stück „*Guerra di popolo in cile*“. Das Stück war in kurzer Zeit fertig und kritisierte die Christdemokratische Partei Chiles.⁴⁹⁰

Dieses Stück fällt unter die Kategorie „teatro d'intervento“. Das agitatorische Moment wird vor allem dann zur vollen Wirkung gebracht, wenn es darum geht, die chilenischen Ereignisse nicht als Einzelfall, sondern in ihrer Verallgemeinerung als eine Form des Faschismus darzustellen. Auch in Italien, so wird dem Zuschauer vor Augen geführt, gab es Exempel dieser Art, die sich in der Gegenwart wiederholen könnten. [...] Starken agitatorischen Charakter hat auch der Einfall

⁴⁸⁷ vgl. Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 235 – 236

⁴⁸⁸ ebda. S 244

⁴⁸⁹ ebda. S 303

⁴⁹⁰ vgl. ebda. S 269

Fo's, die Gefahren eines Umsturzes von rechts dem Zuschauer unmittelbar spürbar zu machen, indem er auf makabre Weise das „Spiel“ auf der Bühne mit der „Wirklichkeit“ vermischt. Unvermittelt werden im Verlaufe des Stückes (fingierte) Gesprächsfetzen aus dem Polizeifunk eingeblendet, die die Schauspiele als Störung in der Verstärkeranlage entschuldigen. [...] Schließlich erschien ein (verkleideter) Polizist auf der Bühne, der auf der Bühne Namen von Personen verliest, die gebeten werden, mit ihm zur Polizeiwache zu kommen. [...] Gleich darauf wird die Schocksituation von den Schauspielern jedoch aufgelöst, die fingierte Wirklichkeit wird als Spiel zu erkennen gegeben – das jedoch, so die „Lehre“ – Wirklichkeit werden könnte.⁴⁹¹

Hier die Parallele zu Schlingensiefel. Was ist Spiel, was ist Wirklichkeit? Ein Schauspieler (verkleidet als Schlingensiefel) drang mit Asylanten in eine Nobelboutique ein. Die Verkäufer fragten sich, ist es Wirklichkeit? Ist es Spiel? Sobald Schauspieler ihr gewohntes Umfeld – die Bühne als Rahmen – verlassen, und im öffentlichen Raum (unvorhergesehen) auftreten, ist für die Zuschauer respektive Passanten, nicht mehr als Theater identifizierbar und verunsichert diese.

Dario Fo arbeitet in seinem „teatro d'intervento“ mit Mitteln, die auf den Zuschauer sowohl auf einer bewußtseinsmäßigen, als auch auf einer emotionalen Ebene einwirken sollen. In dieser, von der Gefahr einer schematischen Erstarrung nicht ganz freien Gegenüberstellung von „schlechtem“ und „vorbildhaftem“ Verhalten, durch die, auf der Grundlage einer mehr emotionalen Parteinahme, der Zuschauer zu unmittelbarem Handeln herausgefordert, für eine politische Bewegung gewonnen werden soll, liegt die wesentliche Charakteristik des auf operatives Eingreifen in das politische Tagesgeschehen ausgerichtete Theaters Dario Fo's.⁴⁹²

Viele Personen des Container-Publikums reagierten mit Zorn auf das Geschehen, wurden emotional berührt. Politisch sollten sie nicht beeinflusst, sondern zum Nachdenken angeregt werden.

Die künstlerische Methode, der sich Fo für sein „teatro d'intervento“ am häufigsten bedient, ist die Montage. Zum Einsatz kommen dabei kleinere Sketches und Lieder, die oft anderen Stücken Fo's entnommen sind und jeweils ergänzt oder auch verändert und aktualisiert werden; oft improvisiert Fo auch mit seiner Theatergruppe kurzfristig kleinere Szenen [...]⁴⁹³

Die Eigenschaft, in kurzer Zeit auf politische Ereignisse zu reagieren teilt Schlingensiefel mit Dario Fo. Im Weiteren verwertet respektive recycelt Schlingensiefel ebenfalls Elemente aus seinen vorangegangenen Arbeiten im aktuellen Werk und tauscht diese beliebig aus.

⁴⁹¹ Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Frankfurt 1978, S 313 ff.

⁴⁹² ebda. S 315 ff.

⁴⁹³ ebda. S 308

III.12.14.4 Teatro popolare

Abschließend ist festzuhalten, dass das Theater Dario Fo's als „teatro popolare“, als Volkstheater definiert werden kann. „Als Vertreter eines politischen Volkstheaters bleibt Dario Fo traditionsbewusst. Er ändert nur den Blickwinkel auf die Historie. Er knüpft bei den giullari an, bei den Spielleuten [...] und auch bei der sogenannten Volkspassion wie in seinem „Mistero Buffo“, indem er allein, wie die Jokulatoren eben, alle Rollen mimt. [...]“⁴⁹⁴ Bei dieser „giullarata“ kann es durchaus recht deftig und geschmacklos zugehen – es wird polemisiert, attackiert u.s.w.⁴⁹⁵

Das teatro popolare ist strikt apsyhologisch. Volkstheater ist mehr soziologisch als ästhetisch zu verstehen. Volkstheater als populäre Spektakelkunst neigt mehr zum Widerständigen „gegen die da oben“. Das Volkstheater kann als das Theater des Volkes oder auch Theater für das Volk sein. Theatermachern ist es kaum möglich, alle Gesellschaftsschichten zu erreichen. Theaterhistorisch gesehen, gab es zu keiner Zeit Theater und Spektakelkunst für alle. Immer wieder gab (und gibt es) eingeschränkten Zugang zur Theaterkultur.⁴⁹⁶

Schlingensief legte mit der Container-Aktion den Finger genau in die Wunde des Volkes. Er war der „giullare“, der in einer Aktion für das Volk, dem Volk einen Spiegel vorgehalten hat. Er hat das Schicksal der Asylanten, die übergangenen Wähler der Bundespolitik, und die nationalsozialistische Vergangenheit Europas thematisiert. Die Container-Aktion kann als politisches Volkstheater definiert werden. Die Vierte Wand zum Zuschauer wurde teilweise durchbrochen. Durch die Medien erreichte die Aktion „massenhaft“ Publikum aller Klassen sowie auch mehrerer Staaten.

III.13 Auswirkungen der Container-Aktion

Rückblickend meinte Schlingensief in einem Interview: „Ich muss ehrlich sagen, dieser Container war doch ein Zufallsprodukt, das mit der Krone und allem Drum und Dran plötzlich gut funktioniert hat. Aber hat es die Welt verändert? Ist die FPÖ weg?“⁴⁹⁷

Die Container-Aktion Schlingensiefs kann als bewegendste Reaktion auf die schwarz-blaue Wende von Seiten der Kunstszene tituliert werden. Sie hat die Emotionen der Bevölkerung, der Medienlandschaft sowie aller politischen Parteien Österreichs geschürt. Schlingensief hat den schmerzenden Nerv der Gesellschaft genau getroffen. Die Container-Aktion war allerdings nicht als „Lehrstück“ gedacht.

⁴⁹⁴ Birbaumer Ulf, Mamma! I sanculotti, In: Theater am Hof und für das Volk, Wien 2002, S 437- 443

⁴⁹⁵ vgl. ebda, 437

⁴⁹⁶ vgl. Birbaumer Ulf, Mamma! I sanculotti, In: Theater am Hof und für das Volk, Wien 2002, S 435 - 439

⁴⁹⁷ o.A., Die Angst bleibt. In: Falter 49, 2003, S 25

Während die Aktion lief, wurden heftige Diskussionen über den „Skandal-Container“ geführt und viele Menschen zum Nachdenken angeregt. Nachdem der Container abmontiert war, verstummten die Stimmen schnell.

Über das Schicksal der „echten“ Asylbewerber mit schwebenden Asylverfahren, wurde nach der Aktion nicht mehr berichtet. Politisch hatte die Aktion keine Auswirkungen – ein Umstand, der Schlingensiefel von Anfang an bewusst war. Die EU-Sanktionen, die über Österreich verhängt waren, wurden im September 2000 aufgehoben. Die schwarz-blaue Regierung erfuhr durch den Wahlsieg der ÖVP im November 2002 eine Neuauflage. Im April 2005 spaltete sich die Führungsspitze der FPÖ unter Führung von Jörg Haider inkl. ihrer Regierungsmitglieder und des Großteils des freiheitlichen Parlamentsklubs von der Freiheitlichen Partei ab und gründete das Bündnis Zukunft Österreich (BZÖ). ÖVP und BZÖ, die im Nationalrat über eine knappe absolute Mehrheit verfügten, führten die Koalition fort. Wolfgang Schüssel blieb bis zur Angelobung von Alfred Gusenbauer am 11. Jänner 2007 Bundeskanzler der Republik Österreich.

Nach der Aktion wurde eine Dokumentation publiziert – diese wurde in Buchform und auf DVD veröffentlicht. Eine Dokumentation erschien ebenfalls zu Schlingensiefels „Hamlet – This is your Family“ – eine Arbeit, die im folgenden Abschnitt behandelt wird.

IV Hamlet – This is your family

Die Einladung am Zürcher Schauspielhaus Shakespeares “Hamlet“ zu inszenieren, erfolgte bereits im Jahr 2000. Ein Jahr später kam es dann mit klassischen Schlingensief-Methoden zur Umsetzung.

Bereits während der Proben unternimmt der Zürcher Gemeinderat den Versuch, die Premiere zu vereiteln. Spätestens als Schlingensief bei Straßenaktionen außerdem zum Verbot der Schweizer Volkspartei (SVP) aufruft, steht die Schweiz Kopf. Wie in Österreich werden in den Zeitungen, im Fernsehen und auf öffentlichen Plätzen nicht nur erbitterte Debatten über den Missbrauch von Steuergeldern und das Ansehen des Landes geführt, sondern auch über die Grenzen von Kunst. Selbstredend konstituiert sich das Ereignis. Und schnell wird klar: Die Mausefalle ist längst zugeschnappt. In ihr sitzt keineswegs nur mehr König Claudius, sondern auch die Theaterzuschauer, Straßenpassanten, Medien. Und nicht zuletzt Schlingensief selbst. Geschont wird niemand.⁴⁹⁸

IV.1 Entstehungsgeschichte von Schlingensiefs Hamlet-Inszenierung

Christoph Schlingensief verband seine Hamlet-Inszenierung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen. Der Hauptaufhänger des Projekts war ein Aussteigerprogramm für Neonazis, welches vom damaligen deutschen Innenminister Otto Schily⁴⁹⁹ ins Leben gerufen wurde. Jenes wurde von Schlingensief hart kritisiert, da es seiner Meinung nach viel Geld kostete, aber keine Wirkung erzielte.⁵⁰⁰ Deshalb organisierte er kurzerhand ein eigenes Reintegrationsprojekt, nämlich „Nazi-Line“. Ein gutes Wortspiel, welches neben der eigentlichen englischen Bedeutung auch für eine Verniedlichung der jungen Neonazis steht, nämlich „Nazilein“.

Also, zuerst einmal möchte ich sagen, dass ich wirklich mit voller Kraft das Projekt von Innenminister Schily unterstütze und dass ich das aber viel billiger mache. Das heißt, Herr Schily investiert 70 Millionen Mark, und ich bezweifle, dass es funktioniert, Leute in einen Keller zu stecken in Sindelfingen, ihnen einen Bart anzukleben, ihnen neue Telefonnummern zu geben und zu sagen, er ist ein neuer Mensch (sic)⁵⁰¹

Das Vorhaben hatte eine eigene Homepage – www.naziline.com. Für das geplante Projekt wurden aussteigewillige Neonazis mit Schauspielertalent gesucht. Der Trierer Jugendforscher Helmut Willems unterscheidet vier Typen in der Neonaziszene: ideologische Aktivisten, Fremdenfeinde, Kriminelle und Mitläufer.⁵⁰²

⁴⁹⁸ Umatham Sandra, Christoph Schlingensief. Regisseur der schnellen Reaktion. In: Werk-Stück. Regisseure im Portrait. Arbeitsbuch 2003, Theater der Zeit, Hrsg.: Dürrschmidt Anja, Engelhardt Barbara, Berlin 2003, S 150

⁴⁹⁹ Otto Schily (Sozialdemokratische Partei Deutschland). Bundesminister des Innern von 1998 bis 2005

⁵⁰⁰ Das Aussteigerprogramm vom deutschen Bundesamt für Verfassungsschutz erwies sich tatsächlich als wenig erfolgreich. Mit dem Stand vom April 2002 wurden nur 39 Ex-Neonazis betreut. [<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,191046,00.html>, Zugriff am 20.1.2010]

⁵⁰¹ Heineke Thekla, Umatham Sandra (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Suhrkamp, Frankfurt 2002, S 69

⁵⁰² vgl. http://www.zeit.de/2001/20/Politik/200120_rechteaussteiger.html, Zugriff am 30.11.2004

Die Suche nach Neonazis gestaltete sich etwas schwierig, da viele Aussteigewillige verständlicherweise nicht im Rampenlicht stehen möchten, und es andererseits vermutlich nicht viele aussteigewillige Personen zu diesem Zeitpunkt gab. Peter Kern konnte sich an eine Begegnung mit den Rechtsrockproduzenten Torsten Lemmer erinnern. Über Torsten Lemmer wurde letztendlich eine kleine Gruppe Neonazis für das Reintegrationsprojekt gewonnen und sollte durch therapeutisches Theaterspielen resozialisiert werden.

Nach langer, fast schon aufgegebener Suche haben wir doch noch Nazis gefunden, die in der Hamlet-Inszenierung mitspielen wollen und sich auch noch öffentlich als resozialisierte Nazis zu erkennen geben [...] nun hat also naziline.com einen Teil seiner Zielsetzung erreicht: aussteigewillige Neonazis über ein Kulturprojekt in die Gesellschaft einzugliedern.⁵⁰³

Im Rahmen seines Projekts fuhr Schlingensief mit einer kleinen Gruppe Neonazis nach Zürich, um dort Shakespeares „Hamlet“ aufzuführen. Nachdem Schlingensief im Jahr 2000 die „verdrängte“ NS-Vergangenheit sowie die „verharmloste“ rechtspopulistische Gegenwart der Österreicher aufgezeigt hat, waren nun die Schweizer an der Reihe. Die Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg sowie die rechtspopulistische SVP unter Christoph Blocher waren „heiße Themen“, die von Schlingensief aufgegriffen wurden. Nun konnte Schlingensief zeigen, dass etwas Faul im Staate Schweiz sei. Laut dem Dramaturgen Carl Hegemann⁵⁰⁴ wurde die Schweiz ausgewählt, da diese für eine Resozialisierung der Neonazis ein günstiges Umfeld darstellt.

Denn hier wurden keine Juden vernichtet, gibt es keinen offenen Rassismus und alles wird vorbildlich mit Geld geregelt. Vor dem Geld sind alle gleich. [...] Wenn alle im Markt spekulieren können, braucht keiner mehr mit Ausländern und Rassismus spekulieren. [...] ⁵⁰⁵

Christoph Schlingensief fuhr mit „Neonazis“ in die Schweiz, um die Schweizer mit ihrer (verdrängten) Geschichte zu konfrontieren. An dieser Stelle erfolgt ein Überblick über die Schweiz, um erkenntlich zu machen, welche Themen für Christoph Schlingensief von Interesse waren, um der Schweizer Bevölkerung einen Spiegel vorzuhalten.

IV.2 Neutralität und Feindbilder der Schweizer

Die Schweizer sind kein geschichtsloses Volk. Sie besitzen ein Kollektivgedächtnis, ein Über-Ich, eine starke, jahrhundertealte Identität. Für diese Identität ist die Neutralität der Socke. Auf ihm ruht das eidgenössische Selbstverständnis. Die Neutralität ist das Herzstück der schweizerischen Selbstinterpretation.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Rudolph Sebastian, Sein! Nicht sein! In: die Tageszeitung, Berlin, 5.5.2001, o.A.

⁵⁰⁴ Carl Hegemann ist bei vielen Produktionen Schlingensiefs als kongenialer Dramaturg tätig.

⁵⁰⁵ Heineke Thekla, Umatham Sandra (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Suhrkamp, Frankfurt 2002, S 10

⁵⁰⁶ Ziegler Jean, Die Schweiz, das Gold und die Toten, Bertelsmann Verlag, München 1997, S 184

Trotz ihrer Neutralität haben die Schweizer großen Einfluss auf die Weltwirtschaft. Vor allem durch ihr Bankenwesen finanziert die „neutrale“ Schweiz oftmals blutige Kriege mit.

In der Schweiz leben vier verschiedene Kulturen. Diese leben friedlich in einem kleinen Staat zusammen. Laut Jean Ziegler ist diese Multikulturalität eine Fiktion, da diese Völker in gegenseitiger Ignoranz und Toleranz nebeneinander her leben. Die Schweiz ist eine Abwehrgemeinschaft. Abgewehrt müssen laut Schweizer Logik die „Ausländer“. Das Feindbild des Ausländers bewahrt die Eidgenossenschaft vor dem Auseinanderbrechen. Deshalb müssen diese dämonisiert werden. Die Angst vor dem fremden Ausland wird benötigt, um die Schweiz von innen zu festigen.⁵⁰⁷ Diese Angst vor dem Fremden wird unter anderen von der Schweizer Volkspartei (SVP) geschürt.

IV.3 Die Schweizer Volkspartei

Die Schweizer Volkspartei wurde offiziell 1971 gegründet, deren parteigeschichtlichen Wurzeln reichen allerdings bis ins Jahr 1917 zurück. In der SVP vereinigten sich im Jahr 1971 zwei traditionsreiche Parteien: die Schweizerischen Bauern-, Gewerbe- und Bürgerpartei (BGB) und die Bündner und Glarner Kantonalsektionen der Demokratischen Partei (DPS).⁵⁰⁸

1992 wehrte sich die SVP praktisch als einzige Partei gegen einen Beitritt der Schweiz zum Europäischen Wirtschaftsraum und gewann damals die Volksabstimmung. Seither profilierte sich die SVP noch stärker als Hüterin der Schweizer Unabhängigkeit. Im Parteiprogramm standen u.a. Neutralität sowie Einwanderungspolitik auf der Liste. Nach den Wahlen 1999 und 2003 wurde die SVP im Oktober 2007 zum dritten Mal stärkste Partei und wiederum stärkste Fraktion in der Bundesversammlung. Seit 2003 war die SVP mit zwei Bundesräten in der Regierung vertreten. Im Dezember 2007 wurde Christoph Blocher abgewählt und die anderen Parteien schickten die SVP in die Opposition. Erst im Dezember 2008 war die SVP wieder im Bundesrat vertreten. Die SVP sieht sich als echte, moderne Volkspartei. Heute ist die SVP in allen vier Sprachregionen der Schweiz vertreten sowie in allen 26 Kantonen und Halbkantonen.⁵⁰⁹

IV.3.1 Christoph Blocher

Blocher⁵¹⁰ wurde kurz nach Gründung der SVP im Jahr 1972 Mitglied der Partei. Seine steile Karriere begann 1974 als Gemeinderat. Im Jahr 1979 wurde Blocher zum Nationalrat ernannt.⁵¹¹

⁵⁰⁷ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 24 ff.

⁵⁰⁸ Brockhaus, Band 19 (SAG – SEIE), FA. Brockhaus, Leipzig 1998, S 629

⁵⁰⁹ vgl. http://www.svp.ch/index.html?&page_id=37&node=32&level=1&l=2, Zugriff am 21.4.2009

⁵¹⁰ Christoph Blocher, *11.10.1940 in Schaffhausen, Schweiz

Neben seiner politischen Tätigkeit ist Blocher auch in der Wirtschaft erfolgreich. Als gelernter Jurist trat er 1969 in den Rechtsdienst der EMS-Chemie AG Oswalds. Bereits nach zwei Jahren war er Vizedirektor und Generalsekretär des Unternehmens. 1983 gelangte er in Besitz dieser Firma.⁵¹²

Unter Christoph Blocher hat sich die Zürcher SVP von einer Bauern- zu einer modernen rechten Protestpartei entwickelt. Nur noch wenige Themen (z.B. Drogen, Kriminalität, Asyl) wurden verfochten, diese aber mit umso schärferer Propaganda.⁵¹³ Im Zürcher Wahlkampf von 1991 bediente sich die SVP bewährter NS-Propaganda-Methoden. Vor den Gegnern der eigenen Drogenpolitik warnte sie so: „Achtung vor dem roten und grünen Filz!“ Der Spruch wurde mit gezeichneten Läusen verziert. Für die Hetzsprache der Nazis waren solcherart Vergleiche aus dem Tierreich üblich.⁵¹⁴

Der Journalist Christoph Schilling bezeichnet Blocher als begabten Demagogen und Rechtspopulisten, welcher durchaus mit Jörg Haider vergleichbar ist. Blocher war Mitbegründer der AUNS⁵¹⁵, welche aus dem Kampf gegen den UNO-Beitritt 1986 entstanden ist. Die AUNS ist zur Zeit die wohl aktivste und erfolgreichste rechtsbürgerliche Sammelbewegung der Schweiz.⁵¹⁶

[...] Die AUNS beschäftigt sich auch mit der Asylpolitik. Da werden Anekdotchen herum geboten, die beweisen sollen, wie teuer die Asylanten lebten und was sie den Steuerzahler kosten würden [...] Die AUNS kocht ihr Süsschen geschickt mit Ängsten und Krisen. [...]⁵¹⁷

Blocher war seit Gründung der AUNS bis 31.12.2003 Präsident.⁵¹⁸

IV.4 Das Schweizer Rollenspiel im Zweiten Weltkrieg

„[...] Die Schweizer Geschichte zeigt, dass in der Schweiz ein Faschismus gar nicht nötig ist; ein starkes Bürgertum und eine brave konservative Mehrheit sorgen dafür, dass die Dinge bleiben, wie sie sind. [...]“⁵¹⁹ In der Schweiz konnte sich der Faschismus zwar nicht durchsetzen, dennoch gab es viele Schweizer mit antisemitischer Gesinnung. Dieser latente christliche Anti-

⁵¹¹ Schilling Christoph, Blocher. Aufstieg und Mission eines Schweizer Politikers und Unternehmers, Limmat Verlag, Zürich 1994, S 101

⁵¹² vgl. Schilling, Blocher, Zürich 1994, S 179

⁵¹³ vgl. ebda. S 105

⁵¹⁴ vgl. ebda. S 145

⁵¹⁵ Aktion für eine unabhängige und neutrale Schweiz

⁵¹⁶ vgl. Schilling, Blocher, Zürich 1994, S 150 - 155

⁵¹⁷ ebda. S 161 ff.

⁵¹⁸ vgl. <http://www.auns.ch/geschichte.php>, Zugriff am 2.12.2009

⁵¹⁹ Schilling, Blocher, Zürich 1994, S 109

semitismus hat deren Immunschwelle gegenüber dem arischen Rassenwahn gesenkt. So walteten viele Banker weiter, obwohl sie von den Gräueltaten in den KZs wussten.⁵²⁰

Die Schweiz lag während des Krieges „neutral“ neben dem Dritten Reich. Sie wurde militärisch nicht angegriffen. Am 25. Juni 1940 hat Bundespräsident Marcel Pilet-Golaz im Namen des Gesamtbundesrates die Anpassung der Schweiz an das „Neue Europa“ verkündet. Das Volk solle seinem Bundesrat wie einem „Führer“ vertrauen. Grund hierfür war die signierte Waffenstillstandskonvention zwischen Frankreich und Deutschland. General Henri Guisan schickte die Schweizer Armee nach Hause. Von 450 000 Offizieren und Soldaten blieben nur 150 000 mobilisiert. Ab 1940 glich das Berner Regime in mancher Hinsicht jenem von Vichy: enge, organische Finanz- und Wirtschaftskooperation mit dem Dritten Reich sowie Diskrimination der Juden im Inneren und an der Grenze. Im Weiteren verdeckte ein demokratisch-öffentlicher Diskurs die autoritäre Praxis der Regierung. Ebenso waren während der Kriegsjahre die Medien einer politischen Zensur unterworfen. Großteils fand sogar eine enthusiastische Berichterstattung über das Dritte Reich statt.⁵²¹

Ein Teil der Schweizer Bevölkerung lehnte sich jedoch gegen die Kollaborationspolitik der Regierung, der Bankiers und der Wirtschaftsführer auf. Am 7. September 1940 wurde in Zürich die Aktion Nationaler Widerstand gegründet. Überall wurde der antinazistische Widerstand organisiert. Sozialdemokraten, Kommunisten, Gewerkschafter, Christen, Frauen und Männer aller sozialen Klassen, aller Kulturkreise und Sprachen leisteten Widerstand gegen die Kollaborationspolitik des Bundesrates.⁵²²

Unzählige Schweizer waren während des Krieges für das Rote Kreuz tätig.⁵²³ Die Schweiz fungierte als internationale Schutzmacht zwischen kriegsführenden Staaten.⁵²⁴ Flüchtlinge wurden in der Schweiz ebenfalls aufgenommen.

IV.4.1 Schweizer Flüchtlingspolitik

Im Jahr 1939 befanden sich etwa 7 100 Flüchtlinge in der Schweiz. Bei Kriegsende beherbergte die Schweiz über 115 000 Flüchtlinge. Insgesamt wurden 28 000 Juden in der Schweiz aufgenommen. Für alle Flüchtlinge kam die Schweiz auf, nur nicht für die rassistisch Verfolgten. Völlig

⁵²⁰ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 96

⁵²¹ vgl. ebda. S 70 – 72

⁵²² vgl. ebda. S 71 - 73

⁵²³ vgl. ebda. S 185

⁵²⁴ Diese ist für Ausländer, welche sich zu Kriegsbeginn in einem fremden Land befinden. Falls deren diplomatische Vertretung im Gastland geschlossen wird, nimmt sich die Schweiz dieser Personen an, damit diese wieder in ihr Heimatland zurückgebracht werden können.

rechtswidrig beschloss der Bundesrat damals von allem Anfang an, die Finanzierung der Aufnahme, die Kosten für die Weiterreise etc. der jüdischen Verfolgten sei Sache der Schweizer Juden. Diese erbrachten unerhörte finanzielle Opfer.

Damit die Schweiz jüdische Flüchtlinge von „anderen“ Flüchtlingen unterscheiden konnten, schlugen die Schweizer vor, die deutschen Pässe der Juden mit einem Stempel zu versehen. Ab 1939 wurden diese mit einem „J“ gekennzeichnet. Dies kam quasi einer Grenzsperrung gleich.⁵²⁵

Heute gehen einige Schweizer mit ihrer damaligen Flüchtlingspolitik locker um, viele meinen, dass es sich um einen moderaten Antisemitismus gehandelt hat.⁵²⁶

IV.4.2 Schweizer Raubgold

Während des Zweiten Weltkriegs standen Hunderttausende von Männern jahrelang bewaffnet an der Grenze. Frauen unterstützten sie mit ihrer täglichen, mühsamen Arbeit im Haus, auf den Feldern, in Hilfsdiensten. Viele Schweizer der Kriegsgeneration glauben, dass die Schweiz deshalb nicht angegriffen wurde, weil Hitler Angst vor ihrer mächtigen opferbereiten Armee gehabt hätte.⁵²⁷

Die Schweiz wurde mutmaßlich deshalb nicht an Nazi-Deutschland angeschlossen, da diese als Bank des „Dritten Reichs“ fungierte. Die Schweiz gewährte dem Reich sogenannte Kompensationskredite in Milliardenhöhe. Ebenso wurde u.a. Raubgold reingewaschen.⁵²⁸

Das Raubgold wurde meist in sogenannten Dreiecksgeschäften gewaschen: Deutsches Beutegold wurde in die Schweiz geliefert und gegen Schweizer Franken abgegolten. Mit diesen Franken bezahlte Hitler seine Importe strategisch wichtiger Rohstoffe und zahlreicher anderer Güter in der Türkei, in Portugal, Schweden, Spanien etc. Mit den erhaltenen Schweizer Franken erwarben die Zentralbanken der Exportländer in der Schweiz dasselbe Gold, mit dem die Reichsbank die Schweizer Franken gekauft hatte.⁵²⁹

Die Herkunft von Gold innerhalb des NS-Herrschaftsbereichs:

1. Gold, das mit staatlichen Zwangsmitteln in die Gewalt der Reichsbank kam: Im Dritten Reich“ widmete sich eine ganze Anzahl von Organisationen und Verwaltungsstellen der Erfassung, Aneignung und Erpressung von Gold. Die Maßnahmen reichten von Steuergesetzen

⁵²⁵ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 249

⁵²⁶ vgl. ebda. S 259

⁵²⁷ vgl. ebda. S 36

⁵²⁸ In den letzten Jahren waren Persönlichkeiten wie Mobutu, Saddam Hussein oder Radovan Karadžić der Schweiz willkommen Geldbringer. Sozusagen vom „Dritten Reich“ zur „Dritten Welt“.

⁵²⁹ Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 86

über Devisenbestimmungen bis hin zu kriegswirtschaftlichen Zwangsmaßnahmen. Vorbesitzer konnten demnach deutsche Staatsbürger jüdischer und nichtjüdischer Herkunft sowie andere in Deutschland enteignete Personen, Gruppen oder Einrichtungen sein.

2. Konfisziertes und geplündertes Gold: Darunter fallen einerseits die im Rahmen der NS-Rassengesetzgebung vorwiegend seit 1938 von der jüdischen Bevölkerung eingetriebenen Vermögenswerte in Deutschland und Österreich (Gold, Schmuck und andere Edelmetalle), andererseits die Beraubung von Einwohnern und Staatsbürgern der einverleibten und besetzten Gebiete durch staatliche Willkür oder individuelle Plünderung. Das geplünderte Gold wurde in die Reserven der Reichsbank transferiert, über Schwarzmärkte verwertet oder gehortet.⁵³⁰
3. Opfergold: dabei handelt es sich um das Gold, welches das Nazi-Regime den ermordeten oder überlebenden Opfern von Massenhinrichtungen sowie von Konzentrations- und Vernichtungslagern raubte. Ausgangspunkt der Untersuchungen der Kommission bilden die Lieferungen von Gold durch SS-Hauptsturmführer Bruno Melmer aus Konzentrationslagern an die Deutsche Reichsbank in Berlin. Gemäß den Berechnungen der Kommission beträgt der Wert dieses Goldes mindestens 2,9 Millionen Dollar. Das den Opfern von anderen Instanzen des Nazi-Regimes geraubte Gold ist dabei nicht eingeschlossen.⁵³¹
4. Gold aus den Währungsreserven von Zentralbanken: Bereits vor dem Kriegsbeginn konnte sich das „Dritte Reich“ durch territoriale Expansion Goldreserven anderer Staaten aneignen.⁵³²

Die Goldkäufe von der Reichsbank durch die SNB⁵³³ erreichten 1942 ihren Höhepunkt. Allein in diesem Jahr beliefen sie sich auf 424 Millionen Franken. [...] Auch nach Stalingrad, als sich das Kräfteverhältnis auf den Kriegsschauplätzen verlagerte, veränderte sich die Goldpolitik der SNB gegenüber Deutschland zunächst kaum. Der Wert des von der Reichsbank angekauften Goldes blieb hoch und belief sich bis Ende 1943 auf 370 Millionen Franken. Erst 1944 reduzierte sich das Volumen der Goldtransfers und bildete sich auf 180 Millionen Franken zurück. Auch der Druck der Alliierten, die erstmals Anfang 1943 vor Goldübernahmen aus Deutschland warnten, hatte zunächst keine konkreten Folgen. Als am 22. Februar 1944 eine Erklärung folgte, die sich gegen die Übernahme geraubten Goldes durch neutrale Staaten aussprach, blieb die SNB weiterhin der Auffassung, dass sie die Entgegennahme von Gold der Reichsbank prinzipiell nicht ablehnen können. Einzig bei den Goldstücken, die sie vom deutschen Noteninstitut erwarb, beschränkte sie sich ab Ende April ausschließlich auf Münzen, die in Deutschland geprägt worden waren. Im Februar 1945 entsandten die Alliierten eine Delegation in die Schweiz. Nach zähen Verhandlungen verpflichteten sich die Schweizer Behörden im Abkommen vom 8. März 1945, keine weiteren Goldkäufe von der Reichsbank zu tätigen, es sei denn zur Deckung der Auslagen

⁵³⁰ vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Hrsg.), Die Schweiz und die Goldtransaktionen im Zweiten Weltkrieg, Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Band 16, Chronos Verlag, Zürich 2002, S 43

⁵³¹ vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Hrsg.), Die Schweiz und das Nazigold, Kurzversion des Zwischenberichts der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bern o.J., S 9

⁵³² vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz, Die Schweiz und die Goldtransaktionen im Zweiten Weltkrieg, Zürich 2002, S 43

⁵³³ Schweizer Nationalbank

der diplomatischen Vertretung des Reichs in der Schweiz, für Kriegsgefangene sowie für Beiträge an das Internationale Komitee vom Roten Kreuz. Der letzte Goldverkauf der Reichsbank an die SNB fand mit der Zustimmung des Bundesrates am 13. April 1945 statt. Es handelte sich um die Lieferung der Reichsbankstelle Konstanz von 3100 kg Gold im Gesamtwert von 15,6 Millionen Franken. Entgegen den Bestimmungen des Abkommens vom März desselben Jahres diente dieses Goldgeschäft auch dem Zweck, Ansprüche von schweizerischen Finanzgläubigern gegenüber Deutschland abzugelten.⁵³⁴

„Die Verantwortlichen der SNB wussten schon seit 1941, dass Deutschland über Raubgold verfügte. Dennoch fuhr die SNB bis Kriegsende fort, Goldkäufe mit dem deutschen Noteninstitut zu tätigen.“⁵³⁵ Ebenso haben sich Schweizer Banken das Geld angereichert, welches auf „nachrichtenlosen“ Nummernkonten lag. Viele rechtmäßige Erben wurden bei den Banken abgewiesen, da sie z.B. keinen Totenschein vorweisen konnten, welcher naturgemäß in den Konzentrationslagern nicht ausgestellt wurde.

Neben dem Bankservice lieferten Schweizer Firmen Waffen und andere kriegswichtige Instrumente an das Dritte Reich. Nazi-Raubgold sowie das Geld unzähliger jüdischer Konten verschwanden in Schweizer Bankkellern. Aufgrund dieser Unterstützung wurde der Zweite Weltkrieg mindestens um ein Jahr verlängert. Unter dem Deckmantel der Neutralität wurden all diese Tatsachen jahrzehntelang verschwiegen. Bereits seit Kriegsende wurde der internationalen und insbesondere der Schweizer Öffentlichkeit Tatsachen über das „Nazigold“ verschwiegen.⁵³⁶

IV.4.3 Schweizer Aufarbeitung

Nach Kriegsende behauptete die SNB, dass sie aus Gutgläubigkeit davon ausging, dass es sich dabei um kein Raubgold handelte. Im Weiteren brachte sie das Argument der Neutralität ein, weshalb alle Kriegsparteien gleich behandelt wurden. Ebenso hätten die Goldübernahmen dazu beigetragen, Deutschland von einer Invasion der Schweiz abzuhalten.⁵³⁷ Laut Expertenkommission wurden diese Argumente erst nachträglich zur eigenen Rechtfertigung ins Spiel gebracht und sind keinesfalls stichhaltig.⁵³⁸

Anfang 1946 wurde die Schweiz zu Verhandlungen nach Washington eingeladen. Es zeigte sich, dass die Alliierten über die Goldtransaktionen zwischen der Reichsbank, der SNB und den Schweizer Geschäftsbanken informiert waren. Insgesamt schätzten sie das Gold, das Notenbanken geraubt worden war und das die SNB der Reichsbank abgekauft hatte, auf einen Wert von mindestens 800 Millionen Franken. [...] Nach zähen Verhandlungen wurde am 25. Mai 1946 ein

⁵³⁴ vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz, Die Schweiz und das Nazigold, Bern o.J., S 10 ff.

⁵³⁵ ebda, S 21

⁵³⁶ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 19

⁵³⁷ vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz, Die Schweiz und das Nazigold, Bern o.J., S 12 ff.

⁵³⁸ vgl. Unabhängige Expertenkommission, Die Schweiz und die Goldtransaktionen im Zweiten Weltkrieg, Zürich 2002, S 313

Abkommen abgeschlossen. Darin wurde unter anderem festgehalten, dass die Schweiz eine Abfindungssumme von 250 Millionen Franken für die Abgeltung der Goldübernahmen zu zahlen hatte. Im Gegenzug erklärten sich die drei Alliierten bereit, für sich und die fünfzehn von ihnen vertretenen Staaten auf alle Ansprüche gegenüber der schweizerischen Regierung oder der SNB mit Bezug auf das von der Schweiz während des Krieges von Deutschland übernommene Gold zu verzichten. Dafür sollten die sich in der Schweiz befindenden, vom Bundesrat gesperrten Vermögenswerte von in Deutschland lebenden Deutschen liquidiert und der Erlös in zwei gleiche Teile aufgeteilt werden. Die eine Hälfte würde den Westmächten zufallen und unter den achtzehn Vertragsstaaten der Interalliierten Reparationsagentur (IARA) aufgeteilt werden. Die andere Hälfte ginge an den Bund. [...] ⁵³⁹

Von den Hunderten von Millionen „nachrichtenloser“ Vermögen gab die Schweiz in Washington gerade 20 Millionen Schweizer Franken heraus. Die 20 Millionen seien ein freiwilliger schweizerischer Vorschuss an die eben entstandene Organisation der Vereinten Nationen. ⁵⁴⁰

Abgesehen von den Verhandlungen nach Kriegsende, hüllte sich die Schweiz über ihre Geschäfte mit dem NS-Regime in Schweigen. Erst in den 1980er Jahren erschienen in der Weltpresse erste Artikel zum schweizerischen „Bankenbanditismus“. 1983 veröffentlichte ein Schweizer Geschichtsprofessor, Hans Ulrich Jost, einen Beitrag mit dem Titel „Menace e repliement 1914 - 1945“. So schrieb Jost unter anderem über die Unterstützung der Schweizer Industrie sowie der Kreditvergaben an das Dritte Reich. Von seinen Landsleuten wurde Jost als Ketzer und Unschweizer bezeichnet. Danach verschwand dieses brisante Thema abermals bis in die 1990er Jahre. ⁵⁴¹

Betreffend der nachrichtenlosen Konten wurde das Bankgeheimnis erst 1996 aufgehoben. Das „Memorandum of Understanding“ vom Mai 1996 gründete die paritätische Untersuchungskommission, welche die „nachrichtenlosen“ Millionen ans Licht fördern und den Nachkommen zuführen sollte. ⁵⁴²

Noch im gleichen Jahr kam die Wahrheit über die Schweizer Kooperationspolitik mit dem Dritten Reich endgültig ans Licht. Diese Tatsachen über die Schweiz wurden von Forschern der Bankenkommission des amerikanischen Senats sowie des jüdischen Weltkongresses zu Tage befördert. ⁵⁴³ Am 3. Jänner 1996 stimmten Repräsentantenhaus und Senat einstimmig einer Resolution zu, die die Offenlegung der gesamten Kriegsvorgänge verlangt. „Unter republikanisch-demokratischen Druck unterschrieb Präsident Clinton den War Crimes Disclosure Act. Dieses Gesetz öffnete nicht nur die letzten Geheimarchive des Zweiten Weltkrieges, es schuf

⁵³⁹ Unabhängige Expertenkommission Schweiz, Die Schweiz und das Nazigold, Bern o.J., S 19 ff.

⁵⁴⁰ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 204

⁵⁴¹ vgl. ebda. S 20 - 22

⁵⁴² vgl. ebda. S 208

⁵⁴³ vgl. ebda. S 14 ff.

auch einen effizienten Forschungsapparat, bewilligte Stellen und ein Budget. Kurz: Das Gesetz sorgte dafür, dass bisher unveröffentlichte Dokumente über die Nazi-Verbrecher und ihre (willentlichen oder unwillentlichen) Komplizen nicht nur zur wissenschaftlichen Erforschung freigegeben, sondern von der Öffentlichkeit auch tatsächlich zur Kenntnis genommen werden konnten.⁵⁴⁴ Die Dokumente stammen aus dem Finanzministerium und den OSS-Archiven.⁵⁴⁵

Die Zeit berichtete am 13.9.1996 über Hitlers eigenes Konto bei der Schweizerischen Bankgesellschaft in der Filiale Bern. Auf dieses Konto flossen seit 1926 bis zum Kriegsende die Tantiemen von „Mein Kampf“, welche treuhänderisch vom SS-Obersturmbannführer Max Amann verwaltet wurden. Am 30. September 1996 fand im Berner Bundeshaus eine Sitzung statt. Die Debatte behandelte die heißen Themen „nachrichtenlose jüdische Konten“ und Nazigold in helvetischen Bankenkellern. Die internationale Presse war mit großem Interesse vor Ort. Allerdings wurde von Schweizer Seite beschlossen, die Debatte zu unterbinden. Nur speziell ausgewählte Sprecher durften im Rahmen dieser (zensurierten) Debatte sprechen.⁵⁴⁶

Im Dezember 1996 meinte der neue Präsident der Nationalbank Hans Meyer: „Unsere Vorgänger haben Fehler gemacht“. Auf derselben Pressekonferenz gab er offiziell bekannt, dass die Bank vom Dritten Reich Gold im Wert von 1,7 Milliarden Schweizer Franken entgegengenommen hat.⁵⁴⁷ Daraufhin setzten Parlament und Regierung der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Dezember 1996 die „Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg“ ein.⁵⁴⁸

IV.5 Ablauf des Projekts in der Schweiz

Bevor die „Neonazis“ in die Schweiz kamen, war Schlingensiefel mit seinen Schauspielern⁵⁴⁹ Anfang April 2001 bereits am Zürcher Schauspielhaus, um den „Hamlet“ zu proben.

Am 17. April fand die erste Straßenaktion statt. Gesammelt wurden Unterschriften für das Verbot der SVP. „Während der sechswöchigen Probenzeit veranstaltet das Hamletensemble Straßenaktionen in Zürich, um die Schweiz wider besseres Wissen als Nation ohne nationalsozialistische Last und vom Politextremismus verschontes Bilderbuchland zu feiern.“⁵⁵⁰ Die Gruppe hatte

⁵⁴⁴ Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 16

⁵⁴⁵ Office of Strategic Services

⁵⁴⁶ vgl. Ziegler, Die Schweiz, das Gold und die Toten, München 1997, S 10 - 13

⁵⁴⁷ vgl. Ziegler, ebda. S 85

⁵⁴⁸ vgl. Unabhängige Expertenkommission Schweiz, Die Schweiz und die Goldtransaktionen im Zweiten Weltkrieg, Zürich 2002, S 5

⁵⁴⁹ Peter Kern als König Claudius, Irm Hermann als Königin Gertrud, Sebastian Rudolph als Hamlet, Bibiana Beglau als Ophelia, u.a.

⁵⁵⁰ http://www.schlingensiefel.com/schlingensiefel_beta/projekt.php?id=t034, Zugriff am 26.11.2004

rote Regenjacken und Kappen mit dem „Nazi-Line“-Emblem an. Es kam zu ersten Diskussionen und Auseinandersetzungen mit Passanten.⁵⁵¹

Die „rechtsgesinnte“ Truppe traf Ende April in Zürich ein und wurde gecastet.⁵⁵² Unmittelbar danach begann man mit den Proben. Am 5. Mai kamen sie „offiziell“ am Bahnhof in Zürich (nochmals) an. Journalisten drängten sich am Bahnsteig, danach wurde eine Pressekonferenz gegeben. Bei der Konferenz ging Schlingensief auf das Anliegen von „Nazi-Line“ ein, anschließend stellten sich die Aussteigewilligen vor. Laut Sebastian Rudolph wurden seitens der Journalisten keine Fragen gestellt.⁵⁵³

Neben den Hamlet-Proben wurden die „Neuankömmlinge“ auch in die Straßenaktionen involviert. Mit der gesamten Truppe standen ebenfalls Exkursionen am Programm, z.B. zu Blochers Wohnsitz. Am 10. Mai 2001 fand am Zürcher Schauspielhaus die Premiere von „Hamlet“ statt.⁵⁵⁴ Allen Gerüchten zum Trotz, übernahm Schlingensief nicht selbst die Hauptrolle, sondern gab den Fortinbras.⁵⁵⁵ Am 24. Juni 2001 fand die letzte Hamlet-Vorstellung statt, im Herbst 2001 wurde die Inszenierung wiederaufgenommen. Aus dem „Nazi-Line“-Projekt ging ein neues Aussteigerprogramm hervor, welches effiziente Hilfe anbieten sollte. Offiziell sind vier Personen tatsächlich aus der rechten Szene ausgestiegen.

IV.6 Schlingensiefs Hamlet

Seit den Studentenrevolten im Jahr 1968 diente das Stück oftmals Grundlage von Weltanschauungs-Aktualisierungen.⁵⁵⁶ Im Jahr 2001 wurde es von Christoph Schlingensief genutzt, um damit sogenannte „aussteigewillige“ Neoskins zu „resozialisieren“. Shakespeares „Hamlet“ war ein geeignetes Mittel zum Zweck, um Sein und Schein überprüfen zu können. „Hamlet, so hat es Erving Goffman assoziiert, ist ein Stück, das unter Menschen spielt, die so vertrauenswürdig sind wie Doppelagenten, die mehrfach die Seiten gewechselt haben und so oft umgedreht worden sind, dass niemand mehr weiß, wo sie stehen, sie selbst natürlich auch nicht.“⁵⁵⁷

Shakespeares Hamlet ist in dieser Hinsicht vielleicht ein paradigmatisches Stück. Es geht davon aus, dass es viele Wahrheiten gibt, die sich gegenseitig ausschließen, aber trotzdem nebeneinander existieren. Wer sich mit diesem Stück beschäftigt, verlernt es, in starren Dichotomien zu denken und lernt, dass dieses Denken tödlich, mörderisch und selbstmörderisch ist, wie es der 5. Akt

⁵⁵¹ vgl. Heineke, Umatham (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 20 - 23

⁵⁵² Laut Peter Kern kam die Gruppe am 20. April 2001 in Zürich an; laut Sebastian Rudolph erst am 28. April 2001.

⁵⁵³ vgl. Rudolph Sebastian, Sein! Nicht sein! In: die Tageszeitung, Berlin, 5.5.2001, o.A.

⁵⁵⁴ Die Hamlet-Inszenierung wurde im Herbst 2001 wiederaufgenommen.

⁵⁵⁵ vgl. Heineke, Umatham (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 64

⁵⁵⁶ vgl. ebda. S 87

⁵⁵⁷ http://www.schlingensief.com/schlingensief_beta/projekt.php?id=t034, Zugriff am 26.11.2004

in aller wünschenswerten Klarheit vorführt. Die Personen im Stück werden getötet, aber die Schauspieler, die sie spielen, überleben. [...] ⁵⁵⁸

„Sein oder Nichtsein“ – diese Frage warf durch den Einsatz von Neoskins als Schauspieler, sowie der Montage von Elementen aus anderen Inszenierungen oder Filmen noch mehr Fragen auf. Die Zuschauer wurden dazu aufgefordert, diese Fragen und ihr eigenes Sein zu überdenken.

Schlingensiefs „Hamlet“ wurde stark kritisiert. Das Publikum sah nämlich keine Hamlet-Inszenierung, sondern eine „verschlingensieft“ Version. Für ihn selbst war es eigentlich ein Film, da er das Schauspiel unterbrechen konnte, wie er wollte. Er ließ Szenen wiederholen, oder ihr Gelingen vom Publikum beurteilen. Rege Diskussionen fanden statt. Vom Theater selbst hält Schlingensief nicht sehr viel, da ihm die Rahmenbedingungen als zu eng erscheinen. ⁵⁵⁹

„Und bald wurde klar, wie sehr dieser Hamlet doch verändert wurde: eingekocht auf Kernstellen, gestrafft auf neunzig Minuten, mit nicht immer eindeutiger Rollenverteilung, mit komischen Elementen und eigenwilligen Deutungen.“ ⁵⁶⁰ Shakespeares „Hamlet“ wurde im minimalistischen Sinne auf seinen aussagekräftigsten Kern reduziert. Diese Aufführung war Schlingensiefs erstmalige und bis dato einzige Inszenierung eines Theaterklassikers. Jener Klassiker wurde mit Schlingensiefs „klassischen“ Methoden inszeniert. Und so fanden sich in Schlingensiefs „Hamlet“ zahlreiche Zitate aus historischen Hamlet-Inszenierungen oder Filmen (Hitchcock, Visconti), aber auch Hommagen an Beuys und Fassbinder, etc.

In der Rolle des norwegischen Prinzen Fortinbras behielt er es sich vor, das Schauspiel beliebig zu unterbrechen, um es zu erläutern, Szenen wiederholen zu lassen oder um mit dem Publikum zu diskutieren. Christoph Schlingensief über seine Methode: „[...] Ich schalte quasi den Hamlet-Film ein, und wenn ich will, dann kann ich ihn ausschalten und aktuelle Kommentare einbringen, auf das Publikum reagieren.“ ⁵⁶¹ An dieser Stelle möchte ich nochmals auf die Parallele zu Dario Fo's „giullare“ hinweisen. ⁵⁶²

Schlingensief spielte Fortinbras, der im Vergleich zum zögerlichen Hamlet, dauernd aktiv und auf der Bühne präsent war. „Anders als Hamlet wirkt er nicht im Hintergrund, um zu gucken, was passiert, sondern er turnt selbst auf der Bühne rum, macht sich angreifbar und wird so zum

⁵⁵⁸ http://www.schlingensief.com/schlingensief_beta/projekt.php?id=t034, Zugriff am 26.11.2004

⁵⁵⁹ Schlingensief sprengte in vielen seiner Produktionen die vierte Wand, um die Grenzen zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben.

⁵⁶⁰ Meyer Thomas, Shakespeare heute, In: Der Standard, 12.5.2001, S 38

⁵⁶¹ o.A., Hamlet und die wahren „Schläfer“. In: Der Standard, 24.10.2001, S 25

⁵⁶² vgl. Kapitel III.12.14.1 Arbeitsmethoden Fo's und Schlingensiefs

Motor der eigenen Performance, während er gleichzeitig versucht, Sand ins Getriebe zu werfen.“⁵⁶³

Als Fortinbras trat Schlingensiefel in schwarzer SS-Uniform mit „Nazi-Line“-Armbinde auf. Die Rolle Fortinbras ist aber auch insofern interessant, da er durch Dänemark reist, weil er aus politischen respektive nichtigen Gründen Polen erobern muss. Als er nach Dänemark zurückkommt, ist Hamlets Familie tot, er erbt das Land und meint am Ende des Stücks: „Mein Glück empfang ich trauernd.“ Hier kann ein Bezug zur NS-Zeit festgestellt werden, ist Hitler doch aus „nichtigen“ Gründen in Polen eingefallen. Ebenso wurde durch die montierten Tonbänder der Gründgens-Inszenierung die Brücke zum Nationalsozialismus geschlagen.

IV.6.1 Gründgens Hamlet als Vorlage

Christoph Schlingensiefel ließ sich für seine Inszenierung von Gustaf Gründgens⁵⁶⁴ Hamlet-Inszenierung inspirieren. Jene stammte aus dem Jahre 1963.

[...] Diese bleibt über zwei Drittel des Abends präsent. Entweder imitieren die Darsteller Tempo, Akzent und Betonung des Originals, zuweilen läuft dieses auch im Hintergrund vom Band mit. Dann wieder wird eine Originalstimme (Maximilian Schell, Marianne Hoppe) laut über die Stimmen der Live-Darsteller gelegt und übertönt autoritär deren folgsam vorgetragene Sätze, denen man die Reclam-Ausgabe beim rachitischen Ausatmen anhört. [...] ⁵⁶⁵

Gustaf Gründgens spielte in „Hamlet“ mehrmals die Titelrolle. Jedoch hatte er während der NS-Zeit eine zwiespältige Rolle inne. Er war ab 1934 Intendant des Berliner Staatstheaters. Jedoch war er darauf bedacht, parteipolitische Inanspruchnahme soweit wie möglich zu vermeiden. Nationalsozialistische Propagandaliteratur verstand er abzulehnen, indem er die Pflege der europäischen Klassiker als die wichtigste Aufgabe eines Staatstheaters definierte. Im Weiteren schützte Gründgens „jüdisch verheiratete“ und „halbjüdische“ Bühnenangehörige und wurde wegen dieser Hilfeleistungen 1946 (nach neunmonatiger Haft) entnazifiziert. Erwin Piscator übte harte Kritik an Gründgens: „[...]Und dass sie nur „Juden“ gerettet hätten und darum ihre Posten behalten mussten (Gründgens bezog pro Jahr ...), das ist ja zum Lachen [...]“⁵⁶⁶

Gründgens Karriere ging nach dem Krieg weiter. Von 1951 bis 1955 hatte er die Leitung des Düsseldorfer Schauspielhauses inne. Ab 1955 war er Intendant des Schauspielhauses in Ham-

⁵⁶³ Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefels Nazis rein, Frankfurt 2002, S 82

⁵⁶⁴ Gustav Gründgens (*22.12.1899, †7.10.1963), Schauspieler, Regisseur, Intendant. 1924 wählte er als Künstlernamen Gustaf.

⁵⁶⁵ Diederichsen Diederich, Muss ich mir den Scheiss anhören? In: Theater heute, 06.01, o.A.

⁵⁶⁶ Piscator Erwin, Zeittheater, Hamburg 1986, S 383

burg, wo er 1963 „Hamlet“ mit Maximilian Schell und Marianne Hoppe inszenierte.⁵⁶⁷ Davon stammt eine Tonbandaufzeichnung,⁵⁶⁸ welche Schlingensief für seine Hamlet- Inszenierung nutzte. Schlingensiefs überlegte: „Gründgens machte 1963 die selbe Inszenierung am Hamburger Schauspielhaus wie 1943. Warum hat er die nochmal aufgeführt, wollte er nochmal so sprechen wie früher? Alles wächst zusammen [...]“⁵⁶⁹

Gustaf Gründgens inszenierte „Hamlet“ bereits in den 1930er Jahren während der Nazi-Herrschaft – im Jahr 1963 setzte er abermals einen traditionellen „Hamlet“ in Szene. Und so schlug Schlingensief die Brücke zur NS-Zeit sowie zu Neoskins, die sich u.a. auf die Wurzeln der NS-Zeit berufen und ließ sie daher mit den Stimmen aus der Vergangenheit synchron mit-sprechen. Der Schatten der Vergangenheit wurde so auf diese Inszenierung geworfen. Einerseits wurde so die Verbindung zur NS-Zeit in Deutschland hergestellt, andererseits wurde die „neutrale“ Schweiz ins „rechte“ Licht ihrer Vergangenheit und Gegenwart gerückt.

IV.6.2 Schlingensief-Entertainment

Nicht nur die Gründgens-Inszenierung diente als Brückenschlag zur NS-Zeit. Im Rahmen der Aufführung wurde eine kleine Nazi-Revue in Szene gesetzt. Schlingensief und sein Schauspieler-Ensemble trugen Nazi-Uniformen und brachten eine flotte Revueeinlage dar. Über Ihnen hing der Schriftzug „Schlingensief-Entertainment“.⁵⁷⁰ Schlingensief trug während der Hamlet-aufführung die meiste Zeit eine SS-Uniform mit „Nazi-Line“-Armbinde, die der Hakenkreuz-Armbinde nachempfunden war.

IV.6.3 In der Mausefalle

„Das Schauspiel sei die Schlinge, in die den König sein Gewissen bringe.“⁵⁷¹

Schlingensief ließ die Neoskins dieses Schauspiel, die sogenannte Mausefalle-Szene, spielen. Für sie war das vermutlich eine Schlinge, die Schlingensief ihnen gelegt hat. Sie sollten durch die Mitwirkung an dieser Hamlet-Inszenierung ihr Sein überdenken. In der Mausefalle-Szene

⁵⁶⁷ Sucher C. Bernd, Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, Band 1, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1995, S 241

⁵⁶⁸ Ebenso setzte Schlingensief eine Tonbandkonserve von Sir John Gielgud ein, einem der bedeutendsten Shakespeare-Darsteller des 20. Jahrhunderts.

⁵⁶⁹ siehe Hamlet – This is your family, Ein Film von Peter Kern, Dokumentation, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 00:56:00 min

⁵⁷⁰ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:50:00 min

⁵⁷¹ Shakespeare William, Hamlet, 2 Aufzug, 2. Szene

stellt die Schauspielergruppe (nach einem selbst geschriebenen Stück von Hamlet) einen Königsmord nach. Diese Szene soll König Claudius, den Mörder von Hamlets Vater, überführen.

Ausgerechnet sie handeln konsequent, beseitigen den Intriganten, durch Mord zur Macht gelangten König, und halten der nicht minder großen Niedertracht der verbleibenden Figuren den Spiegel vor. Die Truppe unterbricht das Stück, grölt ein rechtsradikales Deutschlandlied, um dann den Bruch mit ihrer rechtsextremen Vergangenheit zu verkünden und im Diskurs mit dem Publikum die Beweggründe ihres Ausstiegs zu erörtern. Anschließend kehren sie in das Stück und das Stück in die Klassik zurück.⁵⁷²

Die „aussteigewillige“ Gruppe trat demnach als "Schauspieltruppe im Schauspiel" auf. Obwohl sie selbst keine Schauspieler waren, spielten sie in einem Schauspiel Schauspieler. So erhielt die Sicht auf die Darsteller mehrere Ebenen und Hamlets prägnante Frage „Sein oder Nichtsein“ neue Aspekte. Die Zuschauer fragten sich, welche der Schauspieler „Neonazis“ seien, ob diese auch echt seien, und ob sie auch wirklich aus der rechten Szene aussteigen wollten.

Und auch die Neoskins wurden dazu angeregt, über Ihr Sein nachzudenken. Ist ihr Auftreten im realen Leben als Neoskin nicht nur ein Schauspiel, um aufzufallen? Ist ihre Zustimmung zum Aussteigen aus der rechten Szene nur ein Spiel? Ist Schlingensiefs „Nazi-Line“ nur ein Schein? Was ist real, was ist unreal?

Die Mausefalle-Szene wurde nicht nur für König Claudius zur Falle, sondern für alle Beteiligten. Laut Schlingensief saßen die Darsteller und die Zuschauer in der Falle. Im Zeitalter des Globalismus sitzen alle in der Mausefalle.⁵⁷³

Durch den Umstand, dass in Hamlet „Rechtsgesinnte“ auftraten, erhielten einige Zitate aus Shakespeares Hamlet einen neuen Sinn. Sie wurden sozusagen ins „rechte“ Licht gerückt. Hamlets Anweisungen an die Schauspieler für die Mausefalleszene erhielten somit eine neue Bedeutung. Zum Beispiel Hamlets Anweisung: „[...] sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft [...]“⁵⁷⁴ Diese Anweisung kann dahingehend gedeutet werden, dass die rechte Truppe, die Hand zum Hitlergruß nicht erheben solle. Groteskerweise erhielten sie die Anweisungen durch einen Schauspieler, der einen verwahrlosten Hitlerlook trug. Aber auch andere Aussagen waren als Denkanstoß geeignet.

Man könnte durchaus sagen, Stichwort Shakespeare-Nähe, dass Schlingensiefs Deutung „Hamlet“ als politisches Stück ernst genommen hat; dass er Sätzen wie „Der Aussätzige mag sich jucken, unsere Haut sei rein“ oder „Der Normalfall bedeutet nichts, die Ausnahme alles“ einen neu-

⁵⁷² vgl. <http://www.schlingensief.com>, Zugriff am 26.1.2010

⁵⁷³ vgl. Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002., S 123

⁵⁷⁴ Shakespeare William, Hamlet, 3. Aufzug, 2. Szene

en Klang gegeben hat; dass er die Schauspielertruppe als Spiegel gesellschaftlicher Widersprüche zynisch-provokant etabliert hat. [...] ⁵⁷⁵

„Und Hamlets Worte “Chronik und Spiegel des Zeitalters sind sie“ legen für die von Lemmer und Konsorten im Hamlet verkörperte Schauspiel-Truppe den roten Aktualitätsteppich aus.“ ⁵⁷⁶

Hauptaufreger der Inszenierung war das rechtsrockige Deutschlandlied der Skinrockband "Body Check", das ziemlich laut und brutal über das Schauspielhaus hereinbrach. Die Neoskins traten in schwarzen Ledermänteln und mit Baseballschlägern auf. Vor dem Deutschlandlied lasen sie aus dem „Aussteigermanifest“ vor. „[...] Doch dann purzelten die verstreuten Nazis und Ex-Nazis plötzlich mit einem derart brachialen, billigen Nazirocksong gemeinsam ins Zentrum des Geschehens, dass es nur noch zum Speien war. Auch den Zürichern neben mir stand der Widerwart ins Gesicht geschrieben. [...]“ ⁵⁷⁷

Im Vergleich zur Mausefalle-Szene, wo ihre Stimmen mit der Sprache der Vergangenheit über-tönt wurden, erhoben Sie beim Deutschlandlied ihre “wahren“ Stimmen überzeugender.

Christoph Schlingensiefs Meinung über die Sprache der Neonazis:

Wir kommen also über den Rhythmus zum Text und nicht über den Inhalt. Unsere Frage: Kann man das noch immer so sprechen? Nein. Der Nazi von gestern entspricht" - und hier kommen nun die Skinheads zu ihrem Recht - "nicht mehr dem Nazi von heute. Er spricht anders; und seine Funktion im politischen und marktökonomischen Gefüge ist anders. ⁵⁷⁸

Im Zuge der Aufführung fanden ebenfalls Diskussionen zwischen dem Aussteigewilligen und dem Publikum statt. „Auch die Schlusszene, die das Publikum in grelles Scheinwerferlicht taucht und in der die Ex-Neonazis mehr sinnlos als sinnvoll übers Aussteigen paraphrasieren, fällt damit hinein und lässt Erinnerungen an ein Happening wachrufen.“ ⁵⁷⁹ Schlingensief über die Verbindung zwischen Hamlet und dem Rechtsextremismus:

Der Hamlet ist ein zögerlicher Mensch, angeblich ist er verrückt, dass glaub ich nicht, sondern ich glaub seine Umgebung ist verrückt. Und Hamlet muss mit einem Vater zurechtkommen, der nicht sein wahrer Vater ist, sondern sein Stiefvater. D.h., dass System, das er jetzt hat, als Oberhaupt, ist ein System, dass er nicht akzeptieren will, er kann's aber auch nicht beseitigen, dass Ganze hat mit der Jugend und mit mir auch zu tun, und mit allen Menschen, die im Globalismus nicht

⁵⁷⁵ Heineke, Umatham (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 70

⁵⁷⁶ http://www.terz.org/texte/texte_06_01/nazitaniment.htm, Zugriff am 30.11.2004

⁵⁷⁷ Diederichsen Diederich, Muss ich mir den Scheiss anhören? In: Theater heute, Nr. 06/2001, S 84

⁵⁷⁸ o.A., Die Nazis von heute sprechen anders. In: Der Standard, 9.5.2001, S 13

⁵⁷⁹ Pichler Karlheinz, Hamlet: Viel Lärm um nichts? In: Vorarlberger Tageszeitung, Nr. 113, 15.5.2001, S 43

glücklich werden, die einfach dann sagen, ja, ich habe mit einem Vater, mit einem Systemerhalt zu tun, dass ich eigentlich ablehne (sic).⁵⁸⁰

IV.7 Kampf der Generationen

Shakespeares „Hamlet“ thematisiert Konflikte innerhalb einer Familie. Hamlets Vater wurde ermordet, seine Mutter trauert nicht, sondern nimmt den Vatermörder zum Mann. Hamlet zögert lange, bis er auf den Geist seines Vaters hört, und den Mord rächt. Er verpasst viele Gelegenheiten, und zum Schluss fällt er selbst einem Mordkomplott zum Opfer.

Doch welchen Geist hat Schlingensiefel eigentlich gesehen, dass er so durch ihn getrieben ist? Hamlets Problem ist, dass ihm der Vatermord vom Onkel abgenommen wurde. Die Botschaft des Geistes ist Auftrag und Fluch zugleich, denn sie erklärt dem Sohn die gegenwärtige Situation und bindet ihn gleichzeitig alternativlos an die Vorgeschichte, indem er zum Vollstrecker der Vergangenheit werden soll. Alles, was er macht, steht im Morast der Familientradition und wird an ihr gemessen. Für Kreativität und Selbstwertgefühl wird die Luft da ziemlich dünn. Schlingensiefel zeigt eine subversive Strategie, auf dem Feld der Post- und Neo-Ismen zum Zuge zu kommen. Er mordet nicht die Väter, er öffnet sie nach und beruft sich dabei gerade auf jene, die ihn besonders beeindrucken, wie z.B. Fassbinder oder Beuys. Dabei beweist er seine Freiheit, dass er im Zweifelsfall weder sie noch sich ernst nimmt.⁵⁸¹

In Schlingensiefels Hamletinszenierung wurde auf viele geistige Väter verwiesen. So wurden z.B. Bilder von Künstlern, die Schlingensiefel als „Vorbilder“ dienen, gezeigt. Brecht, Fassbinder oder Beuys waren u.a. dabei. Die Inszenierung wies ebenso Elemente aus vorangegangenen Hamletinszenierungen (Gründgens u.a.), aber auch Filmzitate auf. So ist u.a. der Auftritt Hamlets in Strapsen eine Hommage an Luchino Viscontis *Die Verdammten* – ein Film über Aufstieg und Fall einer Industriellenfamilie unter der Naziherrschaft.

In Anlehnung an Friedrich Nietzsche zeigte Schlingensiefel zwischendurch dem Publikum während einer der Diskussionen eine kleine Reitpeitsche, welche den Geist des Vaters symbolisieren sollte. „[...] diese weiße Peitsche symbolisiert den Geist des Vaters, der uns bis kurz vor unserm Tod bedrohen wird, weil er immer wieder sagt, du musst so wie ich werden, werde so wie ich Sohn! Tochter werde so wie deine Mutter!“⁵⁸²

Neben den geistigen Vätern der „linken“ wurden auch Bilder der geistigen Väter der rechten (kritisch) eingesetzt. Vor allem wurde in Rahmen der Inszenierung mehrmals auf Christoph Blocher verwiesen.

⁵⁸⁰ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:12:00 min

⁵⁸¹ Roselt Jens, Theater aus den Fugen. In: Christoph Schlingensiefels Nazis rein, Heineke, Umathum (Hrsg.), Frankfurt 2002, S 83

⁵⁸² siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:56:00 min

So wurde betreffend des Generationenkonflikts dem Publikum ebenfalls ein Spiegel vorgehalten. Welche Kinder setzen die rechte/politische Tradition kontinuierlich fort, wer bricht mit der Tradition und rebelliert?

Diese Frage wirft auch Peter Kerns Filmdokumentation⁵⁸³ des Hamlet-Projekts auf. Für die Filmdokumentation wurden eigens diese Szenen gedreht, die drei traditionelle Familien darstellen sollen. Von jeder Familie wurden je drei Filmszenen angefertigt, welche zu Beginn, Mitte und Ende der Dokumentation gezeigt werden. Anhand dieser Familien werden auch die „klassischen“ politischen Einstellungen kritisiert.

Es werden drei Durchschnittsfamilien gezeigt,⁵⁸⁴ jeweils eine aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Der Radiomoderator „Konrad Zweifel“ stellt die drei Familien vor, alle drei kämpfen laut seiner Aussage ums Überleben. Alle Familien sitzen in ihren Wohnzimmern und hören im Radio den Live-Bericht über Schlingensiefs Hamlet-Premiere in Zürich.

1. Szene:

Die deutsche Familie Erwin⁵⁸⁵ aus Düsseldorf besteht aus Vater, Mutter und zwei blonden Töchtern. Das Wohnzimmer ziert ein Bild von Joachim Erwin, drei kleine deutsche Fähnchen, ein Heiligenbild sowie eine Wahlpropaganda mit dem Slogan „Kriegskinder! Schröder muss weg – stoppt den 3. Weltkrieg.“ Der Politiker auf diesem Wahlplakat hat einen Hitlerähnlichen Look. Eine Tochter trinkt übermäßig Alkohol, die zweite Tochter liest eine Reclamausgabe von Hamlet. Die konservativ gekleideten Eltern lächeln vor sich hin. Der Vater blättert in einem Prospekt.

In Österreich wird ein Wohnzimmer von „Familie Haider“ in Klagenfurt gezeigt. Das Radio zieren zwei österreichische Fähnchen. Am Boden liegen schwere Stiefel, das Wohnzimmer ist un-aufgeräumt. Ein kleines gerahmtes Bild von Jörg Haider (mit dem Wahlspruch „Kärnten blüht auf“) steht auf dem Tisch. Im Zimmer befindet sich nur ein Mann, der zuerst in einem Buch liest, dann aber interessiert dem Radiobericht zuhört.

Die Schweizer „Familie Blocher“ in Zürich-Herrliberg stellt ein Elternpaar mit einem kleinen Sohn dar. Der Vater liest die Neue Zürcher Zeitung, die Mutter näht. Am Tisch stehen zwei Gläser Wein, eine kleine Schweizer Flagge und an der Wand hängt ein Gewehr – die „neutrale“ Schweiz verteidigt sich selbst. Im Vergleich zu den anderen Familien sind keine Bilder einer

⁵⁸³ Die Dokumentation setzt sich aus Ausschnitten des Hamlet-Projekts (Proben, Straßenaktionen, Aufführungen, Diskussionen, etc.) zusammen.

⁵⁸⁴ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004

⁵⁸⁵ In Anspielung auf Joachim Erwin (*2.9.1949, †20.5.2008 in Düsseldorf), Jurist und CDU-Politiker. Ab 1999 bis zu seinem Tode war er Oberbürgermeister von Düsseldorf.

Partei zu sehen. Der Bub blättert lustlos in einer Zeitschrift, dann beginnt er mit einem Feuerzeug zu spielen.

2. Szene:

Die deutsche Tochter, die Hamlet las, beginnt den Live –Bericht über Schlingensief's Hamlet synchron mitzusprechen. Dies ist dem Familienvater nicht recht, er klebt ihr den Mund mit einem Pflaster zu und fesselt sie an den Sessel.

In der Schweizer Familie ist der kleine Sohn in Begriff, mit dem Feuerzeug die kleine Schweizer-Flagge anzuzünden, welche auf dem Tisch steht. Der Vater bemerkt es, und gibt ihm eine Ohrfeige. Daraufhin steht der Sohn auf und holt sich aus der Küchenlade zwei Messer.

In Österreich sitzt der Mann auf der Couch. Er hat sich das Hemd ausgezogen, und beginnt sich lustvoll seinen Oberkörper zu streicheln, danach schlägt er sich selbst mit einer Peitsche den Rücken. Vor ihm auf den Couchtisch ist ein Bild Jörg Haiders und eine kleine österreichische Fahne zu sehen. Der Mann steht auf, sein Rücken ist bereits blutig geschlagen.

3. Szene:

Die Schweizer Eltern werden von ihrem Sohn gleichzeitig von hinten erstochen. Er hält beide Messer fest in der Hand. Zufrieden lächelnd legt er die blutigen Messer auf den Couchtisch, um danach die Schweizer Fahne mit dem Feuerzeug anzuzünden.

Die deutschen Eltern haben ihre Kinder erfolgreich zur Strecke gebracht. Jene gefesselte Tochter liegt blutig am Boden neben dem Tisch. Die zweite Tochter liegt nach dem übermäßigen Alkoholkonsum ebenfalls reglos am Boden in einer Blutlache. Die Eltern sitzen lächelnd nebeneinander.

Im österreichischen Wohnzimmer hat sich der Mann zum Höhepunkt gepeitscht und liegt nun erschöpft auf einem Fauteuil.

Der Sprecher im Radio betont immer wieder „This is your Family“ – die Radiohörer werden mit der Geschichte „Hamlets“ konfrontiert, dessen Familie durch die Ermordung seines Vaters zerstört wurde, und schlussendlich „Hamlet“ selbst und alle anderen daran zugrunde gehen. Und auch die gezeigten Familien gehen an ihrer Familiengeschichte zugrunde und werden dadurch zerstört.

Die Rezipienten dieser Dokumentation sollen mit einem Spiegelbild der eigenen Familie respektive der nationalen Vergangenheit und Gegenwart konfrontiert werden. Diese Filmausschnitte über die drei Familien können daher wie folgt gedeutet werden:

Die deutschen Töchter kommen gegen das Schweigen der Eltern nicht an, und können ihre Stimme nicht erheben. Die deutschen Eltern schweigen über die NS-Vergangenheit Deutschlands und sie schweigen auch über die heutige (rechtspopulistische) Situation Deutschlands. Ihre Kinder sollen ebenfalls traditionell und konservativ nach Ihren Werten erzogen werden. Über Politik wird nicht gesprochen, sondern geschwiegen. Eine Tochter trinkt sich resigniert ihren Kummer von der Seele, der zweiten Tochter wird der Mund verboten. Beide Töchter kommen durch das Schweigen - das Unausgesprochene, zugrunde.

Im österreichischen Wohnzimmer ist nur ein Mann⁵⁸⁶ (ohne Frau und Kinder) zu sehen. Es ist niemand da, über den er herrschen kann, so geißelt er sich selbst. Der Mann lebt allein, die FPÖ ist seine Familie. Das Bild Haiders ersetzt das Bild des Vaters. In einem sadomasochistischen Akt peitscht er sich selbst, die leidvolle Familiengeschichte Hamlets erregt ihn.

Diese Szene kann man durchaus dahingehend deuten, dass sich Österreich selbst als Opfer „Hitlerdeutschlands“ sieht, tatsächlich haben sich die Österreicher „Ostmärker“ sehr wohl gefühlt und das nationalsozialistische Gedankengut hoch gehalten. Viele Österreicher sehen sich durch rechtspopulistische Parteien gerne vertreten und die Tradition wird (wortlos) weitergeführt. Auch der Mann im österreichischen Beitrag hüllt sich in Schweigen.

Nur der Sohn der Schweizer Familie schafft es, sich von der Tradition respektive von seiner Familie zu lösen, er tötet beide Eltern gleichzeitig. Die neutrale Schweizer Familie hat kein Wahlplakat an der Wand. Auch hier hüllen sich beide Elternteile in Schweigen. Mit Kriegsgeschehnissen hatten und haben sie offiziell nie etwas zu tun. Das Gewehr hängt zur Verteidigung bereit. Dem Schweizer Sohn gelingt es, die Eltern zu besiegen. Er ersticht sie rücklings und zündet danach genussvoll die Nationalflagge an. Der Sohn hat es offensichtlich deshalb geschafft, weil er dazu erzogen wurde, sich selbst zu verteidigen, in der Schweiz ist es offenbar leichter, zu seinem Recht zu kommen. Durch das Töten seiner Eltern und der anschließenden Entzündung der Schweizer Flagge erreicht er selbst „totale Unabhängigkeit“ und Neutralität.

Diese Hamlet-Inszenierung ist bis dato Schlingensiefs einzige Inszenierung eines Klassikers. Auf jeden Fall ist diese Inszenierung als politisches Theater klassifizierbar.

⁵⁸⁶ Dies könnte durchaus eine Anspielung auf die persönlichen homosexuellen Neigungen sein, die manchen FPÖ-Mitgliedern nachgesagt werden.

IV.8 Hamlet als Mittel zum Zweck

Als politisch gilt ein Theater, das allgemeine gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse oder jeweils aktuelle politische Konflikte zum Gegenstand hat.⁵⁸⁷ Schlingensiefs politisches Theater in der Schweiz – damit sind die Straßenaktionen sowie die Hamlet-Aufführungen selbst inkludiert – behandelten gleich mehrere politische und gesellschaftliche Aspekte:

- Kritik am Aussteigerprogramm Schilys
- Propaganda für das Aussteigerprogramm “Nazi-Line“, später für den neu gegründeten Verein “Rein e.V.“
- Aufruf zum Dialog mit aussteigewilligen Personen respektive Rechtsgesinnten
- Aufruf zur Subventionsstreichung des Zürcher Schauspielhauses
- Aufruf zum Verbot von ZSC (Eishockeyverein) – aufgrund der rechtsextremen Fans
- Kritik an der rechtspopulistischen Politik der SVP und Aufruf zum Verbot der SVP
- Kritik an der schweizerischen Bevölkerung, da sie „rechtspopulistisches“ Gedankengut unter einem neutralen Deckmantel versteckt
- Kritik am Schweizerischen Umgang mit ihrer finanziellen Beteiligung am Zweiten Weltkrieg und der Unterschlagung von jüdischen Geldern
- Kritik am Schweizer Finanzwesen
- Auseinandersetzung mit dem Generationenkonflikt
- Kritik an den politischen Entscheidungen, welche mit dem Attentat auf das World Trade Center am 11. September 2001 zusammenhängen sowie an den Terroristen selbst

[...] konfrontierte der deutsche Theaterprovokateur Christoph Schlingensief die Bürger Zürichs damit, dass ihr schönes Land weit mehr mit der jüngsten Geschichte Europas zu tun hat, als es die Schweizer Stimmbürger in ihrer Mehrheit für möglich halten. In der Woche vor dem Frühlingsfest erinnerte Schlingensief sie daran, dass der europäische Rechtsextremismus nicht bei Le Pen und Haider Halt macht, sondern auch landeseigene Gestalten annimmt. Er sammelte Unterschriften für ein Verbot der SVP, der Partei des Europegners und Rechtspopulisten Christoph Blocher. Die SVP sei „eine volksverhetzende Partei“. Neben der in der Zürcher Stadtpolitik zweitstärksten Kraft attackierte Schlingensief auch den Schweizer Eishockey-Meister ZSC. Der Klub liefere „durch seine unentschlossene Haltung gegenüber den Hooligans den Nährboden, auf dem die Rechtsextremisten gedeihen können“. [...]⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ vgl. Metzler Lexikon, Theatertheorie, Fischer-Lichte Erika u.a. (Hrsg.), Metzler, Stuttgart 2005, S 242

⁵⁸⁸ Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 28

IV.9 Schlingensief auf der Straße

Während der Probezeit veranstaltete Schlingensief mit seinen Schauspielern Straßenaktionen in Zürich. Dadurch sprach man bereits vor der Premiere in der ganzen Schweiz von Schlingensiefs Hamlet-Projekt.

Das "eigentliche Theater" und die großen Provokationen fanden bereits im Vorfeld der Aufführung von Shakespeares "Hamlet" im Zürcher Schauspielhaus am Pfauen statt: Die öffentlichen Kundgebungen zum Verbot der rechtsorientierten SVP, die Auftritte mit den ins Schauspielensemble rekrutierten Ex-Neonazis an markanten Zürcher Plätzen, die Plakatierung der Litfasssäulen mit Statements zum „Nazi-Line“-Projekt, das aussteigewilligen Neonazis den Weg zurück in die Gesellschaft ebnet will.⁵⁸⁹

Die Gruppe der Aktionisten war mit roten Jacken und Kappen ausgestattet, welche das „Nazi-Line“-Emblem trugen. Das Aussteigerprojekt sowie die Hamletaufführung wurden propagiert. Diese Aktionselemente können als Agitationspropaganda bezeichnet werden.

Klassische Straßentheatermethoden sind für diese Aktionen nur im geringen Maße angewendet worden. Folgende Merkmale sind u.a. feststellbar:

- Die Aktionen waren nicht für eine bestimmte Zielgruppe gedacht.
- Informationstische und Transparente wurden eingesetzt. Flugblätter, Stickers und Buttons ausgeteilt. Unterschriften zum Verbot der SVP wurden gesammelt.
- Mit Lärmquellen, wie z.B. mit Megaphonen wurde das Publikum angezogen.
- Die Aktion hatte einen aktuellen Bezug zum Aussteiger-Programm, und war deshalb sehr kurzlebig. Kritisiert wurde die SVP sowie die Schweizer Bürger selbst.

Christoph Schlingensief forderte im Rahmen der Straßenaktionen das Verbot der SVP:

[...] versteckter Antisemitismus in den Parteien ein großes zentrales Thema in der Schweiz [...] dieses Thema verbinden wir mit der SVP [...] die SVP ist antisemitisch und sie äußert sich mit rassistischen Äußerungen [...] sie ist dafür zuständig, dass hier ein ungutes Gefühl auftaucht, dass man Polizisten trifft, die auf Ausländer einschlagen, Ausländer die sich nicht mehr wehren können [...] das muss ein Ende haben [...] die SVP ist der Angriff, SVP ist unser Feind [...] SVP sind die, die auch sagen wir müssen dem Zürcher Schauspielhaus 2,5 Mio. DM streichen [...] die SVP zeigt ihr wahres Gesicht, wer das noch nicht kapiert hat, der kann es jetzt sehen und deshalb haben wir eine neue Zentralforderung [...] fordern wir von naziline.com die komplette Subventionsschließung, Störung, Unterbrechung sämtlicher Theater und Kultureinrichtungen der Schweiz, Deutschlands, Österreichs, Europas und der Welt [...]⁵⁹⁰

⁵⁸⁹ Pichler Karlheinz, "Hamlet": Viel Lärm um nichts? In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, Nr. 113, 15.5.2001, S

43

⁵⁹⁰ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:03:00 min

Der Aufruf zum Parteiverbot der SVP ist als Anti-Agit-Prop-Theater⁵⁹¹ klassifizierbar: Schlingensief warb nicht für eine Partei und eine bestimmte Zielgruppe, sondern machte gegen die SVP mobil.

Rückblickend gesehen wiesen die Straßenaktionen also Elemente der Straßentheatermethoden auf, und sind in Bezug auf die SVP-Verbot-Aufforderung als Anti-Agit-Prop(Theater) zu bezeichnen. Hinsichtlich der Werbungen für das Aussteiger-Projekt wiesen die Aktionen Wesensmerkmale des Agit-Prop-Theaters auf.

Neben den Straßenaktionen unternahm Schlingensief auch Exkursionen mit dem Ensemble. Diese Exkursionen hatten vermutlich pädagogische Zwecke, dienten aber auch dazu, die Medien mit „Sensationen“ zu beliefern, um die Stimmung in der Schweiz weiter „aufzuheizen“. Des Weiteren wurde im Rahmen der Hamlet-Aufführungen mit dem Publikum über die Aufführung sowie über die bereits erwähnten brisanten Themen diskutiert.

IV.10 Die SVP, Blocher und Schlingensief

Als bekannt wurde, dass Schlingensief ein Projekt in der Schweiz plante, versuchte die SVP bereits im Vorfeld, das Projekt zu verhindern. Sie fürchtete – das wie im Jahr zuvor in Wien – die Schweizer Bevölkerung in Aufruhr versetzt werden würde.

„[...] Der Frühling in der Schweiz scheint ein Frühling für Hitler zu werden. So glaubt es die SVP, eine linkisch-rechte Partei, und hat angekündigt, Schlingensiefs „Hamlet“ verbieten zu lassen.“⁵⁹² Am 17.1.2001 erging an den Gemeinderat von Zürich eine Interpellation⁵⁹³ von Seiten der SVP betreffend des geplanten Besuchs Schlingensiefs.

[...] Der in der Theaterszene als „Agent provocateur“ [...] geltende Christoph Schlingensief ist in der Vergangenheit verschiedentlich durch Inszenierungen aufgefallen, die ein gerichtliches Nachspiel zur Folge hatten. Im September 1997 wurde Schlingensief von der Polizei auf offener Bühne verhaftet, als er im Rahmen einer Kunstaktion an der Documenta in Kassel ein Schild mit der Aufforderung „Tötet Helmut Kohl“ präsentierte. Am 23. November 1999 erstattet die Jüdische Gemeinde Berlin gegen Schlingensief Strafanzeige, nachdem am Vorabend an der Berliner Volksbühne bei einer Aufführung unter künstlerischer Leitung Schlingensiefs das Publikum dazu aufgefordert worden war, das Wort „Judensau“ zu sagen [...] In diesem Zusammenhang bitten wir den Stadtrat um die Beantwortung der folgenden Fragen:
Welche Maßnahmen werden getroffen um sicherzustellen, dass es bei der Hamletinszenierung Christoph Schlingensiefs vom kommenden April (sic) am Zürcher Schauspielhaus nicht zu anti-semitischen, rassistischen oder sonst wie strafrechtlich relevanten Vorfällen und Provokationen kommt?

⁵⁹¹ siehe Kapitel III.12.3.4 Container-Aktion als Anti-Agit-Prop-Theater

⁵⁹² Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 17

⁵⁹³ Der Inhalt dieser Interpellation zeigt Ähnlichkeiten mit den Ansuchen der FPÖ vor der Container-Aktion.

Wie schützt sich die Stadt Zürich gegen allfällige Regressionsansprüche in Zusammenhang mit Klagen von Theaterbesuchern oder Dritten gegen die Verantwortlichen für das Theaterstück und gegen das Schauspielhaus Zürich?

Wie gedenkt der Stadtrat die öffentliche Sicherheit zu gewährleisten, falls die Schlingensief-Aufführung von Demonstrationen und Ausschreitungen begleitet wird?⁵⁹⁴

Schlingensief reagierte auf diese SVP-Forderung, in dem er im Gegenzug bei seinen Straßenaktionen vor der Hamletpremiere das Verbot der SVP forderte, da diese antisemitische und rassistische Inhalte in deren Parteiprogrammen aufweisen.

[...] “Eine Partei, die den „Hamlet“, die Kunst verbieten will, gehört selber verboten“, rief er gestern durch das Megafon an der Bahnhofstrasse. In einem Flugblatt hält Schlingensief fest, mit ihren Standpunkten zur Ausländer- und Asylpolitik lieferte die SVP den Nährboden, auf dem Rechtsextremisten gedeihen könne (sic). [...]”⁵⁹⁵

Später forderte Schlingensief die Subventionsstreichung für das Zürcher Schauspielhaus und aller Kultureinrichtungen weltweit. Auch dies war eine Reaktion auf die SVP, welche einen Subventionstop für das Schauspielhaus forderte. Schlingensief: „[...] ich spiele eine Melodie der SVP nach und verbiete die SVP und fordere ein Verbot der SVP. Und nach einer halben Stunde mit dem Klapptisch in der Innenstadt war die Hölle los. [...]”⁵⁹⁶

Im Rahmen des Hamlet-Projekts fuhr Schlingensief mit der „Neonazi-Gruppe“ und seinen Schauspielern zu Christoph Blochers Residenz. Sie brachten zwei Transparente mit. Auf einen stand „SVP-Mitglieder finanzieren Nazi-Rock“ und auf dem zweiten „Blocher erwache!“. Vor Blochers Haus gab Lemmer den Journalisten ein Interview, in dem er behauptete, dass von der SVP Skinheadproduktionen bezahlt wurden und dass die Mitglieder der SVP oder aus dem Umkreis der SVP Skinheadkonzerte logistisch unterstützt haben.⁵⁹⁷

Vor dem großem Eingangstor meinte Schlingensief, dass sie hierher gekommen seien, um ihre Gesprächsbereitschaft zu verkünden. Er läutete an der Tür, es meldete sich aber nur eine Stimme über die Sprechanlage. Schlingensief warf mit besten Grüßen einen Brief an Blocher in den Postkasten. Kurz darauf ging erstaunlicherweise das Tor auf, die Gruppe konnte in den Hof eintreten.⁵⁹⁸ Jedoch ging die Tür unabsichtlich auf, Schlingensiefs Gruppe wurde durch Christoph Blocher nicht empfangen.

⁵⁹⁴ Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 15

⁵⁹⁵ o.A., Schlingensief provoziert SVP. In: Zürich Express, 18.4.2001, S 24

⁵⁹⁶ Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 128

⁵⁹⁷ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:30:00 min

⁵⁹⁸ siehe ebda. 00:28:00 min

Auf der Bühne ließ Schlingensiefel in der Totengräberszene Blochers Schädel ausgraben: „[...] Hier ist ein Schädel, der schon 23 Jahre in der Erde gelegen hat, es ist Blochers Schädel. Ich kannte ihn, er hat mich Tausendmal auf den Rücken getragen [...]“⁵⁹⁹

Viele im Publikum lachten bei dieser Szene, da Schlingensiefel Blocher dadurch indirekt als politischen Spaßmacher, als Hofnarr der nicht ernst zu nehmen ist, darstellte. Im Rahmen der Aufführung malte Schlingensiefel auf ein Blocherportrait Hitlerbart und Hitlerscheitel auf. In der Hamletdokumentation wird ein Interviewausschnitt Christoph Blochers gezeigt, in dem er stottert.⁶⁰⁰ Christoph Blocher wurde also als lächerliche Figur dargestellt. Über das Wesen der SVP wurde bei den Diskussionen im Rahmen der Hamlet-Inszenierung gesprochen. Als Requisite dienten SVP-Fahnen auf der Bühne.

Eine offizielle Reaktion zu Schlingensiefels Hamlet gab es von Thomas Meier (SVP):

Ich bin der Auffassung, dass es sich bei dem Herrn Schlingensiefel um eine sehr ordinäre Person, um einen sehr simplen Menschen handelt, um das Paradebeispiel eines kulturschaffenden, gescheiterten Akademikers, der versucht, das intellektuelle Defizit durch die primitivste Provokation⁶⁰¹ zu kompensieren.⁶⁰²

IV.11 Schlingensiefel und das Schweizer Publikum

Den Schweizern wurde von Schlingensiefel ein Spiegel vorgehalten: ist die Schweiz wirklich eine „Nazi-freie“ Zone, jenseits der rechten Szene? Oder ist Blocher doch eine Schweizer Kopie von Jörg Haider? Wird eine „neutrale“ nazifreie Schweiz nur vorgespielt?

Schlingensiefels Hamletprojekt sorgte bei vielen Schweizern für Unmut. Er kritisierte die Schweizer Politik, verbot die SVP und einen Schweizer Eishockeyverein, er forderte Subventionskürzungen für das Schauspielhaus. Für Verwirrung wurde also gesorgt – das Publikum wußte nicht genau, von wem das Aussteigerprojekt finanziert wurde, wer Schlingensiefel finanzierte, usw. Ebenso war unklar, ob der den ZSC (Zürcher Schlittschuhclub) oder den ZSC Lions (Schweizer Eishockey Mannschaft) verbieten wollte.

Die Straßenaktionen fanden an prominenten Plätzen in Zürich statt. Bei Schlingensiefels Ansprachen lächelte das Publikum meistens milde. So kam es offenbar auch bei einer Straßenaktion vorm Zirkus Knie, wo Kleinaktionäre der Vontobl Holding AG zur Generalversammlung gingen,

⁵⁹⁹ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:27:00 min

⁶⁰⁰ siehe ebda. 00:27:35 min

⁶⁰¹ Eine Standardaussage über Schlingensiefel, welcher sich nicht als Provokateur sieht. (siehe Kapitel III.9)

⁶⁰² Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefels Nazis rein, Frankfurt 2002, S 41

zu keinem Eklat. Die meisten ließen es stumm über sich ergehen, dass Schlingensief sie als „ahnungslose“ Kleinaktionäre, die von der Marktwirtschaft keine Ahnung haben, beschimpfte.⁶⁰³

Im Allgemeinen fanden bei den Straßenaktionen anregende Diskussionen, aber auch einige aufregende Momente statt.

[...] Unser Informationstisch wird von vielen Journalisten belagert. [...] Im Hintergrund formieren sich Altnazis und werden immer lauter. „Geht nach Brandenburg, hier in der Schweiz habt ihr kein Recht auf politische Betätigung.“ [...] Der Hospitant Tobias filmt unsere theatralische Darbietung. Plötzlich versucht eine ältere Dame im Lodenmantel, unterstützt von ihrem grauhaarigen Mann, dem Hospitanten (im unbezahlten Einsatz) die Kamera zu entreißen und schlägt auf ihn ein. [...] Wo wohnt das Schwein?“ Gewaltdrohungen nicht nur am Telefon von Schlingensief. Einer unserer Plakatkleber wird mit einer Gaspistole angeschossen und muss ins Krankenhaus. [...] Der Dramaturg bestellt noch rasch Polizeischutz. [...] Hooligans haben sich angekündigt. Die Schauspieler stehen dicht hinter Schlingensief, Schutz suchend. Irgendwie haben alle ein komisches Gefühl. So bemerken nur wenige, wie sich eine Gruppe von zehn Neonazis der Versammlung nähert. Ich rufe einen von ihnen zu mir. Ich rede mit ihm ruhig, fast vertraut, erkläre ihm unser Vorhaben, beschreibe ihm die Bühne, das Stück, seine Rolle. Noch vor kurzer Zeit stand er aufgeblasen da, jetzt ist die Luft raus. Der Mann sucht nach seinen Gedanken, die Klischees entgleiten ihm, „hier steht auch nur ein Mensch“ denke ich. Schlingensief spricht mit Charme und Würde, die Jungs sind irritiert. [...]⁶⁰⁴

Im Vergleich zur Wien-Aktion verliefen die Auseinandersetzungen mit dem Publikum relativ harmlos. Dies kann vermutlich auch daran gelegen haben, dass die Hamletgruppe kaum Schweizerdeutsch beherrschte, und so konnten die Gemüter wohl nicht richtig erhitzt werden. „Konsequent werden wir auf Englisch angesprochen. Hochdeutsch ist als Verständigungsmittel bei der Schwere unserer Vergehen verständlicherweise ausgeschlossen – Schweizerdeutsch verstehen wir hingegen nur ungenügend.“⁶⁰⁵

„Die Front gegen das Schauspielhaus bedient sich merkwürdiger kulturalistischer Argumente. Schlingensiefs Theatralisierung der Öffentlichkeit funktioniere in Städten wie Wien oder Berlin mit ihren ausgeprägten Theatertraditionen, hieß es, aber eben nicht in Zürich.“⁶⁰⁶

Am Zürcher Schauspielhaus wurde die Hamletinszenierung durch Schlingensief mehrmals unterbrochen, um mit dem Publikum zu diskutieren. Es wurden verschiedene Fragen aufgeworfen, z.B. wie man den Ausstieg der Neonazis glaubwürdig darstellen kann, etc. Viele diskutierten mit, andere verließen das Theater. An einem Abend forderte ein Herr, dass er Hamlet von Shakespeare sehen wollte, und nicht das Blabla von Schlingensief.⁶⁰⁷

⁶⁰³ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:59:00 min

⁶⁰⁴ Kern Peter, Lass uns ernst sein in Zürich. In: Kulturspiegel, Nr. 5, 2001, S 16

⁶⁰⁵ Rudolph Sebastian, Sein! Nicht sein! In: die Tageszeitung, Berlin, 5.5.2001, o.A.

⁶⁰⁶ Mattheis Uwe, Der Prinz. In: Süddeutsche Zeitung, 24.4.2001, S 28

⁶⁰⁷ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 01:03:00 min

In die Diskussionsrunden floss aber auch Schlingensiefs Kritik an die Rolle der Schweizer während des Zweiten Weltkriegs ein. So beschimpfte er das Publikum: „Wer hat denn eure Theater finanziert? Das waren die Juden, die aus unserm Land, aus meinem Land geflüchtet sind [...] Und Sie haben sich die Taschen vollgemacht, mit diesem jüdischen Geld. Und damit haben Sie diese Kulturinstitution aufgebaut. Das ist die Wahrheit!“⁶⁰⁸

Rückblickend kann festgestellt werden, dass das Publikum sich zum Großteil relativ ruhig und neutral verhalten hat. Dies gilt vor allem für öffentliche Reaktionen. Es kam sicherlich zu einigen Streitereien und Auseinandersetzungen, diese sind auf der Hamlet-DVD allerdings nicht dokumentiert.

In den Printmedien schlug das Publikum weitaus härtere Töne an, z.B. „Kehren Sie zurück ins Nazi-Deutschland und versuchen Sie dort den Bürger zu diskriminieren! Mit eidgenössischer Verachtung für solche Nazischweine wie Sie, ein Schweizerbürger.“⁶⁰⁹

IV.12 Das Verhältnis zu den Neoskins

Zu Beginn der Probenzeit war das Verhältnis zwischen den Neoskins, Schlingensief und den Schauspielern etwas angespannt. Die erste Begegnung war wohl von gegenseitigem Mißtrauen geprägt. Es war unklar, in welchen Bahnen das Projekt verlaufen wird. Von offizieller Seite wurde spekuliert, wer hier wen benutze. Schlingensief die Neoskins, um die Aufführung zum „Skandal“ zu machen, oder die Neoskins Schlingensief, um ihre Interessen in der Öffentlichkeit zu vertreten. Ebenso bestanden Zweifel, ob die Neoskins wirklich aus der rechten Szene aussteigen wollten, und wenn ja, wohin sollte der neue Weg sie führen?

Folgende Personen mit „rechten“ Hintergrund⁶¹⁰ wurden für die Hamlet-Aufführung gewonnen:

Jan Zobel: Verlagskaufmann, zum damaligen Zeitpunkt Herausgeber und Chefredakteur der Zeitschrift „Einheit und Kampf“;

Tim Holzschneider: Mitglied des von Jan Zobel organisierten Düsseldorfer „Jugendoppositionsstammtisches“;

Jürgen Drenhaus: gelernter Anlagenmechaniker, Sänger einer der ältesten deutschen Skinheadbands („Body Checks“), Torsten Lemmers Rechtsrockvertrieb-Mitarbeiter, mehrfach vorbestraft wegen Körperverletzung;

⁶⁰⁸ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:23:00 min

⁶⁰⁹ Heineke, Umathum (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 31

⁶¹⁰ Die jeweiligen Funktionen hatten die Personen zum damaligen Zeitpunkt im Jahr 2001 inne.

Melanie Dittmer: ehemaliges Vorstandsmitglied der „jungen Nationaldemokraten“ in Nordrhein-Westfalen, heutige Aktivistin der „Bewegung deutsche Volksgemeinschaft“ Vorsitzende des Regionalverbandes Ruhr der „jungen Nationaldemokraten“, Redakteurin der Zeitschrift „Wille und Weg“;

Torsten Lemmer: Unternehmer (Solarium-Betreiber), ehemaliger Fraktionsgeschäftsführer der rechten freien Wählergemeinschaft im Rat der Stadt Düsseldorf, ehemaliger stellvertretender Bundesvorsitzender der freiheitlichen Volkspartei, weltweit größter Produzent für rechts- und Skinheadrock, Gründer des weltweit größten Magazins für rechte Musik „Rock Nord“;

Martin Kohlmann: Jurastudent, Ratsherr der Republikaner im Stadtrat von Chemnitz.⁶¹¹

Ebenso wirkte Markus Boestfleisch mit, ein Schauspieler, der einen „Neonazi“ spielte. Um seine Person gab es ebenfalls Verwirrung, da er festgenommen wurde. Dabei handelte sich angeblich um eine alte, private Geschichte.⁶¹²

Die bekannteste Person der Gruppe war Torsten Lemmer, ein Rechtsrockproduzent, der bereits Karriere als Politiker in Düsseldorf gemacht hat. Zu Beginn der Probenzeit kritisierte Lemmer seine Kameraden, da man diese seiner Meinung nach nicht als „Neonazis“ oder „rechts“ einstufen könne, da ein Schlägertyp oder eine Bomberjacke alleine nicht automatisch als „rechts“ gelten.⁶¹³

Während der Probezeit kam es innerhalb der Gruppe zum Konflikt mit einem der Kameraden, da sich dieser den Anweisungen Lemmers widersetzte und Lemmers geplanten Ausstieg vom Ausstieg verraten wollte. Darum handelte sich namentlich um Martin Kohlmann, damals Jurastudent und Ratsherr der Republikaner im Stadtrat von Chemnitz. Kohlmann wurde offiziell aus der Neoskin-Gruppe ausgeschlossen, da dieser sich als nicht „aussteigewillig“ zeigte. Im Weiteren ging er wohl am wenigsten als „Neoskin“ durch. Ansonsten verstanden sie sich innerhalb der Gruppe gut, da sich die meisten bereits aus der Szene kannten.

Die Filmdokumentation zeigt verschiedene Szenen, in welchen die Aussteigewilligen mit den Schauspielern über das Resozialisierungsprojekt oder über Rassismus usw. diskutieren. Die Unterhaltungen waren anfangs noch angespannt, nach einiger Zeit merkt man eine deutliche Annäherung zwischen den Gruppen. Die Situationen wirken entspannter, es fand immer mehr eine ehrlichere Auseinandersetzung statt. Man versuchte die verschiedenen Meinungen zu tolerieren.

⁶¹¹ vgl. Heineke, Umathum (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Frankfurt 2002, S 53 - 58

⁶¹² vgl. o.A. Neue Zürcher Zeitung, 29.5.2001, S 46

⁶¹³ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:08:00 min

Peter Kern erzählte, dass die Gruppe eigentlich bei der Premiere den Ausstieg vom Ausstieg verkünden wollte. Sie haben es aber nicht getan, weil sie sich „ernst genommen“ fühlten.⁶¹⁴

Die rechte Gruppe wurde ebenfalls in die Straßenaktionen eingebunden. Hier konnte mit dem Laufpublikum diskutiert werden. Diese Diskussionen verliefen meist friedlich. Im Weiteren unternahmen sie gemeinsame Ausflüge, z.B. zu Blochers Haus oder in den Deutschen Bundestag. Die Filmausschnitte dieser Ausflüge wirken zum Teil grotesk, da sie als „rechts“ eingestufte an sehr „links“ angehauchten Aktionen teilnahmen. Die Gedenkminuten an Bertolt Brechts Grab sind an dieser Stelle besonders hervorzuheben. Schlingensief ließ die Neoskins ein Blumensträußchen auf das Grab des linken Kommunisten legen, der seinerzeit ein harter Kritiker der Nationalsozialisten war.

Auch die Ausflüge gingen meist ohne grobe Auseinandersetzungen über die Bühne. Nur beim Berliner Theatertreffen an der Volksbühne, wo die Neoskins mit dem Publikum diskutierten, kam es zu einem heftigen und aggressiven Wortwechsel zwischen den rechten Darstellern und dem „linken“ Publikum.⁶¹⁵

Bei offiziellen Fernsehinterviews riefen die Neoskins (vor allem Torsten Lemmer), die „rechten“ Kameraden dazu auf, aus der Szene auszusteigen.

Also, ich glaube, dass wir in der Arbeit, bei diesem „Hamlet“ mit diesen Leuten, tatsächlich in diesem Theaterraum eine ganz kleine Bewegung erreicht haben, dass nämlich eine Klarheit herrscht bei diesen sieben Leuten: Es sind eigentlich nur sechs, sieben schreibt die Presse, einer war ein Schauspieler. Sechs Neonazis sagen: Kein Antisemitismus, keine Gewalt, kein Rassismus
...⁶¹⁶

IV.13 Torsten Lemmer

Gewöhnlich gibt es die meiste Aufregung um die Person Schlingensiefs selbst. Beim Hamlet-Projekt hatte er allerdings einen Gegenpart. Torsten Lemmer hatte bereits vor der Teilnahme am Schlingensief-Projekt einen hohen Bekanntheitsgrad. Er gab viele Interviews und spielte gekonnt mit den Medien. Im Weiteren hatte er großen Einfluss auf die Mitglieder der „rechten“ Gruppe.

Er verdiente Millionen als Rechtsrockproduzent und nutzte das Schlingensief-Projekt offensichtlich dazu, um nach einem „offiziellen“ Ausstieg eine steile Karriere als Politiker in Düsseldorf zu machen. Besonders von linken Institutionen wurde sein Ausstieg heftig bezweifelt. Im Weiteren

⁶¹⁴ siehe Der verbotene Hamlet, Düsseldorf 2004 (Bonustrack). In: Hamlet – This is your family, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 00:05:00 min

⁶¹⁵ siehe Berliner Theatertreffen 2001 (Bonustrack). In: Hamlet – This is your family, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 9:36 min

⁶¹⁶ Heineke, Umathum (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Frankfurt 2002, S 71

ren waren diese Institutionen dagegen, dass Lemmer eine öffentliche Plattform für seine Ideen erhielt. In Interviews philosophierte er über Faschismus etc. So meinte er einmal, dass er im „Dritten Reich Widerstandskämpfer gewesen wäre, weil er gegen etablierte Strukturen sei.“⁶¹⁷

Ursprünglich wollte Lemmer offenbar seinen Ausstieg vom Ausstieg verkünden. Er überlegte es sich allerdings, und wollte nach einer gewissen Zeit tatsächlich aus der Szene aussteigen. Er rief die Schweizer Kameraden offiziell mehrmals dazu auf, ebenfalls auszusteigen.

Torsten Lemmer verstand es gekonnt, für Verwirrungen zu sorgen. So behauptete er einmal, dass sein Auto von einem Rechtsradikalen beschädigt wurde, was allerdings nicht der Wahrheit entsprach. Unklarheiten gab es auch um Lemmers Rechtsrockverlag. Torsten Lemmer versuchte während des Hamletprojekts, seinen Rechtsrockverlag zu verkaufen. In einem offenen Brief vom 19. Juni 2001 wurde dem deutschen Innenminister Schily 51% von Lemmers Anteilen des Rechtsrockverlags angeboten.⁶¹⁸ Die Anteile sollten an einen Käufer gehen, der keinen Unsinn damit anstellt. Im Gegenzug sollte sich Lemmer dazu verpflichten, die Hälfte des Verkaufserlöses für das (neu gegründete) Aussteigerprogramm zu spenden.⁶¹⁹ Schily hat dieses Angebot abgelehnt. Lemmer hat seine Anteile an jemanden anderen verkauft.⁶²⁰ Das geplante Aussteigerprogramm für Einsteiger wurde allerdings tatsächlich ins Leben gerufen.

IV.14 Ausstieg vom Aussteigerprogramm

Im Juni 2001 kam es zum Konflikt zwischen der „Aussteigergruppe“ und Schlingensief. Vier der „Rechten“ wollten in Erfahrung bringen, ob das „Nazi-Line“-Projekt ein ernstzunehmendes und offiziell gefördertes Aussteigerprogramm sei, und wer die Hauptverantwortlichen seien. Dies war vor allem für drei Herren der Gruppe von enormer Wichtigkeit, da diese ihre Arbeitsplätze verloren haben. Im Weiteren hatten sie Probleme mit ihrem Bekanntenkreis. Die Gruppe wollte daher nicht als Statisten mißbraucht werden, sondern tatsächlich aus der Szene aussteigen und kündigten einen Streik an. Von offizieller Seite wurde daraufhin kundgetan, dass „Nazi-Line“ weder von der Bundeszentrale für politische Bildung, noch vom Bundesministerium selbst unterstützt wurde. Von Seiten der „Nazi-Line“ kam die Antwort, dass es sich um ein menschliches Projekt handle, das ein brisantes Thema aufgreift und zur Auseinandersetzung aufrufen sollte.⁶²¹

⁶¹⁷ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:51:00 min

⁶¹⁸ Schlingensief hat sich für diesen Verkauf an Schily über einen längeren Zeitraum hinweg eingesetzt.

⁶¹⁹ vgl. Heineke, Umathum (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Frankfurt 2002, S 120

⁶²⁰ Allerdings gab es seither immer wieder Gerüchte, dass er immer noch in Besitz von Anteilen sei.

⁶²¹ vgl. Heineke, Umathum (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Frankfurt 2002, S 102 - 108

Dieser Konflikt mit den „Aussteigern“ trug nach kurzer Zeit Früchte. Lemmer, Schlingensiefel und der Rest des Ensembles gründeten einen eigenen „echten“ Aussteiger Verein, mit dem Namen „Rein e.V.“

Ein Auszug aus den Zielen von „Rein e.V.“:

Zweck des Vereins⁶²² ist die Reintegration von rechts außerhalb des demokratischen Konsenses lebenden Menschen, wie Neonazis, Skinheads, Hooligans und überhaupt gewaltbereiten Jugendlichen und jungen Erwachsenen, in die Gesellschaft. Dieses Ziel soll [...] durch den Bau von in beide Richtungen begehbaren Kommunikationsbrücken, die den Aussteigern Perspektiven außerhalb ihrer bisherigen Zusammenhänge eröffnen sollen. Die Bereitschaft, in die Gesellschaft zurückzukehren, muss korrespondieren mit der Bereitschaft der Gesellschaft, die Rückkehrer nicht zu stigmatisieren, sondern sie als Menschen zu respektieren, wenn sie sich von Gewalt und jeder Form von Rassismus und Antisemitismus distanzieren haben. [...] Ehemalige Rechtsradikale in Zusammenarbeit mit den anderen Mitgliedern des Vereins machen ihre Erfahrungen öffentlich [...]⁶²³

Eine Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Institutionen und den Aussteigewilligen sollte stattfinden. Künstlerische Projekte (Theater, Film, Musik) wurden als unterstützendes Begleitprogramm angedacht.

Im Rahmen einer Hamlet-Aufführung präsentierte Schlingensiefel den neu gegründeten Aussteigerverein in SS-Uniform: „Wo man nicht mit Sozialpädagogen anrückt und dann sagt, zeig mir deine Wunden, und dann pfleg ich dich und dann bist du wieder gesund [...] sondern dass man einfach sagt, ich geh dort mal für eine Woche hin, ich bleibe da, ich stehe den Leuten zur Verfügung, ob sie kommen oder nicht, und ich mache hier nicht das große politische Ideologiespiel und sage zu den 14jährigen, deine Ideologie kann ich nicht verstehen, sondern das man dahingeht, dass man sagt es ist ein krimineller Akt, [...] wenn man sich rassistisch äußert oder sich betätigt [...]"⁶²⁴

Der neu gegründete Verein hatte die Ziele, die das „Nazi-Line“-Projekt bereits aufwies, vertieft. Bereits bei „Nazi-Line“ sollten die Rechtsgesinnten ihren Weg in die Gesellschaft zurückfinden. Es fand ein zwischenmenschlicher „Austausch“ statt. Die Ausflüge dienten pädagogischen Zwecken – hier ist vor allem der Ausflug in den Deutschen Bundestag (mit Grünen-Fraktionschef Rezzo Schlauch) erwähnenswert.

„Rein e.V.“ existiert heute nicht mehr. Vermutlich hat er in dieser Form nur zwei bis drei Jahre bestanden. Schlingensiefel im Rückblick: „Im Gegensatz zum damaligen Innenminister Schily

⁶²² In Anspielung auf Schilys Aussteigerprogramm „RAUS“ wurde der Verein „Rein“ benannt.

⁶²³ Heineke, Umathum (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Frankfurt 2002, S 143

⁶²⁴ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 01:11:00 min

haben wir durchaus etwas vorzuweisen, immerhin sind einige dauerhaft ausgestiegen. Schilys Ding hat 30 Millionen oder noch mehr gekostet, und da ist nichts passiert, außer dass der Verfassungsschutz für DVU oder NPD die Plakate gemalt hat. Die wirkliche Auseinandersetzung mit dem Thema findet nicht statt.⁶²⁵

IV.14.1 Darstellung der Neoskins

Durch dieses Hamlet-Projekt wurden keine besseren Menschen geschaffen, das kann nur die Gentechnologie (oder auch nicht). Aber es entstanden Situationen, in denen das Bedürfnis, Leute zusammenzuschlagen, weil sie anders sind als man selbst, nicht mehr greifen konnte. Wer auf der Bühne eine Rolle spielt, macht die Erfahrung, dass auch das, was er außerhalb des Theaters spielt, nur eine Rolle ist. Und das durchlöchert jeden Essentialismus. Aber auch jede übergeordnete Moral oder Ideologie.⁶²⁶

Schlingensief hat zuvor in vielen seiner Arbeiten in Bezug auf die NS-Zeit und deren Spuren in der Gegenwart sehr oft Schauspieler als Nazis oder Neonazis auftreten lassen. Dies war nun offiziell seine erste richtige Begegnung sowie Auseinandersetzung mit „echten“ Neoskins. Sicherlich stellte sich vor Projektbeginn die Frage, in welchem Licht er sie erscheinen lassen sollte. In seinen bisherigen Arbeiten wurden bis dato „Neonazis“ durch Schauspieler eher lächerlich dargestellt und wirken wie Karikaturen. Der Filmemacher Jean-Louis Comolli stellte sich die Frage, wie er seinen Feind (die Front National) filmisch darstellen sollte, um diesen zu bekämpfen.

Wie bei einem Seziervorgang wird der Böse von der Inszenierung in Details zerlegt, durch die Montage anatomisiert, er wird als das gezeigt, was er ist, ein Subjekt, das in schlechter Verfassung ist, als zersplittertes Individuum, als Person, die zwischen den Dämonen, die von ihr Besitz ergriffen haben, hin und her gerissen ist.⁶²⁷

Auf der Hamlet-DVD werden als erste „Neoskins“ Jan Zobel und Torsten Lemmer eingeblendet. Aus dem Off ist Schlingensiefs Stimme zu hören, die laut „Tötet Adolf Hitler“ ruft.⁶²⁸ Lemmer und Zobel sitzen bei Tisch und unterhalten sich mit Christoph Schlingensief. Die beiden Herren wirken allerdings etwas lächerlich und verloren, da ihnen Schlingensief wie ein Oberlehrer einen Vortrag hält. Der Tisch bildet die Grenze zwischen ihnen – sie befinden sich auf verschiedenen Seiten. Der Tötungsaufruf suggeriert, dass die Gruppe von ihrem rechten Ansinnen befreit werden sollte.

⁶²⁵ Kleindienst Jürgen, Für mich ist nichts beendet. In: Leipziger Volkszeitung, 1.6.2006, o.A.

⁶²⁶ http://www.schlingensief.com/schlingensief_beta/projekt.php?id=t034, Zugriff am 26.11.2004

⁶²⁷ Comolli Jean Louis, Wie den Feind filmen oder wie – kinematographisch – gegen ihn kämpfen? In: Meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 10/1997, PVS Verleger, Wien 1997, S 31

⁶²⁸ siehe Hamlet – This is your family, Hilden 2004, 00:05:37 min

Comolli ist der Meinung, dass der „Feind“ sich selbst darstellen soll, damit er sich Schritt für Schritt demaskiert. Die Macht und Schwächen des Feindes sollen vor laufender Kamera selbst bloßgestellt werden.⁶²⁹

Schlingensief ließ die „Neoskins“ weitgehend unverfälscht auftreten. In der Filmdokumentation sieht man sie als „rechte“ Jugendliche, die ihre Ansichten frei äußern können. Während den Proben trugen sie ihre normale Alltagskleidung und konnten sich selbst darstellen. Die Dokumentation zeigt Ausschnitte aus Interviews, Diskussionen und Auseinandersetzungen zwischen den Neoskins und dem Ensemble. Auch Szenen der Proben, der Aufführungen, der Straßenaktionen und der Exkursionen mit der Truppe wurden dokumentiert.

In der Mausefalle-Szene trugen sie keine Kostüme. Nur Torsten Lemmer trug einen schwarzen Ledermantel und eine Peitsche, um ihn wohl „brutaler“ erscheinen zu lassen. Im Weiteren stellte er die Gruppe beim „Deutschlandlied“ mit Baseballschlägern aus. In dieser Szene herrschte auf der Bühne rohe Gewalt – das Publikum sollte so durch die „Skins“ erschreckt werden. Hier wurde das Bild der „Neoskins“ wohl überzeichnet, da die meisten der Gruppe nicht gewalttätig waren beziehungsweise sich seit dem „Nazi-Line“-Projekt offiziell von Gewalt und Rassismus losgesagt haben, und dies auch mit der Verlesung aus einem Manifest auf der Bühne verkündeten.

Durch die gemeinsame Arbeit mit dem „Feind“ entsteht allerdings eine Verbindung, es entwickelt sich eine Beziehung, man entdeckt „menschliche“ Seiten und kann unter Umständen auch Sympathie füreinander empfinden.⁶³⁰ Tatsächlich merkt man im Laufe der Filmdokumentation, wie sich eine Beziehung zwischen dem Ensemble und den „Neoskins“ entwickelt.

Christoph Schlingensief versteht es gekonnt, mit Menschen aus allen Gesellschaftsschichten zu kommunizieren. Immer wieder hat er mit Menschen aus so genannten Randgruppen zusammengearbeitet. In diesen Projekten wird gezeigt, dass man tolerant miteinander umgehen kann. Die Berührungängste aller Beteiligten heben sich auf.

Schlingensief wurde unterstellt, dass er mit den Neonazis sympathisiere. Sein Kommentar dazu:

Das ist natürlich Humbug. Aber es muss doch legitim sein zu sagen: "Ich will diese Leute persönlich treffen." Ich will nicht nur hören, was über sie erzählt wird. Daran denke ich auch immer, wenn ich nun diese Milzbrand-Panik miterlebe. Was ist, wenn das von Trittbrettfahrern aus rechten Kreisen ausgeht? Diese Leute sind die wahren "Schläfer". Menschen, die sagen: Ich kriege

⁶²⁹ vgl. Comolli, Wie den Feind filmen oder wie – kinematographisch – gegen ihn kämpfen? In: Meteor, Nr. 10/1997, Wien 1997, S 30 - 34

⁶³⁰ vgl. ebda. S 32

keine Beachtung mehr. Ich habe keine Akzeptanz. Wenn so jemand ruft: "Mir reichts!" - dann sagt jeder: "Na und?" Aber wenn man sagt: "Heil Hitler! Mir reichts!" - dann ist der Ofen aus.⁶³¹

Viele Menschen kritisierten, dass den „Neonazis“ ein Forum geschaffen wurde, in dem sie an „Stärke“ gewinnen. Jene diskutierten mit den Schauspielern und mit dem Publikum, sie hatten die Möglichkeit ihre Gedanken und Meinungen kundzutun. Dies wurde andererseits als sehr positiv empfunden, da die „Ausgrenzung“ aufgehoben wurde und so eine Annäherung stattfinden konnte.

Schlingensief zeigte sich zufrieden über das von seiner Hamlet-Inszenierung ausgelöste Echo und die Diskussionen über Neonazis in der Schweiz. Jetzt gehe es darum, die Mitwirkenden aus der Szene an seinem Projekt nicht sich selbst zu überlassen, sondern ihnen auch Hilfe für eine Reintegration in die Gesellschaft anzubieten.⁶³²

IV.15 Hamlet im Herbst

Im Oktober 2001 wurde Schlingensiefs „Hamlet“ am Zürcher Schauspielhaus wiederaufgenommen.⁶³³ Die Hamlet-Inszenierung im Herbst wurde den aktuellen gesellschafts-politischen Ereignissen angepasst. Im Rahmen der Wiederaufnahme fanden keine Straßenaktionen oder Exkursionen statt. Bereits im Vorfeld gab es wieder Gerüchte und Verwirrungen, wie der „Hamlet“ nun ablaufen würde.

[...] Jetzt kamen natürlich Anrufe der Dramaturgie, wie soll das gehen, wie willst du auf den 11. September reagieren, sind diese Neonazis wieder dabei? [...] Ich habe jetzt eine Riesensmenge von afghanischen Taliban-Kostümen gefordert, ich werde die ganze Hamlet-Familie in Taliban-Kostüme kleiden und natürlich den Hamlet als Bin Laden aussehen lassen und den Horatio als jüdischen Freund, als Berater verkleiden ...⁶³⁴

Tatsächlich trat das Schauspielerensemble (als dänischer Königshof) in Taliban-Kostümen auf. Die Neonazis (als Schauspielertruppe in der Mausefalls-Szene) trugen Uniformen im Stil der US-Soldaten. Bilder der Terroranschläge auf New York flimmerten über die Bühne, dazu lief aus dem Off die „Internationale“; und aus dem Brief der Ophelia rieselte Anthrax-Pulver.⁶³⁵

So reagierte Schlingensief auf die Terroranschläge vom 11. September 2001. Er vertritt die Meinung, dass Terrorismus das Werk von jenen Menschen sei, die in der Zeit des Globalismus hei-

⁶³¹ o.A., Hamlet und die wahren „Schläfer“. In: Standard, 24.10.2001, S 25

⁶³² o.A., APA0443 5, Do, 21.06.2001

⁶³³ Auf der DVD zur Hamlet-Dokumentation sind keine Beiträge der Wiederaufnahme enthalten.

⁶³⁴ Heineke, Umatham (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Frankfurt 2002, S 129 ff.

⁶³⁵ vgl. o.A., Viennale: Schlingensiefs "Hamlet"- Wer benutzt wen, das ist die Frage. In: APA0098, 21.10.2001

matlos geworden sind.⁶³⁶ Außerdem kritisierte er die (damals geplante) Beteiligung Deutschlands am Krieg in Afghanistan: „Hier geht es doch gar nicht um den Krieg in Afghanistan, sondern um die Überprüfung Amerikas, inwieweit es immer noch den Ton angibt.“⁶³⁷ Aufgrund der deutschen Kriegsvergangenheit erwartete er sich von Deutschland andere Vorgehensweisen: „[...] Deutschland sollte seine Erfahrung als Täter-Krieger, der einmal tief in einen Krieg verstrickt war, einbringen. [...]“

In den Medien wurde also abermals Staub aufgewirbelt. Heftige Kritik wurde an der Neoskin-Gruppe geübt. Offiziell waren diese aus der rechten Szene ausgestiegen. Jedoch war Torsten Lemmer indirekt noch immer am „Rechtsrockverlag“ beteiligt. Auch Tim Holzschneider (als Geschäftsführer) soll daran noch beteiligt gewesen sein.⁶³⁸

Im Vergleich zur Aufführungszeit im Mai verlief der Herbst relativ ruhig. Zur Hamlet-Inszenierung wurde posthum eine Dokumentation publiziert, in der verschiedene Beiträge zum Projektablauf nachzulesen sind. Auch die rechten Neoskins konnten ihre persönlichen Erfahrungen und Einstellungen einbringen. Im Jahr 2004 erschien die DVD zu Schlingensiefs Hamlet. Die Dokumentation beinhaltet Ausschnitte der Proben, Straßenaktionen und der Aufführungen. Bonusmaterial ist ein Mitschnitt des Berliner Theatertreffens 2001 sowie eine Diskussion zwischen Lemmer und dem Publikum vor einer Aufführung der Hamlet-Dokumentation.

IV.16 Die Aussteiger heute

Über Torsten Lemmers Ausstieg wurde viel diskutiert. Immer wieder kursierten Gerüchte, dass er immer noch an seinem verkauften Rechtsrockverlag beteiligt sei. Im Mai 2009 wurde Lemmer zu zehn Monaten Bewährungsstrafe wegen Volksverhetzung verurteilt. Er gab zu, dass er zwischen 2002 und 2006 zahlreiche CDs mit rassistischen Inhalten verbreitet zu haben. Er veröffentlichte mehrere Bücher gegen Rechtsradikalismus und Intoleranz, z.B. „Rechts raus“⁶³⁹. Lemmer konnte mit dem Verein „Rein e.V.“ einige zum Ausstieg bewegen.⁶⁴⁰ Heute ist Torsten Lemmer Geschäftsführer der Ratsgruppe Freie Wähler in der Stadt Düsseldorf.⁶⁴¹

Jan Zobel ist aus der Szene offiziell ausgestiegen. 2005 veröffentlichte er das Buch „Volk am Rand“, in dem er sich mit der NPD⁶⁴² auseinandersetzt.

⁶³⁶ vgl. Interview mit DDP, 21.11.2001, <http://www.schlingensief.com/neu/presse.htm>, Zugriff am 15.5.2002

⁶³⁷ o.A. Berliner Morgenpost 22.11.2001, o.A.

⁶³⁸ vgl. <http://www.akdh.ch/ps/02sozschli.htm>, Zugriff am 6.3.2010

⁶³⁹ Lemmer Torsten, Rechts raus. Das Neue Berlin, Berlin 2004

⁶⁴⁰ vgl. Hamlet – This is your family, Bonustrack: Der verbotene Hamlet, Hilden 2004, 00:11:30 min

⁶⁴¹ vgl. <http://www.duesseldorf.de/rathaus/fuehrung/fraktionen.shtml>, Zugriff am 6.3.2010

⁶⁴² Nationaldemokratische Partei Deutschlands

Jürgen Drenhaus hat sich im Jahr 2001 laut Lemmer dem „Exitprogramm“ von Schily angeschlossen.⁶⁴³ Im August 2005 wirkte er abermals bei einem Schlingensief-Projekt mit, nämlich bei „Odins Parsipark.“ Er ist offiziell aus der Szene ausgestiegen und als Schauspieler tätig.

Tim Holzschneider ist laut Lemmer ebenfalls ausgestiegen und hat eine Lehre gemacht.⁶⁴⁴

Melanie Dittmer hat sich damals von einem Ausstieg distanziert. 2009 hat sie eine Agentur gegründet, die (noch unbekannt) Rockbands vermittelt.⁶⁴⁵

IV.17 Schlussbetrachtung

Christoph Schlingensief hat bei der Inszenierung seines ersten Theaterklassikers seine bewährten Methoden angewandt, und hat Shakespeares Hamlet einen aktuellen gesellschaftspolitischen Touch gegeben. Für die Gruppe der Neoskins war es eine Chance aus der rechten Szene auszu- steigen. Durch die Gründung von „Rein e.V.“ konnte diese Unterstützung dann tatsächlich reali- siert werden. Durch den Einsatz der „Neoskins“ wurde das Sein und Schein der heutigen (Schweizer) Gesellschaft (Politik und Werte) in Frage gestellt. Die Ergänzung der Inszenierung durch alte Theater- und Filmelemente baute eine Brücke zur Vergangenheit.

Während der Probenzeit, Straßenaktionen, Exkursionen und bei den Aufführungen selbst, fand ein reger Gedankenaustausch zwischen allen Beteiligten statt. Dieser Austausch konnte sicher- lich mehrere Beteiligte dazu bewegen, ihre politischen und gesellschaftlichen Ideale und ihr Sein zu überdenken.

Das Hamlet-Projekt war Schlingensiefs erste Arbeit, das nach Ende der Aufführungen, nachhal- tige Folgen nach sich zog. Es entstand tatsächlich ein „echter“ Aussteigerverein, der einigen Menschen beim Ausstieg aus der rechten Szene half. Die Hamlet-DVD gilt als Film Lehr- Programm gemäß § 14 JUSchG für den Schulunterricht. Anhand dieses Projekts können Jugendl- iche sehen, dass trotz Differenzen ein Dialog geführt werden kann – Berührungssängste können so abgebaut werden, „rechts“ gesinnte Kameraden möglicherweise wieder in andere Bahnen geleitet, sofern ihre Anliegen ernst genommen werden.

⁶⁴³ vgl. Hamlet – This is your family, Bonustrack: Der verbotene Hamlet, Hilden 2004, 00:07:00 min

⁶⁴⁴ vgl. ebda. 00:07:50 min

⁶⁴⁵ vgl. <http://www.subkultur2010.de/index.php?id=7>, Zugriff am 6.3.2010

V Resümée und Ausblick

Seit der Entstehung von *Menu Total* im Jahre 1986 hat Schlingensief über einen langen Zeitraum hinweg in seinen Arbeiten NS-Symbole als Versatzstücke eingesetzt. Ebenso sind kritische Kommentare zur nationalsozialistischen Vergangenheit respektive zu rechtspopulistischen Parteien vielen Werken immanent. All diese Elemente sind wesentliche Bestandteile in Schlingensiefs Werk.

Die vorliegende diskursive Arbeit schließt somit eine Forschungslücke, da Schlingensiefs Werk erstmals aus politischer, historischer sowie theaterwissenschaftlicher Sicht auf diese Aspekte untersucht wurde.

„Wir sind nicht da, um zu zeigen, dass Nazis Scheiße sind, dazu ist dieses Stück nicht!“⁶⁴⁶

Anhand der behandelten Produktionen werden Christoph Schlingensiefs Intentionen zu dieser Thematik untersucht. Mit *Menu Total* und der so genannten „Deutschland-Trilogie“ hat Schlingensief Filme produziert, die rückblickend ein wichtiger Beitrag zur deutschen Geschichte sind. Dies war allerdings nicht seine Intention. Die Filme sollen den Rezipienten hauptsächlich Spaß bereiten.

Schlingensief wollte mit *Menu Total* seine innewohnenden „bösen Moleküle“ beziehungsweise die Angst davor ein guter Nazi gewesen zu sein, zerstören. Hier ist rückblickend der erste Ansatz zur „Selbstprovokation“ erkennbar. Der Rezipient der Filme hat so die Möglichkeit eigene „böse Moleküle“ oder Ängste vor Nazis oder Neonazis abzuarbeiten.

Schält man Schlingensiefs Arbeiten wie eine Zwiebel, findet sich im inneren Kern oftmals die „Angst“ als Antriebskraft wieder.⁶⁴⁷ Diese Abarbeitung der Angst zieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen. In seiner Kindheit schlüpfte er in die Rolle des „Lehrers“, um Ängste vor der Obrigkeit zu verlieren. In seinen aktuellen Arbeiten verarbeitet er die Ängste vor seiner Krebserkrankung.

Mehrmals vertrat Christoph Schlingensief in Interviews die Meinung, dass das Bild Hitlers abgenutzt werden müsste. Mit den in dieser Arbeit behandelten Filmen zerstört der Künstler die Mythen um Hitler sowie moderner Neonazis. Analysiert man Schlingensiefs Werk auf Nazism-

⁶⁴⁶ Umatham Sandra, Christoph Schlingensief. Regisseur der schnellen Reaktion. In: Werk-Stück. Regisseure im Portrait. Arbeitsbuch 2003, Theater der Zeit, Hrsg.: Dürrschmidt Anja, Engelhardt Barbara, Berlin 2003, S 145

⁶⁴⁷ vgl. Schlingensief im Interview mit Frieder Schlaich. In: „Christoph Schlingensief und seine Filme“, filmgalerie451, Stuttgart, Berlin 2005, 00:54:00 min

bole und Nazidarsteller, hat Schlingensief meiner Meinung nach einen enormen Beitrag zur Abnutzung des Hitlerbildes beigetragen. Allerdings war dies nicht seine Hauptintention. Es ist anzunehmen, dass er Bezüge zur NS-Vergangenheit nach seinem Ermessen entweder bewusst oder spontan montiert. Auf jeden Fall gehören diese Versatzstücke zu seinen Stammrequisiten.

Schlingensief wurde 1960 geboren und drehte *Menu Total* Mitte der 1980er Jahre, als die Aufarbeitung der NS-Zeit Deutschlands auf ihren Höhepunkt zusteuerte. Trotz des enormen Einsatzes von NS-Symbolen in Schlingensiefs Werk, ist es dem Künstler offenbar kein Anliegen, die Geschichte Deutschlands aufzuarbeiten.

In einem persönlichen Gespräch⁶⁴⁸ mit Christoph Schlingensief erfuhr ich von ihm einige Details über seine Familiengeschichte. Schlingensief: „Mein Vater war der totale „Anti-Nazi“, meine Mutter war völlig unpolitisch und ein Onkel ist in Stalingrad gefallen.“ Er entkräftete auch seine in Interviews getätigte Äußerung, dass seine Familie mit Goebbels verwandt wäre. Die Cousine seiner Großmutter wäre, wenn überhaupt, sehr weitläufig mit Goebbels verwandt.

Schlingensiefs Familie während des Zweiten Weltkriegs kann offenbar dem klassischen Mitläufertum zugeordnet werden. So gab es für Schlingensief offenbar keinen Grund, gegen seine eigene Familiengeschichte zu rebellieren oder etwas aufzuarbeiten, da es weder Widerstandskämpfer noch treue Parteimitglieder gab.

Augenfällig ist, dass Schlingensief in seinen Arbeiten Nazismbole verwendet, jüdische Symbole jedoch fast zur Gänze ausgespart bleiben. Auf der Bühne sind nur die „Täter“ und nicht deren „Opfer“ präsent. In Bezug auf die NS-Zeit hält Schlingensief Abstand davon, jüdische Symbole oder Darsteller als „Juden“ einzusetzen. Ebenso werden Hinweise auf die Shoa unterlassen. Nur in wenigen Produktionen fanden sich bis dato Schauspieler, die Juden verkörpert haben. So ist etwa im Film *Terror 2000* ein Darsteller als orthodoxer Jude zu sehen. Bei der „Deutschlandsuche 99“ hat Schlingensief selbst das Kostüm eines Rabbis angelegt. Im Rahmen der „Aktion 18“ zündete er eine israelische Flagge an, was wohl für einigen Unmut sorgte.

Gerne lässt Schlingensief im Rahmen seiner Aufführungen philosophische Gedanken, oder Gespräche über die Nazizeit oder den Holocaust einfließen. Es ist zu vermuten, dass es Christoph Schlingensief aus Pietät unterlässt, das jüdische Schicksal des Zweiten Weltkriegs zu thematisieren respektive mit brutalen oder unästhetischen Ausdrucksmitteln zu inszenieren. So hat er die

⁶⁴⁸ Das Gespräch fand am 18. Dezember 2009 im Akademietheater in Wien statt.

Aktion von Santiago Sierra⁶⁴⁹ damals hart kritisiert: „Das kann man nicht Kunst nennen. Ein Kunstwerk muss sprechen können, dieses Werk ist in sich schon verstummt. Selbst einem alten „Provokationshasen“ wie mir ist das zu platt. [...] Sie ist banal, einfach daneben, blöd. [...]“⁶⁵⁰

In seinen Arbeiten verweist Schlingensiefel nicht nur auf die NS-Zeit, sondern bezieht auch gegenwärtige rechte Parteien ein. Rechtspopulistische Parteien nutzen Mythen und Ideen der nationalsozialistischen Vergangenheit oftmals für sich. Christoph Schlingensiefel bindet in seine Arbeiten aktuelle politische Themen ein und kratzt gerne am Image von populistischen Parteien wie etwa der FPÖ, SVP, FDP oder NDP. Indem er deren Parolen skandiert, überzeichnet Schlingensiefel das Bild jener Agitatoren und gibt sie der Lächerlichkeit preis. Mit seinen „Politainment-Strategien“ prangerte Schlingensiefel bei seiner Container-Aktion die damalige FPÖ unter Jörg Haider an. In Zürich zog er mit Darstellern aus der rechten Szene durch die Stadt, um Unterschriften gegen Blochers SVP zu sammeln.

Symbole aus der NS-Zeit wurden von Schlingensiefel kontinuierlich in seinen Arbeiten an dieser oder jener Stelle spielerisch platziert. Lange Zeit war es bei Schlingensiefels Produktionen ein gewohnter Anblick, Darsteller in Nazi-Uniformen oder Hakenkreuzfahnen zu sehen. Zum ersten Bruch kam es nach seiner „Parsifal-Inszenierung“ in Bayreuth im Jahr 2004.⁶⁵¹ Er inszenierte eine Oper von Hitlers Lieblingskomponisten Richard Wagner ohne Bezüge zur NS-Zeit. Der erwartete Skandal blieb aus. Die Kritiken waren überwiegend wohlwollend. Seit dieser Arbeit am grünen Hügel scheint Schlingensiefel seine Nazi-Zitate zu reduzieren. Sie wurden u.a. in den animographischen Installationen nochmals minimal eingesetzt. Das letzte große Aufgebot von Nazisymbolen und Nazi-Darstellern fand im Rahmen von „Area 7“ im Burgtheater statt.

Christoph Schlingensiefels Erkrankung im Jahre 2008 stellt einen weiteren großen Bruch in seinem Schaffen dar. Trotz seiner schweren Krankheit arbeitet er unermüdlich weiter – in seinen Inszenierungen zieht er nach wie vor als Spielleiter die Fäden. Auf der Bühne ist er allerdings nur noch selten präsent. Christoph Schlingensiefel tritt derzeit nur auf, sofern es sein gesundheitlicher Zustand zulässt.

In den Arbeiten, die seit seiner Erkrankung entstanden sind, sind NS-Symbole zur Gänze verschwunden. In wenigen seiner kulturphilosophischen Kommentaren sind weiterhin Hinweise auf die NS-Vergangenheit vorhanden. In einer Szene von „Via Intolleranza II“ ließ er z.B. beim Be-

⁶⁴⁹ Der Künstler Santiago Sierra ließ im Jahr 2006 für seine Installation „245 Kubikmeter“ Autoabgase in eine Synagoge in Pulheim-Stommeln einleiten. Die Besucher konnten nur mit Gasmasken hinein.

⁶⁵⁰ Aust Michael, Christoph Schlingensiefel über das Projekt, 14.3.2006. In: <http://www.ksta.de/html/artikel/1141776725708.shtml>, Zugriff am 22.6.2009

⁶⁵¹ Von 2004 bis 2007 inszenierte Christoph Schlingensiefel „Parsifal“ bei den Bayreuther Festspielen.

such eines Konzentrationslagers auszugsweise die Namen der sechs Millionen ermordeten Afrikaner verlesen. Es waren jedoch jüdische Namen. In einer weiteren Szene dieser Inszenierung wurde erwähnt, dass „der Holocaust noch vor uns liegt, und dass das immer so weiter gehen wird, bis wieder alles auf Null ist.“ Bei der Aufführung von „Via Intolleranza II“ wird die Beziehung zwischen Afrika und Europa (u.a. Rassismus) thematisiert.

Die Thematik des Nationalsozialismus hat derzeit keinen großen Stellenwert in Schlingensiefs Schaffen. Ebenso werden keine rechtspopulistischen Parteien im großen Stil angeprangert. Der Schwerpunkt von Schlingensiefs Arbeit liegt momentan in seinem aktuellen Langzeitprojekt in Afrika⁶⁵² – gemeinsam mit den Bewohnern von Burkina Faso wird ein Festspielhaus errichtet. Dieses Operndorf wird u.a. mit einer (Film)Schule und einer Krankenstation ausgestattet. Jedoch soll dies keine „Entwicklungshilfe“ sein, sondern das alte Europa soll vielmehr von Afrika lernen. So bereichern nun afrikanische Impulse verstärkt Schlingensiefs Werk.

⁶⁵² Im Jahr drehte Schlingensief den Film *United Trash* in Afrika.

VI Nachwort

Kurz vor Drucklegung dieser Arbeit verstarb Christoph Schlingensiefel am 21. August 2010. Seine Person und sein Schaffen hinterlassen viele Spuren, die es nun – leider aus einer neuen Perspektive – zu erforschen gilt. Sein geplantes Operndorf in Burkina Faso wird hoffentlich fertig gestellt. Vielleicht wird es seine größte Hinterlassenschaft.

VII Bibliographie

Primärliteratur

Heineke Thekla, Umatham Sandra (Hrsg.), Christoph Schlingensiefs Nazis rein, Suhrkamp, Frankfurt 2002

Heineke Thekla, Umatham Sandra (Hrsg.), Torsten Lemmer in Nazis raus, Suhrkamp, Frankfurt 2002

Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000

Schlingensief Christoph, Talk 2000, Deuticke Verlag, Wien-München, 1998

Sekundärliteratur

Behnke Frank, Das System Klaus Beyer, Martin Schmitz Verlag, o.A., 2003

Berghold Josef, Feindbilder und Verständigung. Grundfragen der politischen Psychologie, 3. aktualisierte Auflage, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2007

Berka Roman, Schlingensiefs Animatograph. Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2008

Bierbichler Josef, Container, Kunst und Demokraten. Ein Besuch in Schlingensiefs Asylanten-Wohnheim. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 176 – 181

Bierbichler Josef, Engagement und Skandal. Ein Gespräch zwischen Josef Bierbichler, Christoph Schlingensief, Harald Martenstein und Alexander Wewerka. In: Zeichen 4: Engagement und Skandal, Alexander Verlag, Berlin 1998, S 19 – 66

Birbaumer Ulf, Mamma! I sanculotti! Unzeitgemäße Bemerkungen zur theatralen Populärkultur. In: Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag, Maske und Kothurn, Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft, Marschall Brigitte (Hrsg.), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 48. Jhg., Heft 1-4/2002, Böhlau Verlag, Wien 2002, S 436 – 445

Boal Augusto, Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nichtschauspieler, Spinu Marina, Thorau Henry (Hrsg.), Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1989

Brecht Bertolt, Über den Beruf des Schauspielers. Anmerkungen zu den Stücken Der Galilei des Laughton, Schriften zum Theater 1933 – 1947, Band 4, Suhrkamp, Frankfurt 1963

Brockhaus, Band 19 (SAG – SEIE), FA. Brockhaus, Leipzig 1998

Büscher Barbara, Wirklichkeitstheater, Straßentheater, freies Theater. Entstehung und Entwicklung freier Gruppen in der Bundesrepublik Deutschland 1968 – 1976, Europäische Hochschulschriften, Reihe 30, Theater-, Film- und Fernschwissenschaften, Band 26, Peter Lang Verlag, Frankfurt 1987

Deleuze Gilles, Guattari, Felix, Rhizom, Merve–Verlag, Berlin 1977,

Dietze Gabriele, Blüten, Häuten, Fragmentieren. In: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005, S 89 – 100

Dreher Thomas, Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia, Fink Verlag, München, 2001

Dürschmidt Anja, Engelhardt Barbara (Hrsg.), Werk-Stück. Regisseure im Portrait, Arbeitsbuch 2003, Theater der Zeit, Berlin 2003

Enderle–Burcel Gertrude, Die österreichischen Parteien 1945 – 1955. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 80 – 93

Falkner Gerda, Österreich als EU-Mitglied: Kontroversen auf internationaler und nationaler Ebene. In: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Tálos Emmerich, Fink Marcel (Hrsg.), Lit–Verlag, Wien 2006, S 86 – 101

Fallend Franz, Die ÖVP. In: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Tálos Emmerich, Fink Marcel (Hrsg.), Lit-Verlag, Wien 2006, S 3 – 18

Fischer-Lichte Erika, Kreuder Friedemann, Pflug Isabell (Hrsg.), Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Francke, Tübingen, Basel 1998

Fischer–Lichte Erika, Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen. In: Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde, Fischer–Lichte Erika, Kreuder Friedemann, Pflug Isabell (Hrsg.), Francke, Tübingen, Basel 1998, S 21 – 91

Gächter Sven, Im Land des Meuchelns. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 90 – 94

Gehler Michael, Sickinger Hubert, Politische Skandale in der zweiten Republik. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 671 – 683

Gilcher-Holtey Ingrid, Dorothea Kraus Dorothea, Schöbler Franziska (Hrsg.), Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Historische Politikforschung, Band 8, Campus Verlag, Frankfurt, New York 2006

Haider–Pregler Hilde, Theater im 20. Jahrhundert, Skriptum zur Hauptvorlesung, Wintersemester 2005/2006, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien 2006

Handke Peter, Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Suhrkamp, Frankfurt 1969

Handke Peter, Für *das* Straßentheater gegen *die* Straßentheater (Aufsatz, 1968). In: Prosa. Gedichte. Theaterstücke. Hörspiel. Aufsätze, Handke Peter, Suhrkamp, Frankfurt 1969
S 308 – 313

Hegemann Claus (Hrsg.), Theater ALS Krankheit. Katalog zu Hosea Dzingirais Inszenierung von “Kunst & Gemüse, A. Hipler“. Eine Produktion von Christoph Schlingensiefel, 2004, Alexander Verlag Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2004

Heidler Christin, Erwin Piscators Bühne als Forum politischer Agitation (1920-1931). Theater-technik, Projektion und Film im Einsatz für Klassenkampf und Revolution, Dissertation, Universität Wien, Wien 2003

Hoffman Abbie (alias FREE), Revolution for the Hell of It, Dial, New York 1968

Holzappel Eva, “EU-Sanktionen“ gegen Österreich – rechtliche Aspekte und wirtschaftliche Auswirkungen, Diplomarbeit, Wirtschaftsuniversität Wien, Wien 2002

Hüfner Agnes, Straßentheater – Mittel der Bewusstseinsbildung. In: Theater der Zeit, H. 2, Berlin (DDR), 1971, o.A.

Hüfner Agnes (Hrsg.), Straßentheater, Suhrkamp, Frankfurt 1970

Hüfner Agnes, Straßentheater. In: Straßentheater, Hüfner Agnes (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt 1970, S 7 – 24

Jelinek Elfriede, Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 163 – 166

Jungblut Helga, Das politische Theater Dario Fos, Studien und Dokumente der Romanischen Literaturen, Band 2, Peter Lang Verlag, Frankfurt 1978

Kanzler Christine, Lope Hans-Jochachim, Prof. Dr., (Hrsg.), Proletarisches Theater in der ersten Republik. Szenische Formen der Agitproparbeit der kommunistischen Partei Österreichs im Kontext kulturevolutionärer Strömungen in Sowjetrußland (1925–1933), Dissertation, Universität Wien, Wien 1997

Kemser Dag, Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung, Theatron, Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Band 49, Balme Christopher u.a. (Hrsg.), Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2006, S 1

Kershaw Baz, The Politics of Performance. Radical theatre as cultural intervention, Routledge, London, New York 1992

Krenn Günter (Hrsg.), Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen, Filmarchiv Austria, Wien 2003

Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Bertz + Fischer, Berlin 2005

Kohtes Martin Maria, Guerilla Theater. Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA (1965 – 1970), Forum Modernes Theater, Schriftenreihe, Band 5, Ahrends Günter u.a. (Hrsg.), Gunter Narr Verlag, Tübingen 1990

Kopeinig Margaretha, Kotanko Christoph, Eine europäische Affäre. Der Weisen-Bericht und die Sanktionen gegen Österreich, Czernin Verlag, Wien 2000

Kovačević Sonja, Freakstars?! Die Integration von Menschen mit Beeinträchtigung in Christoph Schlingensiefs Projekt FREAKSTARS 3000, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2010

Kübler Hans-Dieter, Inszenierte Banalität. Wie symptomatisch ist die “Real Life Show Big Brother“ für Fernsehen und Gesellschaft? In: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Weber Frank (Redaktion), Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000, S 11 – 22

Kühn Volker, Quasi Karl Jedermann. Der Herr Karl – ein starkes Satirestück, das seinesgleichen sucht. In: Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen, Krenn Günter (Hrsg.), Filmarchiv Austria, Wien 2003, S 93 – 105

Kuhlbrodt Dietrich, Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser, Konkret Literatur Verlag, Hamburg 2006

Kuffer Marvin, Whitmore Jane, Guerrilla Theater Growing, Washington Post , 1.12.1968, Section G2, Washington 1968

Manoschek Walter, Verschmähte Erbschaft, Österreichs Umgang mit dem Nationalsozialismus 1945 bis 1955. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 94 – 106

Marschall Brigitte, Fichter Martin, Theater nach dem Holocaust. Dokumentartheater, Popästhetik und Happening, Skriptum zur Hauptvorlesung, Sommersemester 2006, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, Wien 2006

Marschall Christoph von, Ulrich Bernd (Hrsg.), Wo ist Er? 52 Antworten auf die Frage: “Wo ist Gott?“ angestiftet vom TAGESSPIEGEL nach dem 11. September 2001, Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, Cansteinische Bibelanstalt Berlin, Berlin 2002

Maubach Bernd, Christoph Schlingensiefs Deutschlandtrilogie. Geschichts- und Gesellschaftsdiagnose im Film, Examensarbeit, Universität Kassel, Kassel 2005

McGrath John, The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil, Methuen, London 1981

Meinel Rüdiger, (Kölner Straßentheater) Möglichkeiten eines sozialistischen Straßentheaters. In: Straßentheater, Hüfner Agnes (Hrsg.), Suhrkamp, Frankfurt 1970, S 306 – 312

Metzler Lexikon, Theatertheorie, Fischer-Lichte Erika u.a. (Hrsg.), Metzler, Stuttgart 2005

Müller Heiner, Germania. Tod in Berlin, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1996

o.A., Auszug aus der Strafanzeige der FPÖ. In: Schlingensief's Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 232

o.A., Bürgerkrieg im Organismus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief. In: Schlingensief's Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 224 – 231

o.A., OTS-Presseaussendung, 24.5.2000. In: Schlingensief's Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 86

Pelinka Anton, Die Kleine Koalition. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 279 – 289

Piscator Erwin, Zeittheater. „Das politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966“, Rowohlt, Hamburg 1986

Rathkolb Oliver, Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2005, Paul Zsolnay Verlag, Wien 2005

Rauter Mario, Dramaturgie eines Skandals, Diplomarbeit, Universität Graz, Graz 2003

Roselt Jens, Big Brother: Zur Theatralität eines Fernsehereignisses. In: Schlingensief's Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 70 – 78

Roselt Jens, Theater aus den Fugen. In: Christoph Schlingensief's Nazis rein, Heineke, Umathum (Hrsg.), Frankfurt 2002, S 79 – 83

Rubin Jerry, Do It! Scenarios of the Revolution, Ballantine, Simon & Schuster, New York 1970

Schanze Helmut, Big Brother oder die Erfindung des Nebenbeifernsehens. In: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Weber Frank (Redaktion), Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000, S 3 – 9

Schechner Richard, Guerrilla Theatre: May 1970. In: The Drama Review: TDR, Vol. 14, No. 3, MIT Press, Cambridge 1970, S 163 – 168

Schicha Christian, „Leb, so wie Du Dich fühlst?“. In: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Weber Frank (Redaktion), Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000, S 77 – 94

Schilling Christoph, Blocher. Aufstieg und Mission eines Schweizer Politikers und Unternehmers, Limmat Verlag, Zürich 1994

Schlingensiefel Christoph, Ich bin's doch. In: Wo ist Er? 52 Antworten auf die Frage: "Wo ist Gott?" angestiftet vom TAGESSPIEGEL nach dem 11. September 2001, Marschall Christoph von, Ulrich Bernd (Hrsg.), Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, Cansteinische Bibelanstalt Berlin, Berlin 2002, S 48 – 49

Schödel Helmut, Die Indianer von Wien. In: Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 170 – 173

Schöbler Franziska, Wahlverwandschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensiefel. In: Gilcher-Holtey Ingrid, Dorothea Kraus Dorothea, Schöbler Franziska (Hrsg.), Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Historische Politikforschung, Band 8, Campus Verlag, Frankfurt, New York 2006, S 269 – 293

Schwaiger Michael (Hrsg.), Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, Verlag Christian Brandstätter, Wien 2004

Schwaiger Michael, Einbruch der Wirklichkeit. Das Theater Bertolt Brechts und Erwin Piscators. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, Schwaiger Michael (Hrsg.), Verlag Christian Brandstätter, Wien 2004, S 9 – 15

Seitinger Astrid, "Der Berg, der zum Propheten kommt." Straßentheater im deutschsprachigen Raum – eine Spurensuche, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 1998
Shakespeare William, Hamlet, Neuer Kaiser Verlag, Klagenfurt 1985

Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995

Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich, Wirtschaft, Gesellschaft und Politik in der zweiten Republik. Eine Einführung. In: Österreich 1945 – 1995. Gesellschaft, Politik, Kultur, Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Band 60, Sieder Reinhard, Steinert Heinz, Tálos Emmerich (Hrsg.), Verlag für Gesellschaftskritik, Wien 1995, S 9 – 32

Siemons Mark, Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere. In: Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 120 – 127

Sucher C. Bernd, Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbildner, Kritiker, Band 1, Deutscher Taschenbuchverlag, München 1995

Tálos Emmerich, Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Tálos Emmerich, Fink Marcel (Hrsg.), Lit-Verlag, Wien 2006

Tauchhammer Tanja, Christoph Schlingensiefel und der Aktionismus, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2008

Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler zum 60. Geburtstag, Maske und Kothurn, Internationale Beiträ-

ge zur Theaterwissenschaft, Marschall Brigitte (Hrsg.), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, 48. Jhg., Heft 1-4/2002, Böhlau Verlag, Wien 2002

Thurnher Armin, Das Bild Österreichs muss wieder sauber werden. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation von Matthias Lilienthal und Claus Philipp, Lilienthal Matthias, Philipp Claus, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2000, S 50 – 58

Trabitsch Thomas, Vorwort. In: Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre, Schwaiger Michael (Hrsg.), Verlag Christian Brandstätter, Wien 2004, S 6 – 7

Treusch-Dieter Gerburg, Interview mit Christoph Schlingensief. In: Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm, Köhne Julia, Kuschke Ralph, Meteling Arno (Hrsg.), Bertz + Fischer, Berlin 2005

Umatham Sandra, Christoph Schlingensief. Regisseur der schnellen Reaktion. In: Werk-Stück. Regisseure im Portrait. Arbeitsbuch 2003, Theater der Zeit, Dürrschmidt Anja, Engelhardt Barbara (Hrsg.), Berlin 2003, S 144 – 151

Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Hrsg.), Die Schweiz und die Goldtransaktionen im Zweiten Weltkrieg, Veröffentlichungen der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Band 16, Chronos Verlag, Zürich 2002

Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg (Hrsg.), Die Schweiz und das Nazigold, Kurzversion des Zwischenberichts der Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Bern o.J.,

Vocelka Karl, Geschichte Österreichs. Kultur – Gesellschaft – Politik, Heyne Verlag, München 2002

Weber Frank (Redaktion), Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000

Willems Herbert, Big Brother – We are watching you: Überlegungen zum Genre und zur Resonanz einer neuen Form der Fernsehunterhaltung. In: Big Brother: Inszenierte Banalität zur Prime Time. Mit Beiträgen von Kurt Beck, Manfred Behr u.a., Weber Frank (Redaktion), Wissenschaftliche Paperbacks, Band 11, LIT Verlag, Münster 2000, S 23 – 36

Wimmer Michael, Staatliche Kulturpolitik in Österreich seit 2000. Zur Radikalisierung eines politischen Konzeptes. In: Schwarz – Blau. Eine Bilanz des „Neu-Regierens“, Politik und Zeitgeschichte, Band 3, Tàlos Emmerich, Fink Marcel (Hrsg.), Lit-Verlag, Wien 2006, S 248 – 263

„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 Claus (Hrsg.), Theater ALS Krankheit. Katalog zu Hosea Dzingirais Inszenierung von „Kunst & Gemüse, A. Hipler“. Eine Produktion von Christoph Schlingensief, 2004, Alexander Verlag Berlin, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2004, S 6 – 16

Ziegler Jean, Die Schweiz, das Gold und die Toten, Bertelsmann Verlag, München 1997

Artikel

Bierbaumer Ulf, Der geniale Possenreißer. In: Wiener Zeitung, Beil. „Extra“, 5. 12.1997

Comolli Jean Louis, Wie den Feind filmen oder wie – kinematographisch – gegen ihn kämpfen? In: Meteor. Texte zum Laufbild, Nr. 10/1997, PVS Verleger, Wien 1997, S 29 – 42

Diederichsen Diederich, Muss ich mir den Scheiss anhören? In: Theater heute, 06.01

Hemke Rolf C., Mit den „Augen eines Antisemiten“, In: Der Standard, 26.6.2002, S 30

Kern Peter, Lass uns ernst sein in Zürich. In: Kulturspiegel, Nr. 5, 2001, S 16

Kleindienst Jürgen, Für mich ist nichts beendet. In: Leipziger Volkszeitung, 1.6.2006

Kramar Thomas, Gescheiterter Versuch, den Schrecken zu verblödeln. In: Die Presse, 9.9.1996, S 20

Mattheis Uwe, Der Prinz. In: Süddeutsche Zeitung, 24.4.2001, S 28

Meyer Thomas, Shakespeare heute, In: Der Standard, 12.5.2001, S 38

Miessgang Thomas, Im Land der Lächler. In: Die Zeit (27), 29.6.2000, S 37

o.A., o.A. In: *APA0443 5, Do, 21.06.2001*

o.A., Bekennen uns zu allen Taten unseres Volkes. In: Der Standard, 9.7.1991, S 1

o.A., Berliner Morgenpost 22.11.2001

o.A., Bürgerkrieg im Organismus. In: Profil, Nr. 26 (31 Jg.), 26.6.2000, S 168 – 171

o.A., Der Staatsfeind. In: News Nr. 41, 12.10.2000, S 240

o.A., Die Angst bleibt. In: Falter 49, 2003, S 24 – 25

o.A., Die Nanosekunde des Glücks. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.06.2010

o.A., Die Nazis von heute sprechen anders. In: Der Standard, 9.5.2001, S 13

o.A., Ermittlungen gegen Chr. Schlingensief. In: Wiener Zeitung, Nr. 121, 26.6.2002, S 9

o.A. Erstaufführung im Filmpalast: „Menu Total“ - eine Art „Horrorfilm“. In: Neue Ruhr Zeitung, 31.5.1986

o.A., EU-Boykott verschärfen. In: Die Presse, 29.6.2000, S 6

o.A., Hamlet und die wahren „Schläfer“. In: Der Standard, 24.10.2001, S 25

- o.A., In Haider hineinkriechen. In: Profil, Nr. 23, 5.6.2000, S 157
- o.A., Marabo. Magazin fürs Ruhrgebiet, Nr. 6, Juni 1986, o.A.
- o.A., o.A. In: DDP, 21.11.2001
- o.A., o.A. In: Die Presse, 14.9.2000, S 1
- o.A., o.A. Neue Zürcher Zeitung, 29.5.2001,
- o.A., o.A. In: Vorarlberger Nachrichten, Nr. 28, 4.2.2000, S A2
- o.A., Schlingensiefs Agitprop bei Wiener Festwochen. In: Neue Kronen-Zeitung, 7.6.2000, S 14
- o.A., Schlingensief in Wien: Kam, sah & provozierte. In: Die Presse, 7.3.2001, S 12
- o.A., Schlingensief provoziert SVP. In: Zürich Express, 18.4.2001, S 24
- o.A., Viennale: Schlingensiefs "Hamlet"- Wer benutzt wen, das ist die Frage. In: APA0098, 21.10.2001
- Pichler Karlheinz, "Hamlet": Viel Lärm um nichts? In: Neue Vorarlberger Tageszeitung, Nr. 113, 15.5.2001, S 43
- Pohl Ronald, Besudelte Moral (von) der Geschichte. In: Der Standard, 9.9.1996, S 9
- Rudolph Sebastian, Sein! Nicht sein! In: die Tageszeitung, Berlin, 5.5.2001
- Schandl Franz, o.A. In: Die Presse, 25., 26.10.1997
- Schlingensief Christoph, o.A. In: APA0677, 13.9.2000
- Welke Jan Ulrich, Schräger Vogel an Tabascosauce. In: Stuttgarter Nachrichten, 15.3.2005

Hörspiele

- Lager ohne Grenzen. Europäische Benefizveranstaltung gegen den Krieg Ein Hörspiel von Christoph Schlingensief, WDR/DLR Berlin 1999/34 Länge: 34 min. Originalhörspiel, dt
- Radio P.S.1. Radioshow, P.S.1 Contemporary Art Center, New York 1999, Länge: 15 min

Internetquellen

- <http://www.akdh.ch/ps/02sozschli.htm>, Zugriff am 6.3.2010
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Uniferkelei>, Zugriff am 7. 2.2009

<http://europa.eu/rapid/pressReleasesAction.do?reference=IP/00/1116&format=HTML&aged=0&language=DE&guiLanguage=en>, Zugriff am 4.11.2008

<http://www.auns.ch/geschichte.php>, Zugriff am 2.12.2009

<http://www.container21.at>, Zugriff am 23.9.2009

<http://www.de.nationalfonds.org/sites/dynamic.pl?id=news20060412150504005>, Zugriff am 20.2.2009

<http://www.duesseldorf.de/rathaus/fuehrung/fraktionen.shtml>, Zugriff am 6.3.2010

www.festspielhaus-afrika.com, Zugriff am 30.6.2010

http://www.historikerkommission.gv.at/deutsch_home.html, Zugriff am 18.2.2009

<http://www.ksta.de/html/artikel/1141776725708.shtml>, Zugriff am 22.6.2009

<http://www.restitution.or.at/modules.php?op=modload&name=Sections&file=index&req=viewarticle&artid=13&page=3>, Zugriff am 20.2.2009

<http://www.rtl2.de/591.html>, Zugriff am 30.1.2009

<http://www.schlingensief.com>

http://www.schlingensief.com/schlingensief_beta/projekt.php?id=t034, Zugriff am 26.11.2004

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t005>, Zugriff am 24.9.2009

<http://www.schlingensief.com/neu/presse.htm>, Zugriff am 15.5.2002

<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,191046,00.html>, Zugriff am 20.1.2010

<http://www.subkultur2010.de/index.php?id=7>, Zugriff am 6.3.2010

http://www.svp.ch/index.html?&page_id=37&node=32&level=1&l=2, Zugriff am 21.4.2009

http://www.terz.org/texte/texte_06_01/nazitaniment.htm, Zugriff am 30.11.2004

http://www.webfreetv.com/de/at/at_nati...4/object.html?feature_id=121127&style=, Zugriff am 19.6.2000

http://www.zeit.de/2001/20/Politik/200120_rechteaussteiger.html, Zugriff am 30.11.2004

VIII Filmographie

Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. Chronik einer Kunstaktion. Ein Film von Paul Poet, Dokumentation; AT, Erstaufführungsjahr 2002; Buch: Paul Poet, Kamera: Robert Winkler, Regie: Paul Poet, Schnitt: Oliver, Neumann Edition der Standard 32, Bonus Film-GmbH (Ö 2000), Hoanzl, Ö 2002, 90 min

Berliner Theatertreffen 2001 (Bonustrack). In: *Hamlet – This is your family.* Ein Film von Peter Kern, Dokumentation, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 9:36 min

Christoph Schlingensief und seine Filme, filmgalerie451, D 2005, 77 min

Das deutsche Kettensägenmassaker. Die erste Stunde der Wiedervereinigung; Buch und Regie: Christoph Schlingensief; Kamera: Christoph Schlingensief, Voxi Bärenklau; Schnitt: Ariane Traub; Ausstattung: Uli Hanisch; Ton: Eki Kuchenbecker. Darsteller: Karina Fallenstein, Susanne Brederhöft; Arthur Albrecht, Volker Spengler, Alfred Edel u.v.a., DEM FILM in Co-Produktion mit der RHEWES FILMPRODUKTION GMBH, D 1990, 63 min

Der verbotene Hamlet, Düsseldorf 2004 (Bonustrack). In: *Hamlet – This is your family.* Ein Film von Peter Kern, Dokumentation, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 23 min

Die 120 Tage von Bottrop, Eine Komödie von Christoph Schlingensief. Buch: Christoph Schlingensief und Oskar Roehler, Musik: Helge Schneider, mit: Margit Carstensen, Irm Hermann, Volker Spengler, Udo Kier, Helmut Berger, Sophie Rois, Martin Wuttke, Frank Castorf, Leander Haußmann, Kitten Natividad u.v.a. Produktion: DEM FILM, D 1997, ca. 60 min

FREAKSTARS 3000 – Der Film, Idee und Regie: Christoph Schlingensief; Redaktion: Karl Koch, Jörg van der Horst; Schnitt: Robert Kummer; Kamera: Dirk Heuer, Meika Dresenkamp; Musik: Uwe Schenk; Ausstattung: Heike Meixner und Mascha Deneke; Darsteller: Achim von Paczensky, Helga Stöwhase, Kerstin Graßmann, Mario Garzaner, Werner Brecht, Horst Gelonneck, Axel Silber, Brigitte Kausch-Kuhlbrodt, Susanne Brederhöft, Irm Hermann, Christoph Schlingensief u.v.a. Produziert von der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Zusammenarbeit mit Royal Produktion und filmgalerie451, D 2003, ca. 80min

Hamlet – This is your family, Ein Film von Peter Kern, Dokumentation, Lebenswissen Verlag GmbH, Hilden 2004, 80 min

100 Jahre Adolf Hitler; Regie: Christoph Schlingensief, Buch: Christoph Schlingensief; nach seinem Theaterstück. Kamera: Foxi Bärenklau. Kamera-Assistenz, Standfotos: Christian Deubel. Ausstattung: Uli Hanisch. Requisite: Ariane Traub. Schnitt: Thekla von Mülheim (= Christoph Schlingensief), Produzent: Christoph Schlingensief, Produktionsleitung: Christian Fürst, Ruth Bamberg. Darsteller: Volker Spengler, Brigitte Kausch, Margit Carstensen, Dietrich Kuhlbrodt, Alfred Edel, Andreas Kunze, Udo Kier, Marie-Lou Sellem, Asia Verdi u.v.a. Produktion: DEM Filmproduktion, Mülheim/Hymen II; mit Unterstützung von Madeleine Remy Filmproduktion, Berlin/West, BRD 1988/89, 60 min

100 JAHRE CDU, Sprechtheateraufzeichnung, VHS, Erstaufführungsjahr 1993, 69 min (Datum der TV-Ausstrahlung 11.11.1994)

Menu Total; Regie, Buch: Christoph Schlingensief. Script: Volker Bertzky. Kamera: Christoph Schlingensief. Technik, Licht: Norbert Schlieve. Kostüme: Katrin Köster, Eckhard Kuchenbecker. Schnitt: Eva Will. Ton: Andreas Wölki. Musik: Helge Schneider. Produzent: Christoph Schlingensief. Produktionsleitung: Wolfgang Schulte. Aufnahmeleitung: Stefan Sowa Darsteller: Helge Schneider, Volker Bertzky, Dietrich Kuhlbrodt, Alfred Edel, Reinald Schnell, Anna Fechter, Joe Bausch, Annette Bleckmann, Thirza Bruncken, Wolfgang Schulte. Produktion: DEM Filmproduktion, Oberhausen/Hymen II. BRD 1985/86; 81 min

Mutters Maske; Regie: Christoph Schlingensief. Script: Marie Lou Sellem. Buch: Mathias Colli, Christoph Schlingensief. Kamera: Christoph Schlingensief. Licht: Foxi Bärenklau. Standfotos: Michael Kerstgens. Ausstattung: Bodo von Hasselbeck. Kostüme, Maske: Anna Fechter, Regina Stiplosak. Schnitt: Thekla von Mülheim (=Christoph Schlingensief). Produzent: Christoph Schlingensief. Produktionsleitung: Kim Ludolf Koch. Aufnahmeleitung: Uli Hanisch. Darsteller: Brigitte Kausch, Karl Friedrich Mews, Helge Schneider, Susanne Bredehöft, Anna Fechter, Volker Bertzky, Dieter Lersch, Andreas Kunze, Conny Jurkait, Regina Stiplosak, Annastasia Kudelka, Baronin Irmgard Freifrau von Berswordt-Wallrabe, Conny Fechter, Doris Kreis, Uli Hanisch, Peter Jurkait, Dennis Koehnen, Udo Kier. Produktion: DEM Filmproduktion, Mülheim/Hymen II.. BRD 1987/88, 85 min

The Texas Chainsaw Massacre, Teil 1(1974), Teil 2 (1986), USA, Regie: Tobe Hooper

U3000, ausgestrahlt auf MTV am 21.12.2000

TERROR 2000. Intensivstation Deutschland / Deutschland außer Kontrolle; Regie: Christoph Schlingensief; Buch: Christoph Schlingensief, Oskar Roehler, Uli Hanisch; Kamera: Reinhard Köcher; Ton: Eki Kuchenbecker; Schnitt: Bettina Böhler; Darsteller: Peter Kern, Margit Carstensen, Alfred Edel, Udo Kier uva. Produziert von DEM FILM, Christoph Schlingensief, Mülheim in Kooperation mit WDR and NDR, D 1992, 79 min

United Trash. Die Spalte - Jesu Panne ist unschlagbar, Regie, Buch und Kamera: Christoph Schlingensief; Buch: Oskar Roehler; Schnitt: Andrea Schuhmacher; DarstellerInnen: Udo Kier, Kitten Navidad, Joachim Tomaschewsky u.v.a. Im Verleih der SENATOR FILM, D1995/96, filmgalerie451, ca. 77min

IX Anhang

IX.1 Abstract

Christoph Schlingensiefel verwendet im Großteil seiner Arbeit NS-Symbole als Versatzstücke oder verweist anhand kritischer Kommentare auf die nationalsozialistische Vergangenheit. Obwohl viele seiner Arbeiten durchaus zur Aufarbeitung der NS-Vergangenheit nützlich sind, ist dies nicht Schlingensiefels Intention. Einerseits will er mit seinen Filmen, wie *Menu Total* oder *100 Jahre Adolf Hitler* die Zuschauer zum Lachen bringen. Andererseits will er – im Sinne der Selbstprovokation – Ängste in sich zerstören. Eines seiner Anliegen stellt die Abnutzung des Hitlerbildes respektive der Mythen um die NS-Zeit dar. Diese Abnutzung kann durch die permanente Einsetzung von Hakenkreuzfahnen oder Nazi-Darstellern bewirkt werden.

Ebenso übt Schlingensiefel oftmals Kritik am Wirken von rechtspopulistischen Parteien. In seinen Arbeiten setzt er rechte Parolen ein und indem er dieses Bild von rechtspopulistischen Agitatoren überzeichnet, wird es so der Lächerlichkeit und Übertreibung preisgegeben und wirkt somit überhöht. Im Rahmen der „Container-Aktion“ nimmt er den xenophoben Parolen der FPÖ den Wind aus den Segeln. Die SVP und eine Gruppe von rechtsradikalen Jugendlichen wurden in Zürich bei der „Hamlet-Inszenierung“ von Schlingensiefel in einem kritischen Licht dargestellt.

Seit Christoph Schlingensiefel im Jahre 2008 schwer erkrankt ist, nehmen diese Themenkomplexe – Nationalsozialismus, Neonazismus und rechtspopulistische Parteien – keinen Schwerpunkt in seinen Arbeiten ein. Derzeit verarbeitet Schlingensiefel intensiv seine Krankheit sowie sein wachsendes afrikanisches Operndorf in seinen Werken.

Abstract

In major parts of his work, Christoph Schlingensiefel uses symbols of the National Socialist party as pawn or refers to National Socialist history via critical comments. Even though many of his works can be used to account to the NS past, it is not his intention to do so. On the one hand, he wants to amuse the spectator with films such as „Menu Total“ or „100 Jahre Adolf Hitler“. On the other hand, he wants to destroy fear in the sense of self provocation. One of his intentions is the abrasion of Hitler's image and the myths surrounding the Nazi era. This abrasion can be achieved by the permanent use of swastika flags or Nazi actors.

In the same vein, Schlingensiefel criticizes the actions of right wing parties. Slogans of right wing parties are used in his works to exaggerate the image of these populist politicians thus ridiculing their actions. With his „Container Aktion“, he takes the wind out of the sails of the Austria Freedom Party's xenophobic slogans. His production of „Hamlet“ in Zurich sheds a critical light on the SVP and radical right wing youth groups.

Since Christoph Schlingensiefel's cancer diagnosis in 2008, the thematic clusters- National Socialism, neo-National Socialism and right wing parties – have lost their importance in his oeuvre. At the moment, he is involved in coming to terms with his disease as well as in the development of his opera village in Africa.

IX.2 Chronologischer Überblick

Im Rahmen dieser Arbeit konnte nicht auf alle Werke eingegangen werden, deshalb folgt nun ein kleiner Ausschnitt von Schlingensiefs Arbeiten, in denen implizite Bezüge zum Nationalsozialismus oder auf rechtspopulistischen Parteien aufscheinen:

*Mutters Maske*⁶⁵³, 1987/88

Diese Komödie ist eine freie Adaption des Films „Opfergang“, welcher während des NS-Regimes 1944 unter der Regie von Veit Harlan entstanden ist. Veit Harlans Person ist nach wie vor umstritten, hat er doch bei dem nationalsozialistischen Hetzfilm „Jud süß“ Regie geführt.

100 Jahre CDU, Volksbühne Berlin, 1993⁶⁵⁴

Diese Aufführung wurde von Schlingensiefel als „offenes Kriegsschauspiel“ angekündigt und sollte die Verlogenheit im Umgang mit neofaschistischen und ausländerfeindlichen Tendenzen aufzeigen. Im Rahmen der Feierlichkeiten ließ Schlingensiefel seine Darsteller über Deutschlands politische Gegenwart und NS-Vergangenheit philosophieren. So fiel z.B. die Frage, ob der Film des Dritten Reiches handcoloriert werden sollte. Ebenso wurde ein Schwein mit einem aufgemalten Hakenkreuz auf die Bühne geholt. Der Davidstern wurde mit dem CDU-Schriftzug überblendet.

Des Weiteren wettete ein UNO-General, dass er innerhalb von 10 Minuten in der Lage sei, an ein türkisches Lebensmittelgeschäft einen Judenstern zu malen. Diese Außenwette wurde „live“ übertragen, ein Türke wurde vom UNO-General erschossen. Kurze Zeit später kehrte er mit dessen abgetrennten Kopf als Jagdtrophäe auf die Bühne zurück.⁶⁵⁵ Am Ende der Aufführung war Fliegeralarm zu hören, die Fahnen der BRD und des Dritten Reiches waren Teil des Bühnenbilds.⁶⁵⁶

Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler! Volksbühne Berlin, 1993

In diesem Theaterstück arbeitete Schlingensiefel die Geschichte Deutschlands auf. Besonders ging er auf den Neonazismus ein.

Schlingensiefel selbst übernimmt die Rolle des an Aids verstorbenen Neonazis Michael Kühnen, dessen Charakter bis hin zum optischen Erscheinungsbild genau nachempfunden wird. Das Haar

⁶⁵³ *Mutters Maske*, DEM Filmproduktion, Mühlheim, 1987/88, 85 min

⁶⁵⁴ Bei dieser Inszenierung brachte sich Schlingensiefel selbst erstmals aktiv auf der Bühne ein. Von nun ab war er der Motor seiner Aufführungen.

⁶⁵⁵ vgl. www.schlingensiefel.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁵⁶ siehe *100 Jahre CDU*, Sprechtheateraufzeichnung, 1993, 69 min

ist streng gescheitelt, Kühnen trägt die Nickelbrille des deutschen Musterschülers. Das macht zunächst einen lächerlich präpubertären, ungefährlichen Eindruck, vermag andererseits aber anzudeuten, welch wahnwitzige Gedankengebäude, Denkrüden, sich hinter der augenscheinlich harmlosen Bürgerssohnfassade verbergen kann. Das Bühnenbild ähnelt einem Truppenübungsplatz, in dessen Zentrum eine Hausruine steht.⁶⁵⁷

***United Trash*, 1996**

Dieser Film war Schlingensiefs erste Arbeit in Afrika. Ein kurzer Überblick zum Inhalt: Der in Afrika stationierte Uno General Brenner bekommt einen Sohn, obwohl er nie mit seiner Frau Martha geschlafen hat, weil er homosexuell ist. Also muss der (dunkelhäutige) Knabe wohl Jesus sein. Bei einem Unfall wird das Kind schwer verletzt. Auf seinem Kopf entsteht eine Verletzung, welche zu einer gefährlichen Waffe wird. Mit seiner Spalte am Kopf, aus der Gase und Flüssigkeiten austreten, kann er sogar Häuser zerstören. Dies wird sowohl von dem afrikanischen Diktator wie auch von einem aus Österreich emigrierten Bischof, der eine christliche Sekte aufgebaut hat, ausgenützt. In den Fängen der Führer wird Jesus in eine Rakete gesetzt und in Richtung USA gefeuert, wo er eine atomare Katastrophe auslöst. Laut Catherina Gilles hat Schlingensief mit den ehemaligen deutschen Kolonien ein Thema entdeckt, das es ihm erlaubt, den deutschen Boden geographisch zu verlassen, aber inhaltlich nicht.⁶⁵⁸

Rocky Dutschke, '68, Volksbühne Berlin, 1996

Alle jene, die die Revolte von 1968 selbst nicht erleben konnten, hatten die Gelegenheit gegen ihre Eltern (die über die Nazizeit schweigen) zu rebellieren. Grundidee von „Rocky Dutschke“ war der Protest gegen einen bequemen Staat und die müde Gesellschaft - gegen die Wirklichkeit. Krisenbewusstsein und Verunsicherung sollten produziert werden. Ziel ist es, ein Klima von Unwägbarkeiten zu schaffen – hervorgerufen durch Eskalation, Prügeleien, spontanes Verlassen der Szene –, das sich auf die Zuschauer überträgt.

Erstmals wurde die vierte Wand des Theaters völlig von Schlingensief durchbrochen. Zuschauer und Schauspieler trafen direkt aufeinander.⁶⁵⁹

Rocky Dutschke '68, Hörspiel, WDR 1997

Angelehnt an „Rocky Dutschke ‚68“ erschien ein Jahr später ein Hörspiel:

68er-Treffen im Hörspielstudio: "Live geschaltet aus drei Studios" hören wir zwölf Redakteure, ausgewählt in einem Preisausschreiben: Wolf Biermann, Margret Kleinert, die Redakteurin für

⁶⁵⁷ www.schlingensief.com, Zugriff am 19.5.2010

⁶⁵⁸ Kovačević Sonja, *Freakstars?! Wien 2010*, S 70

⁶⁵⁹ Der Bühnenbilder Bert Naumann ließ die Zuschauerreihen entfernen.

"Gedenken ohne Schmerzen", schließlich sogar Heiner Müller. "Das Essen kommt von der Pizzeria Antonia." Man spricht über Hobbys, Arbeit - und Rudi Dutschke. Auftakt zum Generalangriff auf die Generation der 68er. Ein Aufstand gegen die ewig richtig Gerechten und politisch Korrekten. Hier stürzen nicht nur Dutschke und seine Klassenkameraden vom Sockel. In einer furiosen Collage zertrümmert Christoph Schlingensief Bilder und Formeln einer überständigen Epoche; er zerstört die Illusion von "Verarbeitung" von Geschichte in monströsen Mischungen und emotionsgeladenen Improvisationen. Rudi Dutschke geht in diesem Hörspiel nochmal auf die große Reise nach West-Berlin; er stürmt die Kaufhäuser und verfängt sich in den ideologischen Schlingen des Kapitalismus. Währenddessen lassen es sich die zwölf Redakteure im Studio gut gehen, Wolf Biermann steppt, und Heiner Müller offenbart im Interview Details über Lustgewinn und sein "inneres Säuern". Am Ende liegt Margret Kleinert tot in Studio 3. Es riecht nach Gas.⁶⁶⁰

Begnadete Nazis, Remise Wien, 1996

1. Großdeutsches Germania-Stecken" [...] Schlingensief lädt zum postnazistischen Parteitag; im Ensemble finden sich Profi-Schauspieler, Behinderte, Prostituierte. In der Riesenhalle ist unentwegt "Zahltag"; der Zuschauer hat die Wahl, sich beschimpfen, an einen anderen Ort verbringen zu lassen oder gleich das Weite zu suchen. [...] Massenkopulationen im wackelnden Wohnwagen sind symbolische Akte des Widerstands, etwa gegen das verschwitzte Infotainment der Veras und Arabellas. Die Theatertruppe ficht mit Vaseline gegen den Rest der Welt, und ein kleiner Mini-Hitler (Mario Garzaner) schlägt auf der Laute: "Wien, Wien, nur du allein, rumpel-pumpel."⁶⁶¹

Mittels Publikumsbeschimpfung sollte die NS-Vergangenheit bewältigt werden respektive auch die „Vergangenheitsbewältigung“ an sich. Im Rahmen dieser Aktion scheute sich Schlingensief nicht davor, sogenannte „Gedenkveranstaltungen“ durch den Kakao zu ziehen.

Da wird etwa die Verlesung von im Konzentrationslager umgekommenen Juden mittels "lustig" klingender Namen, mittels Anfügung lebender Österreicher wie Peter Alexander oder Hans Krankl, persifliert. Da wird ein Kritikerkollege auf ein Podest gebeten und beschimpft; auf seine Anmerkung, sein Vater sei im Konzentrationslager gewesen, antwortet Schlingensief: "Mein Vater ist auch im KZ umgekommen - hat er mir erzählt."⁶⁶²

Talk 2000, Kanal 4 für RTL, Sat.1 und ORF, 1997

Diese Show war eine Kritik Schlingensiefs an der Niveau- und Geistlosigkeit des Fernsehens. Seine geladenen Gäste konnten sich allerdings nicht auf die Gespräche vorbereiten und wurden mit unerwarteten Abläufen konfrontiert.⁶⁶³ Unter den Gästen befand sich u.a. der Hitler-Tagebuch-Fälscher Konrad Kujau.

⁶⁶⁰ www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁶¹ Pohl Ronald, Besudelte Moral (von) der Geschichte. In: Der Standard, 9.9.1996, S 9

⁶⁶² Kramar Thomas, Gescheiterter Versuch, den Schrecken zu verblödeln. In: Die Presse, 9.9.1996, S 20

⁶⁶³ vgl. www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

Die 120 Tage von Bottrop – der letzte neue deutsche Film⁶⁶⁴, 1996

Die letzten Überlebenden der alten Fassbinder-Zunft tun sich zusammen, um auf dem Potsdamerplatz den wirklich allerletzten Neuen Deutschen Film, ein Remake von Pasolinis "120 Tage von Sodom" zu drehen. "Deconstructing Riefenstahl & Fassbinder: Die deutsche Krankheit Film, der Triumph des Willens zur Kömödie, all das muss totgemacht werden. Einer mußte diesen schmutzigen Job erledigen. Er hat es für uns getan." (taz) Gleichzeitig ist es ein melancholischer Abgesang auf den deutschen Film der späten 60er und 70er Jahre, auf den sich Schlingensief immer berufen hat. Ein Abschied von gestern. In einer Reihe von Anspielungen, Spitzen und Zitaten ist der Film auch ein Rückblick auf die deutsche Filmgeschichte als solche, der Schlingensief den zeitweiligen Anschein verpasst, dass sie keine Zukunft haben werde. Die größtenwahnsinnige Leni Riefenstahl taucht auf dem Kamerabock auf; Das Filmprojekt muss schließlich scheitern, stellvertretend für den von Schlingensief todgeweihten Neuen Deutschen Film.⁶⁶⁵

Passion Impossible. 7 Tage Notruf für Deutschland. Eine Bahnhofsmision, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, 1997

Die Aktion fand 7 Tage lang (rund um die Uhr) in einer ehemaligen Polizeistation statt. Um diese Station gab es einen Polizeiskandal, denn sie zeichnete sich besonders durch rassistische Übergriffe der Beamten auf Ausländer aus. Im Rahmen dieser Aktion hatten Obdachlose, Prostituierte und Drogenabhängige die Möglichkeit, auf deren Probleme in der Gesellschaft aufmerksam zu machen.

Schlacht um Europa I-XLII/Ufokrise 97, Raumpatrouille Schlingensief, Volksbühne Berlin, 1997

Der Raumflug der Theatertruppe gleicht einem Fest, mehr noch einem Abgesang auf den Größenwahn der zivilisierten Menschheit, welche nach der Unterwerfung der Erde ins Universum expandiert, um neue Untertanen zu finden. Das Video von einem Besuch in Peenemünde –dem Ort, an dem Wernher von Braun im Auftrag der Nazis die V2-Rakete entwickelte- wird einge spielt [...]Schlingensief und das Ensemble bewegen sich tanzend, singend, spielend fort⁶⁶⁶ und umkreisen dabei immer wieder den Arbeitslosen Werner Brecht [...]⁶⁶⁷

⁶⁶⁴ *Die 120 Tage von Bottrop – der letzte neue deutsche Film*, filmgalerie451, D 1997, 60 min

⁶⁶⁵ www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁶⁶ Hakenkreuzfahnen zieren u.a. das Bühnenbild

⁶⁶⁷ www.schlingensief.com, 1.6.2010

Hotel Prora – Übernachten bei Chance 2000⁶⁶⁸ mit Christoph Schlingensiefel und Freunden,
Prater der Volksbühne Berlin, 1998

Der Titel lehnt sich an das Seebad Prora an, welches von Hitler als „KdF-Erholungsgebiet“⁶⁶⁹ auf Rügen geplant war, und zum Teil auch errichtet wurde. In Schlingensiefels „Hotel Prora“ konnten die Schauspieler rund um die Uhr beobachtet werden.

[...] 30 Hotelgäste pro Übernachtung erfinden, koordinieren und veranstalten spontan eigene CHANCE 2000-Aktionen - und befragen zugleich in einer auch soziologisch interessanten 9-Tage-Nonstop-Kunstinstallation zum Mitbewohnen den Stand ihrer Asozialität, müssen sich und die Anderen ertragen und sind vor Schlingensiefel nicht nur zwei Stunden lang, sondern schlicht überhaupt nicht mehr sicher. Endlich fallen nicht nur die theatralen Öffnungs-, Anfangs- und Schließzeiten, sondern auch die Grenzen zwischen Akteuren und Zuschauern, Aktionisten und Voyeuren; zwischen Tag und Nacht, Terroristen und ihren Opfern. [...] ⁶⁷⁰

Radio P.S.1. Radioshow, Hörspiel, New York 1999

Im Rahmen der Aktion „Deutschland versenken“ der „Deutschlandsuche 99“ produzierte Schlingensiefel ein 15minütiges Radioformat für den New Yorker Radioabnehmer des P.S.1. Contemporary Art Center New York. ⁶⁷¹

In diesem Hörspiel wurde mit einem „real german moderator“ Englisch gelernt. In dieser harmlos anmuteten Lernstunde wurde u.a. über Hitler, das deutsche Heimatlied und den Irakkrieg philosophiert.

Lager ohne Grenzen – Europäische Benefizveranstaltung gegen den Krieg, Hörspiel,
WDR/DLR Berlin, 1999

In diesem Hörspiel arbeitete Schlingensiefel die Kriegsverbrechen des Balkankrieges auf. Es wurde über das Wesen von Kriegen philosophiert; über die verheerenden Kriegsverbrechen im Kosovo sowie über vergangene Kriegsverbrechen, indem Schlingensiefel z.B. Leni Riefenstahl ironisch über die letzten Kriegsstunden aus dem Jahr 1945 berichten ließ.

24.3.99: Die serbische Invasion im Kosovo wird von der Nato - höchst umstritten - beantwortet: Bombenangriffe als Reaktion auf die Gräueltaten an den Kosovo-Albanern, Exodus und großes Flüchtlingselend als Oberflächenerscheinung einer Auseinandersetzung, die Politiker wie Bevölkerung in ganz Europa ratlos und hilflos macht. Christoph Schlingensiefel reist nach Mazedonien, an die Grenze des Krisen- und Kriegsgebietes, um sich selbst ein Bild vom Zustand in den Flüchtlingslagern zu machen. Künstlerisch setzt er seine bedrückenden Erlebnisse in eine persiflierende Hörspielshow um, die unnachgiebig Wirklichkeit und Verzerrung zu einem radikalen

⁶⁶⁸ Bei der Aktion „Chance 2000“ gründete Schlingensiefel 1998 eine eigene Partei, und wirbelte so den deutschen Wahlkampf zur Bundestagswahl gehörig auf.

⁶⁶⁹ Kraft durch Freude

⁶⁷⁰ www.schlingensiefel.com, 1.6.2010

⁶⁷¹ ebda.

Blick auf die Ereignisse montiert: "Angesichts der ‚humanitären Katastrophe‘, im Kosovo, der ‚gnadenlosen Bombardierung‘ durch die NATO und des ‚Kölner Friedens‘ haben sich zahlreiche Persönlichkeiten aus Europa unter der Leitung von Christoph Schlingensief zusammengetan, um an diesem Abend Geld und Sachspenden für Flüchtlinge aus der ganzen Welt zu sammeln. Die Unterversorgung in den albanischen und mazedonischen Lagern nimmt zu, die Bekämpfung von Aids auf dem schwarzen Kontinent ist ohne Unterstützung unmöglich, und die vielen Opfer des Vietnamkriegs warten noch heute auf ihre Entschädigung. [...] Inhalt: Christoph Schlingensief setzte im April '99 sein Stück "Berliner Republik" an der Berliner Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz ab. Angesichts des Krieges im Kosovo fand er es richtiger, Flüchtlingslager in Mazedonien zu besuchen, als weiterhin "Lappen - Rauf - Lappen - Runter - Theater" zu machen. Er versuchte zu erreichen, dass die Volksbühne Flüchtlinge aufnimmt und forderte von den Grünen im Bundestag die "Humanitäre Barberei" zu beenden. Parallel dazu versammelte er zahlreiche prominente Persönlichkeiten und veranstaltete mit ihnen eine Benefizveranstaltung gegen den Krieg. [...]

Deutschlandsuche '99, Volksbühne Berlin, Hamburg, Graz, New York, Namibia, 1999/2000

Die „Deutschlandsuche '99 setzte sich aus verschiedenen Projekten zusammen. Die Theater-tournee „Wagner lebt – Sex im Ring“ führte Schlingensiefs Schauspieltruppe in zehn deutschsprachige Städte. Die Abendvorstellung im Bühnenbild eines Flüchtlingslagers wurde durch Straßenaktionen am Nachmittag der Aufführung ergänzt. Schlingensiefs mittels schwarzrotgoldener Wimpel zur Staatskarosse umfunktionierter Privatwagen beschallte den jeweiligen Spielort über Lautsprecher mit Wagnermusik, um die verborgenen Helden aus ihren Verstecken zu locken. Wagnertexte wurden rezitiert und mit Publikum beziehungsweise Passanten Überlebensstrategien für das Deutschland des 21. Jahrhunderts entwickelt. Die Tournee fand ihren Höhepunkt im „Ersten internationalen Kameradschaftsabend.“ Innerhalb der Aktion „Deutschland versenken“ fuhr Schlingensief im Kostüm eines orthodoxen Juden zur Freiheitsstatue in New York. Diese Aktion fand am geschichtsträchtigen 9. November 1999 – dem Jahrestag des Novemberpogroms statt. Auf einer Bootstour über den Hudson River übergab er 99 deutsche Souvenirs dem Fluss in eine neue Zeit – die Zeit der Globalisierung.⁶⁷²

Schlingensiefs orthodoxer Look mit Schläfenlocken und selbstgestricktem schwarz-rot-goldenem Schal flatterte traurig im Wind, als er die Messingurne mit den Überresten der wiedervereinten Nation zu den Klängen von Wagners "Ring der Nibelungen" über Bord warf. Bald war sie nur noch ein Punkt vor der gewaltigen Kulisse Manhattans. Die Grabbeigaben, 99 Fundstücke von Schlingensiefs Deutschlandreise, darunter ein gebrauchter Tampon und ein Bußgeldbescheid über 99 Mark, den Schlingensief für eine nicht angemeldete Demonstration gegen die FPÖ erhalten hatte, flogen unter den Argusaugen der Freiheitsstatue in einem grünen Hartschalenkoffer hinterher.⁶⁷³

Die Aktion „Deutschland versenken“ fand ihren Abschluss vor der Freiheitsstatue:

⁶⁷² vgl. www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁷³ www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010 (Spiegel, November 1999)

Im Kostüm eines orthodoxen Rabbiners kniet Schlingensief vor dem Denkmal eines letztlich anonymen Freiheitsbegriffs nieder, so wie dereinst Willy Brandt vor dem Warschauer Denkmal des Unbekannten Soldaten. Deutschland ist übergeben, Deutschland hat sich übergeben...⁶⁷⁴ Daraufhin folgte der „zweite internationale Kameradschaftsabend – Werkzeugkasten der Geschichte“ am 22. November 1999 der Berliner Volksbühne. Am Schauspielhaus Graz inszenierte Schlingensief im Mai 2000 schließlich „Schnitzlers Brain - Freiheit für alles“ (dritter internationaler Kameradschaftsabend). In dieser Inszenierung wurde auf die neu gewählte Regierung unter Bundeskanzler Wolfgang Schüssel Bezug genommen. Das Publikum wurde dazu aufgefordert, sich gegen den politischen Missstand in Österreich zur Wehr zu setzen. Aufgrund der „Tötet Wolfgang Schüssel“-Aufrufe der Schauspieler wurden Strafverfahren eingeleitet.

Die „Deutschlandsuche `99“ fand ihren Abschluss in der „Wagnerrallye“ durch die namibianische Wüste. Die kolonialen Überreste des ehemaligen Deutsch-Südwestafrika wurden mit Wagnermusik beschallt.⁶⁷⁵

U3000, MTV 2000

Diese rasante TV-Show wurde auf MTV ausgestrahlt. Christoph Schlingensief inszenierte diese Sendung mit viel Tempo in der Berliner U-Bahn. Ein bunter Mix mit sogenannten Stargästen, Musikbeiträgen und Wetten. Unter anderem war Klaus Beyer (Mitglied der Schlingensief-Familie) zu Gast. Er war als „russischer Nazi“ mit Pelzmütze und Hakenkreuzarmbinde verkleidet. Solche Armbinden, Uniformen, Hitlerbärte etc. wurden minimal als Versatzstücke in dieser Show eingesetzt. In einer Folge von „U3000“⁶⁷⁶ wurde u.a. über die Schlacht um Stalingrad philosophiert.

Freakstars 3000⁶⁷⁷, Viva 2002

Dieses Projekt war eine Persiflage auf sogenannte „Talentsuche-Shows.“ Um den ersten Preiskämpfte ein Gruppe von Menschen⁶⁷⁸ mit besonderen Bedürfnissen. Im Verlauf dieser Castingshow wurden unter anderem deutsche „Heimatlieder“ gesungen. Im „Talkshow-Stil“ ließ er seine Darsteller über deutsche Politik diskutieren. Einem Darsteller wurde mit einem Filzstift Hitlerbart und Hitlerscheitel aufgemalt – ebenso wurde in einigen Szenen über die Person Hitler und dessen Politik philosophiert.

⁶⁷⁴ www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁷⁵ www.schlingensief.com, Zugriff am 1.6.2010

⁶⁷⁶ U3000, ausgestrahlt auf MTV am 21.12.2000

⁶⁷⁷ Freakstars 3000, DE 2003, 80 min (Der Film ist ein „Best off“ der Fernsehserie „Freakstars 3000“, welche 2002 auf Viva ausgestrahlt wurde)

⁶⁷⁸ Zum Großteil waren es Mitglieder der Schlingensief-Theaterfamilie.

Aktion 18, Möllemann-Aktion, Festival Theater der Welt, Köln/Düsseldorf 2002⁶⁷⁹

Im Sommer 2002 kritisierte Schlingensief die Politik des FDP-Populisten Jürgen Möllemann.⁶⁸⁰ Nach der Container- und Hamlet-Aktion war nun die deutsche FDP⁶⁸¹ am Pranger. Schlingensief tourte durch das Rheinland und das Ruhrgebiet. Er griff erneut eine rechtspopulistische Partei an, und kämpfte gegen diese mit deren eigenen Waffen.

Auf vielfachen Wunsch selbstinszenierender Parteivorsitzender, politikverdrossener Medienmacher und fallschirmspringender Populisten schaltet sich Christoph Schlingensief im Sommer 2002 kurzfristig in den optimistischen und originellen FDP-Bundestagswahlkampf ein.⁶⁸²

Nun nahm Schlingensief Möllemann (sowie Guido Westerwelle) beim Wort und machte eine antisemitische und rechtspopulistische Wahlpropaganda in Anlehnung an Möllemanns „Aktion 18“.⁶⁸³ Mit der Aktion 18 Prozent, wollte Möllemann die FDP bundesweit auf diesen Anteil bringen. Der Wahlkampf lief im „rechtspopulistischen“ Stil ab, und Schlingensief reagierte jeweils spontan mit überhöhten „Aktionen“ darauf. Er setzte seine eigenen „Politainment-Strategien“ um, und spielte so die FDP durch.⁶⁸⁴ So war auf Schlingensiefs Homepage zu seiner Aktion 18 ein Davidstern zu sehen, auf welchem FDP stand. Ergänzt wurde dieses Zeichen mit der Parole: „Wer dieses Zeichen trägt, ist ein Feind unseres Volkes.“ Ebenso waren auf dieser Seite Märsche aus der Nazizeit zu hören. Während einer der Aktionen fand eine „Bücherverbrennung“ statt. Ein andermal rief Schlingensief auf der Straße: "Deportationen jetzt!" Im Rahmen einer Straßenaktion steckte Schlingensief eine israelische Flagge in Brand und erklärte Möllemann dafür verantwortlich, dass so etwas in Deutschland wieder möglich sei. Auch ein Galgen mit einer Strohpuppe, die ein Konterfei des israelischen Regierungschef Ariel Sharon trug, ging in Flammen auf.⁶⁸⁵

Schlingensief rief „Tötet Möllemann“ im Duisburger Stadttheater.⁶⁸⁶ Er durchbohrte mit einer Bohrmaschine ein Foto von Möllemann, hielt sich dann das Bild mit folgenden Worten vors Gesicht: „ Ich sehe jetzt aus den Augen eines Antisemiten.“⁶⁸⁷ Gegen Schlingensief wurden diesbe-

⁶⁷⁹ Im Herbst 2002 absolvierte Schlingensief eine Lesereise zu „Aktion 18 – Tötet Politik“.

⁶⁸⁰ Jürgen Möllemann, (*15.7.1945, †5.6.2003), FDP-Politiker, nach den Wahlen im Jahr 2002, trat Möllemann im März 2003 aus der FDP aus. Er starb 2003 unter nicht völlig geklärten Umständen bei einem Fallschirmsprung.

⁶⁸¹ Freie Demokratische Partei

⁶⁸² www.schlingensief.com, Zugriff am 16.9.2008

⁶⁸³ Diese Zahl hat in Deutschland mehrfache historische Bedeutung, diese bezieht sie einerseits auf die Revolution von 18. März 1848. Im Weiteren hat sie auch in der Geschichte des geteilten Deutschlands historische Bedeutung: Mit der Bürgerinitiative „Aktion 18“ sollte ein gemeinsamer deutscher Feiertag ins Leben gerufen werden.

⁶⁸⁴ vgl. www.schlingensief.com, Zugriff am 16.9.2008

⁶⁸⁵ vgl. o.A., Ermittlungen gegen Chr. Schlingensief. In: Wiener Zeitung, Nr. 121, 26.6.2002, S 9

⁶⁸⁶ Nach den Tötungsaufrufen von vorangegangenen Aktionen (Helmut Kohl und Wolfgang Schässel).

⁶⁸⁷ Hemke Rolf C., Mit den „Augen eines Antisemiten“, In: Der Standard, 26.6.2002, S 30

zöglich sämtliche Strafverfahren eingeleitet. Nach der Hamlet-Aktion war diese wohl eine der „skandalträchtigsten.“

Quiz 3000 – Du bist die Katstrophe! Volksbühne Berlin, 2002

Das Schlingensief-Quiz orientierte sich am Erfolgsmodell einschlägiger Fernsehquizshows, insbesondere an Günther Jauchs „Wer wird Millionär“. Die Quizfragen drehten sich allerdings um verdrängte Themen (z.B. Terror, Armut, Faschismus) des deutschen Staates. Aktuelle Fragen über Somalia, den 11. September oder Arbeitslosenzahlen wurden gestellt. Aber auch Fragen über die NS-Vergangenheit Deutschlands mussten die Kandidaten beantworten: Wie groß war eine Stehzelle im KZ Auschwitz? Sortieren Sie die folgenden Konzentrationslager von Nord nach Süd: Auschwitz, Ravensbrück, Dachau, Bergen-Belsen. Wozu wurde das Haar verwendet, das den Inhaftierten im KZ Auschwitz geschoren wurde? Solche Fragen trafen die offene Wunde der deutschen Geschichte.

Bambiland, Burgtheater, Wien 2003

Christoph Schlingensief inszenierte Elfriede Jelineks kritischen Text zum „Irak-Krieg“. Die Inszenierung „lärmt“ so richtig. Vor einer Hakenkreuzfahne wurde ein Parteitag abgehalten. Für „Bambiland“ hat sich das Hakenkreuz mit der Silhouette eines jungen Rehs gekreuzt. Die Symbole wurden so neu geordnet.

Kunst und Gemüse, A. Hipler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 2004

Bei dieser Aufführung, welche die Krankheit „A.L.S.“ thematisierte, waren einige Darsteller als Eva Braun, Adolf Hitler oder in einer BDM-Uniform zu sehen. In dieser Inszenierung verarbeitete Schlingensief ebenfalls seine Erfahrungen mit Familie Wagner in Bayreuth.

Odins Parsipark, animatographische Installation, Neuhardenberg 2005

Am lebenden und sich bewegenden Animatographen waren u.a. eigens gedrehte Kurzfilme über Hitler zu sehen:

Alles dreht sich um Hitler [...] Sieg Heil also zu Ritualen und Prozessionen nazichristlicher, germanischer und abendländischer Art. Sieg Heil zur blonden Eva [...] Hitler verschwindet mit ihr im hochstehenden Mais, dann aber finden wir Eva in einem einwandfreien Schwulenporno wieder. [...] Nicht nur, dass Hitler im Führerlook und Stalin in der weißen Uniform gemeinsam onanieren. Wir sehen Hitler im KZ vor dem Schild „Rauchen verboten“, einen Affen in KZ-Kleidung, SS-Männer mit Stahlhelm und langen Holzschwertern, und wieder turnen Affen in U-

niform auf dem Schreibtisch herum und gucken nach, ob hinter dem Hitlerbild an der Wand was zu sehen ist. [...] Die Filme sind perfid schön und die Nazis sind die schlechtesten aller Zeiten.⁶⁸⁸

Island edition – „House of Obsession“, animatographische Installation, Island 2005

Während seines Aufenthaltes in Island gründete Schlingensief die „Icelandic Party for Democratic Destruction und radical Genresearch.“ Flugblätter nach dem Muster rechtsgerichteter Law and Order-Parteien wurden verteilt – der Inhalt der Flugblätter war in dieser Hinsicht überzeichnet und kippte augenfällig ins faschistoide. Schlingensief war im Militäroutfit und skandierte seine Parolen lautstark. Er repräsentierte das Bild des faschistischen Deutschen.⁶⁸⁹

Schlingensief intim - Fick-Collection, A. Hipler, Schorndorf, Köln u.a., 2005

Auf Schlingensiefs Programm stehen ein virtueller Besuch der Fickcollection, der weltweit hochkarätigsten Sammlung entarteter Kunst: "Die kontrovers diskutierte Verstrickung der Familie Flick in NS-Verbrechen dient höchstwahrscheinlich allein dem Zweck, von der Erörterung der zeitgenössischen Kunst abzulenken. Das holen wir jetzt nach!⁶⁹⁰

Das Thema „Beutekunst“ war im Herbst 2004 brandaktuell. Ausgelöst wurde diese Diskussion aufgrund einer Kunstaussstellung⁶⁹¹ von Friedrich Christian Flick, Erbe des Großindustriellen Friedrich Flicks⁶⁹², welcher während des Zweiten Weltkriegs mutmaßliches arisiertes Eigentum erwarb.

Dieser Abend wurde wie eine TV-Show gestaltet. Christoph Schlingensief lud Gäste zur Diskussion ein, und briet nebenbei eine Pute. Hauptsächlich ging es um die damals aktuelle Diskussion um die Flick-Sammlung, welche nach der Meinung Schlingensiefs viel zu spät stattfand. (Familie Flick erlebte ihren Aufstieg im Nazi-Deutschland und so verschwanden wohl viele arisierte Kunstobjekte in deren Sammlung.) Im Weiteren arbeitete Schlingensief auch seine eigene Vergangenheit – nämlich die Zeit seiner Wagner-Inszenierung in Bayreuth auf.

Immer wieder zitiert er Briefe von und an die Wagners, frei erfunden selbstredend, wie Schlingensief treuherzig versichert. In ihnen erzählt er herrlich gestelzt die dramatischen Irrungen und Wirrungen rund um seine "Parsifal"-Inszenierung vom vergangenen Jahr nach. Einen bitterbösen, fabelhaften Reiz entfacht Schlingensief mit diesem Kunstgriff, mit dem er die ganze Pein verarbeitet, die ihm das Bayreuth-Abenteuer offenbar zugefügt hat. "Gudrun und Wolfgang Wagner",

⁶⁸⁸ Kuhlbrodt, Deutsches Filmwunder. Nazis immer besser, Hamburg 2006, s 193 ff.

⁶⁸⁹ vgl. Berka Roman, Schlingensiefs Animatograph. Beobachtung eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief, Diplomarbeit, Universität Wien, Wien 2008, S 28 ff.

⁶⁹⁰ www.schlingensief.com, Zugriff am 15.12.2009

⁶⁹¹ Die Ausstellung wurde im September 2004 im Berliner Kunstmuseum „Hamburger Bahnhof“ eröffnet.

⁶⁹² Friedrich Flick wurde 1947 bei den Nürnberger Prozessen wegen Kriegsverbrechen, Verbrechen gegen die Menschheit, Zwangsarbeit, Deportation zur Sklavenarbeit und Plünderung und der Mitgliedschaft in einer verbrecherischen Organisation zu sieben Jahren Haft verurteilt.

zitiert Schlingensiefel abschließend Jürgen Flimm, "sind wie Siegfried und Roy - mit dem Unterschied, dass sie keinen Sex mehr haben." Und da muss nicht nur er lachen.⁶⁹³

Area 7, Burgtheater Wien, 2006

Die Installation beherbergte ebenfalls einen "Animatographen". Diese Inszenierung ist einer der letzten Arbeiten, in der er Nazi-Symbole als Versatzstücke intensiv montiert hat. Hakenkreuzfahnen hingen herum, Darsteller als Hitler oder in SS-Uniform mischten sich unter das Publikum. In einem Kinderwagen lag „Leni Riefenstahl“ mit einem Hakenkreuzschnuller⁶⁹⁴; auf einer Leinwand hüpfen Affen in Nazi-Uniformen herum. Diese Elemente und Versatzstücken waren bunt durchgemischt und drehten sich um den „Animatographen“. Durch die Installation gab es auch Führungen, u.a. von der kleinwüchsigen Karin Witt als „Leni Riefenstahl“. ⁶⁹⁵

Kaprow City, Volksbühne Berlin, 2006

Diese begehbare Installation war ein weiterer Teil des animatographisches Projekts. Schlingensiefel bearbeitete in dieser Arbeit den Mythos um die verunglückte Prinzessin Diana. Mit geschickt platzierten Fotos von Karin Witt⁶⁹⁶ als Queen Elizabeth II mit zum Hitlergruß erhobenen Arm, gelang es Schlingensiefel, eine gewaltige Medienresonanz zu erzeugen und einen Skandal auszulösen.⁶⁹⁷

Jeanne D'Arc - Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna, Deutsche Oper Berlin, 2008⁶⁹⁸

Aufgrund von Schlingensiefels schwerer Erkrankung arbeitete das Regieteam (Anna-Sophie Mahler, Carl Hegemann, Søren Schuhmacher) nach Aufzeichnungen von Christoph Schlingensiefel.

Der Komponist Walter Braunfels verlor während des Nazi-Regimes alle Ämter, durfte sich öffentlich nicht mehr betätigen und überlebte in der „inneren Emigration.“ Nach dem Krieg galt er musikalisch als „Traditionalist“ und war kaum mehr als eine geächtete Randfigur. Braunfels komponierte die „Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna“ zwischen 1938 und 1942. Erst 2008 fand die szenische Premiere in der Deutschen Oper Berlin statt.⁶⁹⁹

⁶⁹³ Welke Jan Ulrich, Schräger Vogel an Tabascosauce. In: Stuttgarter Nachrichten, 15.3.2005

⁶⁹⁴ Dieses Versatzstück stammt von der Installation PRÄ I – V (Kunstmuseum München, 2006)

⁶⁹⁵ vgl. Tauchhammer Tanja, Christoph Schlingensiefel und der Aktionismus, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008, S 73

⁶⁹⁶ Mitglied der „Schlingensiefel-Familie“

⁶⁹⁷ vgl. Tauchhammer Tanja, Christoph Schlingensiefel und der Aktionismus, Diplomarbeit, Universität Wien, 2008, S 30

⁶⁹⁸ Dichtung nach den Prozessakten; Text und Musik von Walter Braunfels

⁶⁹⁹ vgl. www.schlingensiefel.com, Zugriff am 1.6.2010

Das „Jeanne d’Arc“-Sujet entsprach nicht nur Braunfels’ Konversion zum Katholizismus, sondern reflektierte auch den NS-Terror: Macht- und Siegesrausch, Verfolgung und Mord sind die Themen, Geschichte als blutig-flammender Horror. [...] Die Berliner Uraufführung konfrontierte mit einem textlich wie musikalisch fesselnden Stück, das einmal mehr belegte, wie wichtige Komponisten dem ominösen „Urteil der Geschichte“ zum Opfer fielen: auch eine ästhetische Passionsgeschichte.

Braunfels’ Oper „vom Blatt“ zu inszenieren hätte das Stück zum Historien-Spektakel entwertet und die Perspektiven verengt. So war es ein Segen, dass Christoph Schlingensiefel sich mit dem Stück identifizierte und es als Heils-Pandämonium konzipierte, ein ikonographisches Puzzle mehr in der Bosch-Buñuel-Tradition als im Mittelalter-Bild, darin gleichwohl sehr katholisch. Wie bei seinem Bayreuther „Parsifal“ hat Schlingensiefel filmisch-surrealistisch disparate Schichten übereinanderkopiert: ein Gewirr von Bedeutungsebenen, multipler individueller Mythologien. [...] ⁷⁰⁰

⁷⁰⁰ www.schlingensiefel.com, Zugriff am 1.6.2010

IX.3 Lebenslauf

Geboren 1977 in Wien. Abschluss der Handelsschule sowie der Handelsakademie.
Studium der Geschichte und der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität
Wien. Lebt und arbeitet in Wien.