



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Infektionen der Hochkultur. Christoph Schlingensiefs Arbeit
am „Erweiterten Opernbegriff““

verfasst von

Agnes Zenker

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Ich möchte mich bei allen bedanken, die mich bisher und vor allem während des Entstehungsprozesses dieser Arbeit unterstützt haben. Danke an meine Familie und meine FreundInnen. Für immer in Erinnerung behalten werde ich die Zeit mit meinen BibliotheksmitstreiterInnen Selina, Paul, Stefan und Maria – es war schön, dass ihr da wart. Großen Dank auch an Sabrina und Julian.

Ich möchte mich bei Aino Laberenz und Julia Glänzel vom Archiv der Akademie der Künste Berlin, sowie bei Beata Wiggen von dctp für die Unterstützung in der Recherche dieser Arbeit bedanken. Ein Dank auch an meinen Betreuer Christian Schulte für wertvolle Impulse und Gespräche.

INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	1
2	Bruchstellen, Altlasten und verschüttete Potenziale einer „unzeitgemäßen“ Kunstform.....	5
2.1	Verortung der Oper in der Gegenwart	6
2.1.1	Der „Erfahrungsmangel“ der Oper	10
2.1.2	Oper als „Kraftwerk der Gefühle“	11
2.1.3	Das Opernhaus als „Bunker“ oder „Ufo“	13
2.1.4	Ausgrenzungsmechanismen der Oper – Ideologie der Perfektion.....	14
2.1.5	„Ozeanisches Gefühl“ und Pseudo-Transzendenz des Kunstreligiösen	15
2.2	Potenziale – Suche nach Anschlussmöglichkeiten für die Oper	19
2.2.1	Schlingensiefs „Oper als Gefäß“	21
3	Schlingensiefs Opernarbeiten	25
4	Zentrale Arbeitsweisen in Schlingensiefs „Arbeit am erweiterten Opernbegriff“	29
4.1	Positionierung im Innerhalb – „Infektionen“ der Hochkultur	30
4.2	Rhizomatisches Denken – Rhizomatische Formen	34
4.3	Radikale Aneignung oder Appropriation	42
4.4	Partizipative Räume theatraler Grenzverhandlung – Die Sehnsucht nach Entgrenzung.....	48
4.4.1	„Lovepangs TM “	49
4.4.2	Der <i>Fliegende Holländer</i> in Manaus	62
4.4.3	Annäherung der Oper an das Fest	68
4.5	„Soziale Plastik“ als „sozialer Klangkörper“	69
4.5.1	Das Operndorf Afrika	71
5	Der „erweiterte Opernbegriff“ im Negativabdruck – <i>Freax / Fremdverstümmelung 2007</i>	77
5.1	Das Scheitern einer Inszenierung	78
5.1.1	Ästhetik der Repräsentation vs. Ästhetik der Präsenz	79
5.2	<i>Fremdverstümmelung 2007</i>	82
5.2.1	Verhandlung von Grenzziehungen des theatralen Raumes.....	88
6	Schlusswort	91
7	Literaturverzeichnis.....	95
8	Abstract	105
9	Lebenslauf.....	107

1 Einleitung

In dieser Arbeit soll untersucht werden, wie Christoph Schlingensiefel der Kunstform der Oper begegnete – wie sich seine künstlerische Arbeit zu ihr verhielt, sie bearbeitete und kritisierte. Ich möchte zeigen, aus welchem Antrieb und mit welchen künstlerischen Mitteln Schlingensiefel an einer Öffnung, Befragung und Kritik der Kunstform Oper und ihrer Ausgrenzungsmechanismen, Dogmatiken, aber auch ihrer Potenziale arbeitete. Schlingensiefel empfand „die europäische Hochkultur“ stets als eine verkrustete, die den Zugang zum Leben schon längst verloren habe. Anstatt sie allerdings zu negieren und außerhalb von ihr zu arbeiten, begab sich Schlingensiefel in sie hinein, in Institutionen und Zeichensysteme, um von innen heraus an ihnen zu arbeiten. Dabei entwickelte er den Gedanken des „erweiterten Opernbegriffes“. Was unter diesem Begriff zu verstehen ist und wie er sich zum traditionellen Opernbetrieb verhält, will diese Arbeit untersuchen.

Es gilt festzuhalten, dass die Oper ein Puzzleteil im Gesamtwerk Schlingensiefels war. Auch wenn über Schlingensiefels Arbeit unter anderem gesagt wurde, dass sie durch und durch musikalisch geprägt sei¹, kann nicht davon ausgegangen werden, dass die Oper in ihr eine anderen Medien explizit übergeordnete Rolle einnahm. Obwohl Schlingensiefel durchaus musikalisch geprägt war und Musik einen hohen Stellenwert einräumte, er Filme, Aktionen, Installationen und Bühnenszenierungen sorgfältig „komponierte“ und sein nicht allein künstlerisches Interesse für den Ausnahmezustand als opernhafes Denken bezeichnet werden könnte², so durchkreuzte er im Laufe seines künstlerischen Werdegangs eine Vielzahl von Kunstformen, deren Formensprache er sich aneignete. Jedoch „entschied“ er sich jeweils nicht ausschließlich für diese, wenn er sich innerhalb einer bestimmten Kunstform bewegte. Schlingensiefels Arbeiten sind immer im Kontext mit seinem Gesamtwerk und mit seinen Anfängen als Filmemacher zu sehen. Jedes seiner Projekte ist mit früheren und späteren Arbeiten verknüpft, rüttelt an Genregrenzen, an medienspezifischen Zeichensystemen und abgeschlossenen Werkbegriffen.

Wenn ich in dieser Arbeit nun Schlingensiefels Arbeit mit und an der Oper analysieren will, so steht die „Oper“ als Beispiel für Schlingensiefels Aneignung unterschiedlicher hochkultureller Genres. Es gilt, die Oper als Kunstgenre herauszugreifen, um generelle Prinzipien der Kritik,

¹ Vgl. Janke, Pia: „Schlingensiefel war Opernkomponist“. *Gespräch mit Barbara Beyer, Jörg van der Horst, Thomas Würdehoff, moderiert von Pia Janke*. In: Janke, Pia / Kovacs, Theresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensiefel*. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 164-176.

² Vgl. ebd., S. 164-165.

Aneignung und Öffnung verschiedener hochkultureller Formate in Schlingensiefs Arbeit zu untersuchen. Es soll dabei aber auch auf spezifische Potenziale der Oper eingegangen werden, die Schlingensief nutzbar machte. Wie Barbara Beyer über Schlingensiefs Opernarbeit anmerkt, bedeutet es, „[w]enn wir über Schlingensief und die Oper sprechen, [...] über seine Theaterkunst überhaupt zu sprechen [...]“. ³ Es wird sich zeigen, dass an Schlingensiefs Arbeit mit und an der Oper generelle Prinzipien seiner Arbeit an sogenannter „Hochkultur“ abgelesen werden können.

Im Vorgehen dieser Arbeit soll zuerst untersucht werden, welche „Verkrustungen“ es sind, an denen der heutige Opernbetrieb zu kränken scheint. Dazu wird auf die gängige Aufführungspraxis sowie auf populäre Formate der Oper einzugehen sein. In Bezugnahme auf Alexander Kluge und Oskar Negt soll nach den gesellschaftlichen Funktionen von Oper gefragt werden. In diesem Zusammenhang wird von der Oper als einem Ort der „Gefühls- und Triebabfuhr“ zu sprechen zu sein. Ihre räumliche Abgeschlossenheit und eine Reihe von anderen Ausschlussmechanismen werden als jene Problemstellen erkannt werden, die ihre Aneignung verunmöglichen und ihre Stagnation als Kunstform bedingen.

Es soll daher nach möglichen Strategien gefragt werden, diese Abgeschlossenheit zu überwinden. Diese Frage wird zu Schlingensiefs Gedanken des „erweiterten Opernbegriffs“ und seiner Arbeit mit und an der Oper führen. Nach einem kurzen Überblick über Projekte Schlingensiefs, die seiner Opernarbeit zuzurechnen sind, sollen zentrale Denk- und Arbeitsstrategien seines „erweiterten Opernbegriff“ untersucht werden.

Zunächst soll die Positionierung im Innerhalb des institutionalisierten Opernbetriebs als wesentlicher Ausgangspunkt von Schlingensiefs Opernarbeit festgestellt werden. Der Begriff der „Infektion“ ist hier in der Beschreibung seiner Ästhetik eines „Einbruchs des Lebens“ zentral und soll anhand seines Einsatzes von LaiendarstellerInnen und „Freaks“ nachvollzogen werden.

Anschließend sollen Schlingensiefs Denkweise und Ästhetik anhand der Denkfigur des Rhizoms nach Deleuze/Guattari dargestellt werden: Es gilt, die rhizomatischen Vernetzungen, denen er die traditionelle Oper aussetzt, zu beschreiben. Als rhizomatische Charakteristika werden unter anderem die Vielheit seiner künstlerischen Mittel, die offene, auf Vernetzung ausgelegte Raumstruktur seiner Opernarbeiten, die Vernetzung seiner Projekte untereinander,

³ Beyer, Barbara: *Christoph Schlingensief und die Oper. Ein Versuch*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief*. Wien: Praesens 2011, S. 151.

bestimmte Konnexionen im Rhizom, die mehrere Arbeiten verbinden sowie der asiginifikante Bruch als rhizomatische Charakteristika erkannt werden.

Als wesentliche das rhizomatische Geflecht von Schlingensiefs Opernarbeit speisende Kraft wird im Anschluss die Praxis der Appropriation bzw. radikalen Aneignung zu untersuchen sein. Von Appropriation im Sinne des Readymades gilt es im Zusammenhang mit seinem nutzbar Machen außerkünstlerischer Stoffe für die Oper zu sprechen. Die Praxis der Appropriation ist aber auch in der Strategie der radikalen Aneignung der Werke anderer KünstlerInnen zu erkennen. Als dritter Modus von Appropriation soll der inklusive, publikumsaktivierende Charakter von Schlingensiefs Arbeiten im Sinne einer Aufforderung zur Aneignung des Werkes durch den/die ZuschauerIn besprochen werden.

In der Folge soll auf zwei Projekte näher eingegangen werden, die diesen Gedanken der Publikumsinklusion und -aktivierung exemplarisch gestalten: das Gemeinschaftsprojekt *LovepangsTM* und Schlingensiefs Inszenierung des *Fliegenden Holländers*. Im Vordergrund der Betrachtungen sollen hier die Gestaltung partizipativer Räume und die damit einhergehende Öffnung der traditionellen Grenzziehungen des Opern-/Theaterhauses stehen. Anhand von beiden Projekten soll auch danach gefragt werden, inwiefern die Oper in ihnen Verbindungen mit alternativen Formen von emotionaler Entäußerung eingeht.

Nachdem die Inklusion des Publikums als zentraler Bestandteil von Schlingensiefs Arbeit erkannt wurde, wird auf die Figur der „sozialen Plastik“ einzugehen sein. Der von Joseph Beuys entlehnte Begriff ist zentral für Schlingensiefs Entwicklung des „erweiterten Opernbegriffs“. Als radikalste Ausformung des „erweiterten Opernbegriffs“ als soziale Plastik, im Sinne einer kompletten Loslösung des Begriffes Oper vom institutionalisierten Opernhaus, soll hier Schlingensiefs Projekt eines „Operndorfes“ in Burkina Faso untersucht werden.

Abschließend wird ein gescheitertes Projekt Schlingensiefs besprochen – *Freax / Fremdverstümmelung 2007*. Hier wird Schlingensiefs „erweiterter Opernbegriff“ quasi im Negativabdruck sichtbar. Seine künstlerische Antwort auf das Scheitern des Probenprozesses demaskiert jene Ausgrenzungsmechanismen der Oper, die am Anfang dieser Arbeit als verantwortlich für deren Erstarrung identifiziert werden.

2 Bruchstellen, Altlasten und verschüttete Potenziale einer „unzeitgemäßen“ Kunstform

Zunächst gilt es zu fragen, worin die Verkrustung besteht, die Schlingensief als Problem der europäischen „Hochkultur“ sah – weshalb eine Öffnung und ein Neudenken der Oper im 21. Jahrhundert, überhaupt notwendig sein mag. Dies ist wichtig festzustellen, da Schlingensief stets an Altlasten und Bruchstellen der von ihm aufgegriffenen Themenkomplexe und medialen Formaten arbeitete. Sie lieferten ihm jene Ansatzpunkte, in die seine künstlerische Arbeit „Wucherungen“ trieb und damit nicht leicht fassbare Uneindeutigkeiten und Reibungsflächen zu produzieren vermochte, die zum Ziel hatten, zu öffnen und erneut in Bewegung zu bringen, was erstarrt zu sein scheint.

Fragen nach der heutigen Relevanz und Rezeption der Oper, wie auch Fragen nach ihren ästhetischen Grundprinzipien und ihrem Verhältnis zu gesellschaftlichen Realitäten sind dabei von Bedeutung. Die folgenden vorausgehenden Betrachtungen werden im Versuch der Beantwortung dieser Fragen zu jenen Problemen aber auch verschütteten Potenzialen führen, die Schlingensief zu seiner Auseinandersetzung mit der Kunstform Oper brachten. Ich will in diesen Erläuterungen auch Positionen Alexander Kluges einflechten. Alexander Kluge war über lange Jahre immer wieder Wegbegleiter, Projekt- und Gesprächspartner Schlingensiefs, ihre Positionen zur Oper weisen Verwandtschaften auf – dies ist beispielsweise dokumentiert in den zahlreichen TV-Interviews, die Kluge mit Schlingensief führte.⁴

⁴ Beispiele für TV-Magazine Kluges mit Schlingensief: *Schlingensiefs Ring des Nibelungen in Afrika*. Primetime. [Gestaltung: Alexander Kluge]. dctp, 19.12.1999; *Ich bin total verrückt nach Wagner*, News & Stories. [Gestaltung: Alexander Kluge]. dctp, 8.10.2000.; *Kunstblut trifft Herzblut*. Doppelmagazin. [Gestaltung: Alexander Kluge und Christoph Schlingensief]. Dctp, 1.7.2001.; *Musik der Bilder*. News & Stories. [Gestaltung: Alexander Kluge.]. dctp, 18.11.2007.

2.1 Verortung der Oper in der Gegenwart

Es gilt festzustellen, dass die Oper schon seit jeher totgesagt wird. Tatsächlich galt sie vielen schon in ihrer sogenannten „Blütezeit“ im 19. Jahrhundert als eine veraltete Kunstform.⁵ Immer wieder wurde prophezeit, ihr Publikum würde austreiben. Adorno sagte mit dem Ende des „bürgerlichen Zeitalters“, mit dem Ende des „klassischen Bürgertums“, ebenfalls das Ende der für ihn per se bürgerlichen Kunstform Oper voraus.⁶ Die Oper hat sich jedoch als Institution gehalten, wenn sie auch kaum in der Lage ist, ihren Betrieb ohne große staatliche Fördergelder aufrecht zu erhalten. Dies war jedoch von Anbeginn so, da der Opernbetrieb stets teuer war. So war sie von Anfang an auf Mäzene oder staatliche/herrschaftliche Förderung angewiesen.

Der Oper wird ewige Rückwärtsgewandtheit angelastet: das Repertoire ist tatsächlich äußerst beschränkt, ja historisch. Wie Alexander Kluge es im Band *Herzblut trifft Kunstblut*, der Teil seines *Imaginären Opernführers*⁷ ist, seinen Impresario Schulz formulieren lässt: „Es gibt, sagt Impresario Schulz, etwa 80.000 Opern. Auf 350 Jahre verteilt. Davon sind 7.000 bekannt. Zwischen 70 und 700 werden an den Opernhäusern gespielt.“⁸ Es sind tatsächlich verhältnismäßig wenige Werke, die den Spielplan der Opernhäuser im deutschsprachigen Raum dominieren. Diese stammen wiederum zum Großteil von nur sechs Komponisten: Verdi, Mozart, Puccini, Wagner, Lortzing und Strauss. Zeitgenössische Opern schaffen es kaum, sich im Spielplan auf Dauer zu verankern. Das liegt laut DirektorInnen weniger am Widerwillen der Programmverantwortlichen als am Geschmack des Publikums selbst⁹ – die Auslastungsstatistik beweise dies.¹⁰

⁵ Vgl. Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*. Berlin: Kadmos 2008, S. 8.

⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Bürgerliche Oper*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 16: *Musikalische Schriften I-III*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 36.

⁷ Die Oper nimmt in Alexander Kluges künstlerischem Schaffen, speziell in seinen TV-Kulturmagazinen, einen zentralen Stellenwert ein (ungefähr jedes dritte oder vierte davon behandelt die Oper bzw. aktuelle Operninszenierungen). Kluge verfolgt seit den frühen 1980er Jahren das Projekt eines „Imaginären Opernführers“. Dabei handelt es sich um ein work-in-progress, das in verschiedenen Medienkanälen zuhause ist – in der Literatur, im Film und im Fernsehen. Imaginär ist dieser Opernführer insofern, als er sich mit dem Bestand und Zustand der Oper nicht abfinden will, sondern nach Auswegstrategien aus der Verkrustung des Opernbetriebs, aus der tragischen Finalität der Opernhandlungen und aus der Entfernung der Oper von den Erfahrungen realer Lebenswirklichkeit sucht. (Vgl. Schulte, Christian: *Opern-Stenogramme*. In: Gruber, Klemens / Schulte, Christian (Hg.): *Die Bauweise von Paradiesen*. Wien u.a.: Böhlau 2007 (= Maske und Kothurn 53 (2007), S. 49.)

⁸ Kluge, Alexander: *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Hg. von Christian Schulte und Reinald Gußmann. Berlin: Vorwerk 8 2001 (= Facts & Fakes 2/3), S. 33.

⁹ Diese Rückwärtsgewandtheit des Publikumsgeschmacks könnte nach Benjamin als ein Symptom einer Krise der Oper diagnostiziert werden. „Je mehr nämlich die gesellschaftliche Bedeutung einer Kunst sich vermindert, desto mehr fallen - wie das deutlich angesichts der Malerei sich erweist - die kritische und die genießende Haltung im Publikum auseinander. Das Konventionelle wird kritiklos genossen, das wirklich Neue kritisiert man

Die Oper bzw. ihr Publikum pflegen zum Teil den Geniebegriff der/des autonomen Künstlers/Künstlerin, das Schöne, Wahre und Gute, das Erhabene, das auratische Kunstwerk¹¹ etc. noch in einem Zeitalter, in dem diese Begriffe längst dekonstruiert worden sind. Während am Sprechtheater beispielsweise der sogenannte „postdramatische“ Stil¹², in dem der Verlust der autonomen AutorInnenposition, Originalitätsanspruch und Illusion durch Reflexion der eigenen künstlerischen der Formen und Mittel thematisiert wird, dominant wurde, wird in der Oper, und vor allem vom Opernpublikum, oft noch immer die/der KomponistIn als musikalisches Originalgenie gefeiert und sogenannte „Werktreue“ eingefordert.

Wenn die Oper auch auszeichnet, von je her ein Hypermedium gewesen zu sein, das mehrere Künste in sich vereint, so veränderte sich an deren Konstellation und ihrer Unterordnung unter das Drama recht wenig. Auch Versuche, den musiktheatralen Raum entgegen konventioneller Raumaufteilungen zu benutzen, zu überschreiten oder zu reflektieren, sind wenige zu verzeichnen.

Man könnte die Institution der Oper im Vergleich zu anderen Kunstformen, in die sich die gesellschaftlichen und ästhetischen Veränderungen des letzten Jahrhunderts eingeschrieben haben oder die, wie der Film, aus ihnen hervorgegangen sind, als unzeitgemäß bezeichnen. Sie ist das Kind einer vergangenen Zeit und hat sich, trotz der rasanten technischen und gesellschaftlichen Entwicklungen des 20. Und 21. Jahrhunderts, nur sehr wenig verändert.

Theodor W. Adorno stellt diesbezüglich in seinen Gedanken zur *Bürgerlichen Oper* fest:

„Sie [die Oper; Anm. d. Verf.] entspricht in der Tat weitgehend dem Museum [...]: dem vom Verstummen Bedrohten zum Überdauern verhelfen; was auf der Opernbühne geschieht, ist vollends meist wie ein Museum vergangener Bilder und Gesten, an die ein retrospektives Bedürfnis sich klammert.“¹³

Zugleich ist die Oper populärer denn je. Mit der Entwicklung diverser Reproduktions- und Speichermedien wie Schallplatte, Kassette, CD, und nicht zuletzt des Internets, das Inhalte so einfach wie nie zuvor zugänglich macht, ist der Konsum von Opernmusik in so gut wie alle

mit Widerwillen.“ (Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 33)

¹⁰ Vgl. Honolka, Kurt: *Die Oper ist tot – die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1986, S. 11-41. [Anzumerken ist, dass dies keine aktuellen Zahlen sind. Jedoch hat sich an der Invarianz der Opernspielpläne auch in den letzten Jahrzehnten wenig geändert; Anm. d. Verf.]

¹¹ Die zeitgenössische Oper hält zumeist auch noch am Begriff originalen, auratischen Kunstwerk fest, obwohl anzumerken ist, dass diese als Aura einer transitorischen musiktheatralen Kunstform vom auf die bildende Kunst fokussierten Aura-Begriff Benjamins abweicht. Sie kann aber insofern als auratische Kunstform bezeichnet werden, als der Aurabegriff (von Benjamin – und das gilt auch für die darstellenden Künste – allgemein als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ definiert) im Kult und damit in der Religion verankert ist. Die Oper ist eine Kunstform, die, wie wir sehen werden, in ihrer traditionellen Ausformung religionsähnliche Gefühle bedient. (Vgl. Benjamin 1977, S. 15)

¹² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

¹³ Adorno 1998, S. 37.

gesellschaftlichen Bereiche vorgedrungen. Die Vermarktung diverser Aufnahmen und KünstlerInnen weist dabei Ähnlichkeiten zu der von Popmusik und deren Stars auf (Fernseh- und Radiowerbung, Konzertplakate, Studioalben bekannter SängerInnen). Auch hat sich ein Starkult entwickelt, der dem Kult um Popstars ähnlicher ist als jener Anerkennung, die Primadonnen und Heldenentören in der Blütezeit der Oper, entgegenschlug.

Als Beispiel sei hier das Phänomen der „drei Tenöre“ (Gesangstrio bestehend aus Plácido Domingo, Luciano Pavarotti und José Carreras) genannt, die mit Titeln wie *La donna e mobile* und *You'll never walk alone* internationale Chartplatzierungen erreichten und deren Auftritte breitenwirksam im Fernsehen übertragen wurden.¹⁴ Bestimmte Opernpartien, wie das eben erwähnte *La donna e mobile*, sind mittlerweile so sehr in die Populärkultur übergegangen, dass Sportfans sie zum Singen von Chören in Fußballstadions verwenden (*La donna e mobile* aus *Rigoletto* wurde von den Wiener Rapid-Fans als Fanchor-Gesang adaptiert).¹⁵ Wie populär der Einsatz von Opern oder opernhafter Musik in Film und Fernsehen ist, zeigt nicht zuletzt die Verfilmung von J.R.R. Tolkiens *Herr der Ringe*-Trilogie, deren von Howard Shore komponierter Soundtrack unüberhörbar Anleihen bei Richard Wagner nimmt (u.a. Einsatz von Leitmotiv-Technik)¹⁶. Auch inhaltlich kann man den *Herr der Ringe*-Stoff nahe an Wagners Bearbeitungen des Nibelungen-Mythos verorten.

Die Vermarktung ihrer bekanntesten SängerInnen als Stars – wie zurzeit etwa Anna Netrebko und Rolando Villazón – rückt die Oper auch in die Nähe des Films. Die Annäherung an das Populärkino und das Fernsehen – vielleicht ein Hinweis darauf, dass die Oper einem eventuell zu anderen Medien abgewanderten Publikum nachläuft – manifestiert sich in aufwendig produzierten Opernübertragungen im Fernsehen. Jedoch handelt es sich hierbei wiederum um die immer gleichen Opern, besetzt mit den immer gleichen StarsängerInnen. Die Stagnation der Oper überträgt sich also auch auf ihre populärkulturellen Formate.

Es ist festzustellen, dass großes Interesse an den populärkulturellen Formaten der Oper bzw. des Opernhaften besteht. Besonders die Angehörigen kleinbürgerlicher Schichten sammeln populärkulturell vermarktete Produkte der Opernindustrie. Es kann angenommen werden, dass die Oper hier auch in „konservierter“ Form zum Teil ihre ursprüngliche Funktion, ein

¹⁴ Vgl. Wikipedia-Eintrag zu „Die drei Tenöre“. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_drei_Ten%C3%B6re (31.1.2015).

¹⁵ Vgl. Schlesinger, Robert: *Die emotionale Revolution. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts*. Diss., Wien 2000, S. 151-152.

¹⁶ Vgl. u.a. Retter, Monika: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine Vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien: Mille Tre Verlag 2008.

Versprechen der Transzendenz und des emotionalen Ausdrucks zu sein (auf diese Versprechen der Oper werde ich später noch eingehen), befriedigt.

Oberflächlich betrachtet könnte der Eindruck entstehen, die Oper habe ihren elitären Status zugunsten einer Öffnung aufgegeben und habe sich der Benutzung außerhalb ihres traditionellen elitären Rahmens freigegeben.¹⁷ Doch ist der populäre Erfolg der Oper tatsächlich ein Zeichen der Öffnung, eines Übergangs dieser Kunstform ins alltägliche Leben, eines Verlassens des Opernhauses zugunsten der Alltagsbenutzung? Diese scheinbare Öffnung will ich hier in einem kleinen Exkurs zur kritischen Debatte stellen.

Warum die Oper heute auf populärkulturellen Wegen in beinahe alle gesellschaftlichen Bereiche vorgedrungen ist, lässt sich womöglich genau auf ihren in ihrem bürgerlichen Ursprung verankerten Elitismus und ihre Rückwärtsgewandtheit zurückführen. Ihr haftet nach wie vor das Erhabene, Elitäre an.¹⁸ Man könnte hier nach Pierre Bourdieu annehmen, dass niedriger gestellte gesellschaftliche Schichten nach kulturellen Gütern streben, die mit höheren gesellschaftlichen Schichten assoziiert werden. Das Ausstrahlen des Elitären, Erhabenen und Sakralen, ihre Verankerung in der gut situierten bürgerlichen Gesellschaft, bedingen demnach, dass die Teilhabe an der Oper zum erstrebenswerten Umstand wird. Gesellschaftlich benachteiligte Schichten streben nach Teilhabe, in dem sie in „Bildungsbeflissenheit“ danach streben, sich Güter des herrschenden Geschmacks anzueignen. Dies äußert sich u.a. im Sammeln minderwertiger Reproduktionen oder populärer Ausformungen der im leitenden Geschmack hoch gestellten Kulturgüter, mit dem Ziel die eigene soziale Stellung zu erhöhen – oder zumindest deren Bild nach außen. Dies äußert sich dann im Fall der Oper etwa in der Beliebtheit von CD-Aufnahmen berühmter SängerInnen.¹⁹

Es handelt sich bei diesem Phänomen aber weder um eine tatsächliche Aneignung der Oper durch von ihr ausgeschlossene Bevölkerungsschichten, noch um einen Schritt der Institutionen auf diese zu, sondern um Konsum und Bereitstellung von zu konsumierender Ware, die aufgrund von aus gesellschaftlichen Machtgefällen resultierenden Bedürfnissen

¹⁷ Mit Walter Benjamin könnte angesichts der Popularität des Opernhaften angenommen werden, dass sich die Oper durch die Nutzung besagter technisch fortgeschrittener Reproduktionsmedien auf ihr Publikum zu bewegt und mithilfe der Apparaturen in dessen Alltag eindringt. „Die Dinge sich räumlich und menschlich ‚näherzubringen‘ ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist.“ (Benjamin 1977, S. 15) Das ist jedoch anzuzweifeln, wie gezeigt werden wird.

¹⁸ Die Oper war in ihrer Blütezeit ein wichtiger Versammlungsort, ein Ort des „Sehens und gesehen Werdens“ für Adel und Bürgertum. Als sozialer Ort diente er der Zurschaustellung des eigenen sozialen Status und der gesellschaftlichen Sinnvergewisserung. Zumeist waren niedere Gesellschaftsschichten schon allein aufgrund der hohen Eintrittspreise jedoch vom Besuch der Oper ausgeschlossen. (Vgl. Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*. Wien: Oldenbourg 2006)

¹⁹ Vgl. Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 503-313.

vertrieben werden kann. Die beschriebene Popularisierung der Oper führt also nur eine scheinbare Öffnung herbei.²⁰ Tatsächlich bleibt der Bereich der Opernpraxis ein elitärer, von breiten Teilen der Bevölkerung abgeschnittener, von bildungsnahen und kapitalreichen Bevölkerungsteilen besuchter und gesteuerter Bereich.²¹

Mit Bourdieu lässt sich auch argumentieren, dass, wären hochkulturelle Formate tatsächlich für die Massen zugänglich und benutzbar, würden sie ihren Seltenheitswert und damit ihre Erlesenheit verlieren – und verlören somit ihren „hochkulturellen“ Status.²² Dass Oper aber immer noch als „Hochkultur“ angesehen wird, ist ein Indiz dafür, dass sie nicht für breitere Bevölkerungsschichten zugänglich und nutzbar ist. Es handelt sich bei der populären Reproduktion von Opern um ein Pseudo-Verfügbar-Machen von „Hochkultur“ im Sinne einer Verschleierung sozialer Ungleichheiten.

Es ist also eine andere Form von Öffnung der Oper, die noch aussteht, und an der noch gearbeitet werden müsste. Was macht die Oper, wie sie im Opernhaus gepflegt wird, so resistent gegen Neuerungen und Öffnungen?

2.1.1 Der „Erfahrungsmangel“ der Oper

Oskar Negt und Alexander Kluge gehen davon aus, dass „Öffentlichkeit“ – und Oper ist eine Form von Öffentlichkeit, in der gesellschaftliche Themen und vor allem Emotionen verhandelt werden – erst dann „Gebrauchswerteigenschaften [besitzt] wenn sich in ihr die

²⁰ Adorno sah die Popularisierung und Reproduzierbarkeit hoher Kunst als Teil des Systems der „Kulturindustrie“. Die Kunst verlöre im Machtsystem der Kulturindustrie ihren Gebrauchswert und werde zum reinen Konsumprodukt. Will man Adornos Kritik nicht als die eines gekränkten Bildungsbürgers lesen, der der Exklusivität bestimmter kultureller Sphären nachtrauert und hier seinen Kulturpessimismus formuliert – was stellenweise allerdings durchaus nahe liegt –, muss man seine Überlegungen in den Kontext seiner tiefgreifenden Kapitalismuskritik stellen, in der diese seine Problematisierung der Macht der Kulturindustrie zu sehen ist. Populäre Massenreproduktion von hoher Kunst bedeutet Adornos Sinne ein Pseudo-Zugänglichmachen hochkultureller Bereiche für die Massen, durch das diese ruhig gehalten und ihre (kulturellen) Bedürfnisse kontrolliert werden sollen. Die Teilhabe an den Bereichen des Elitären soll vorgegaukelt und die Bedürfnisse nach gesellschaftlicher Gleichheit damit unterdrückt werden. (Vgl. Adorno, Theodor W.: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. In: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: *Dialektik der Aufklärung*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 183)

²¹ Dieser Umstand lässt sich mit Walter Benjamins Darlegungen zur Krise der Malerei vergleichen: „Aber ob man auch unternahm, sie [die Malerei] in Galerien und in Salons vor die Massen zu führen, so gab es doch keinen Weg, auf welchem die Massen in solche Rezeption sich selbst hätten organisieren und kontrollieren können.“ (Benjamin 1977, S. 34.) Die popularisierte Oper ist zwar einem breiteren Publikum zugänglich, jedoch bleibt ihre Produktion und Präsentation in den Händen höher gestellter sozialer Schichten.

²² Vgl. Bourdieu 1987, S. 270.

gesellschaftliche Erfahrung organisiert“²³. In der Oper werden durch ihre Verankerung im Bürgertum jedoch nur die Erfahrungen und Interessen bestimmter Bevölkerungsgruppen verhandelt – sie kann als bürgerliches Medium nicht die Erfahrungen der breiten Bevölkerung reflektieren. Kluge geht davon aus, dass die „disparaten ‚Einzelöffentlichkeiten‘“²⁴ der Wirklichkeit, die persönlichen Erfahrungen jedes Einzelnen also, aus den gängigen bürgerlichen Repräsentationsformen, die gemeinhin Öffentlichkeit produzieren, ausgeschlossen sind.

„Bundestagswahlen, Feierstunden der Olympiade, Aktionen eines Scharfschützenkommandos, eine Uraufführung im Großen Schauspielhaus gelten als öffentlich. Ereignisse von überragender öffentlicher Bedeutung wie Kindererziehung, Arbeit im Betrieb, Fernsehen in den eigenen vier Wänden gelten als privat. Die im Lebens- und Produktionszusammenhang wirklich produzierten kollektiven gesellschaftlichen Erfahrungen der Menschen liegen quer zu diesen Einteilungen.“²⁵

Das entfernt die Oper von einem realitätsangebundenen Erfahrungshorizont.

In ihr würde sich nach Kluge und Negt erst gesellschaftliche Erfahrung organisieren, sie besäße erst Gebrauchswert, „wenn die in den Intimbereichen der Privatsphäre angesiedelte sinnliche Erfahrung substantiell in den Produktionsprozeß öffentlicher, d.h. kollektiver Erfahrung einfließen könnten.“²⁶ Die alltägliche Erfahrung muss also auch in die Bereiche der sogenannten „Hochkultur“ vordringen können, um über diese Formen von Öffentlichkeit als einem Spiegel gesellschaftlicher Erfahrung sprechen zu können. Die Oper müsste (wieder) an die reale menschliche Erfahrung angeschlossen werden.²⁷

2.1.2 Oper als „Kraftwerk der Gefühle“

Es ist in diesem Zusammenhang wichtig zu überlegen, welche gesellschaftliche Funktion die Oper in ihrer ursprünglichen Form erfüllt bzw. erfüllte. Sie ist eine Kunstform, die ihrem Wesen nach mehr auf die emotionale Erfahrung als auf rationale Reflexion angelegt ist.

Alexander Kluge prägte mit seinem Film *Die Macht der Gefühle* (1983) für die Oper den Begriff eines „Kraftwerks der Gefühle“²⁸. Sein Interesse an der Oper rührt daher, dass es, wie er sagt, für ihn keine bessere Quelle der emotionalen Geschichte der (bürgerlichen)

²³ Schulte, Christian: *Kritische Theorie als Gegenproduktion. Zum Projekt Alexander Kluges*. In: gift – zeitschrift für freies theater 3/2010, S. 40. Online: http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0310_06Jul10-final.pdf (31.1.2015)

²⁴ Ebd., S. 39.

²⁵ Kluge/Negt zit. nach Schulte 2010, S. 39.

²⁶ Schulte 2010, S. 40.

²⁷ Ebd., S. 40.

²⁸ Vgl. Kluge 2001, S. 36.

Gesellschaft der letzten 400 Jahre gibt als die Oper.²⁹ Diesem Standpunkt liegt die Annahme zugrunde, dass in der bürgerlichen Gesellschaft, in der Kleinfamilie, ein Überschuss an unausgelebtem Gefühlsleben produziert wird, das irgendwo nach Entladung sucht.

„[...] dann würde ich nämlich sagen, daß überall im Land in kleinen hochradioaktiven Öfchen, nämlich den Familien, eine Energie produziert wird, und diese Kernspaltung des Gemüts, die in der Erziehung in Kleinfamilien stattfindet, ist in der Lage, eine ungeheure Fähigkeit zu sparen, sich hinzugeben, sich zu konzentrieren, sich zuzurichten, also die ganze Entfremdung, die über fünfhundert Jahre ein Volk prägt, jedesmal neu in einem Erziehungsprozeß, in einer kleinen Einheit, in einer Köhlerhütte, noch einmal nachzuholen. Und diese Energien fließen nicht ins Ganze, sie bleiben eigentümlich gestaut in den Familien selber.“³⁰

Nun kann sich dieser Gefühlsüberschuss beispielsweise in der geschichtlichen Katastrophe entladen, im Krieg. Ein anderer Kanal, den die bürgerliche Gesellschaft sich als Mittel ihrer Trieb- und Gefühlsabfuhr erfunden hat, wäre die Oper, die nach Kluge „stellvertretend Entsorgung der Gefühle betreibt“³¹. „Das ist eine überhöhte und friedfertige Art, sich zu vergewissern, mit welcher Intensität die Gefühle in den Kleinfamilien brennen.“³² „[...] deswegen konzentriert die Oper das Lebensgefühl, das in der Alltagspraxis so konzentriert nicht vorkommen kann, denn sonst hätten wir Mord und Totschlag in jedem Schlafzimmer“³³, so Kluge im Gespräch mit Christoph Schlingensief. Im Gespräch mit Christian Schulte stellt Kluge probeweise zahlreiche Verbindungen zwischen Oper und Politik her – die gewagte (und im politischen Sinne gewissermaßen auch fatale) Schlussfolgerung: gibt es (gute) Oper, gibt es keine politische Unruhen.³⁴

Folgen wir nun Kluges Annahmen und sehen die Oper in ihrer zentralen Funktion als Ort, in dem die intensivsten Gefühle zu denen der Mensch fähig ist (Liebe, Todessehnsucht, Mordlust) kompensatorisch zum Ausdruck gebracht werden, so wird deutlich, wie sehr sie als Institution in einen immanenten Widerspruch verstrickt ist: sie ist zum einen Kind einer bürgerlichen Gesellschaft der Moderne, die ihr gesteigertes romantisches Gefühlsleben auszuleben sucht – man kann vermuten, dass der immense Erfolg romantischer Werke wie Goethes *Leiden des jungen Werther* nicht zufällig auch in die Blütezeit der Oper fällt.³⁵ Die

²⁹ Vgl. Vogt, Guntram: „Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum“. Zu Alexander Kluges Musikmagazinen. In: Schulte, Christian (Hg.): Die Schrift an der Wand. Wien: V&R unipress 2012, S. 295.

³⁰ Kluge 2001, S. 36

³¹ Ebd., S. 37.

³² Ebd., S. 36-37.

³³ Kluge, Alexander / Schlingensief, Christoph: *Schlacht um die Oper. Christoph Schlingensief über den ERSTEN IMAGINÄREN OPERNFÜHRER auf dem LOVEPANGS-KONGRESS*. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief. In: Kluge 2001, S. 65.

³⁴ Vgl. Kluge 2001, S. 40.

³⁵ Vgl. Schlesinger 2000, S. 51.

Oper kann als Ausdruck einer Gesellschaft, die das Ausleben ihrer Empfindungen sucht, gelesen werden. Zugleich kann dieses Bedürfnis nach gesteigerter Empfindsamkeit aber scheinbar nicht im alltäglichen Leben ausgelebt werden. Dadurch wird das Opernhaus als abgesonderter Ort, in dem das Gefühlsleben abgeschlossen vom Alltag legitim ausgelebt werden darf, notwendig. Die Oper wird zum Ort der legitimierten Gefühls- und Triebabfuhr. Einem Ort jedoch, der abgespalten vom Alltag und der Umwelt zu sein hat, und in dem das Gefühlsleben streng ritualisiert abläuft. Will man die Oper nach Adorno als Vorboten der Kulturindustrie deuten, so ist sie damit eine Komplizin kapitalistischer Triebunterdrückung.³⁶ Die Versagung des Triebes und das Ideal der Askese sind in der Tat auch aus einer Vielzahl von Libretti, besonders derer Wagners (z.B. *Parsifal*), ablesbar. Liebesgeschichten, die sich gegen gesellschaftliche Konventionen richten, können zumeist nur einen unglücklichen, oft sogar tödlichen Ausgang nehmen. Der Sieg der Vernunft über den Trieb und damit die Entsagung wird zum Ideal erhoben.

2.1.3 Das Opernhaus als „Bunker“ oder „Ufo“

Die Oper muss sich fragen, weshalb es notwendig scheint, Gefühle, abgeschottet von außen, unzugänglich durch die Hürde hoher Eintrittspreise, im Opernhaus erlebt werden müssen. Schlingensiefel bezeichnet die Oper an mehreren Stellen als „Ufo“ – ein Objekt also, das nichts mit dem menschlichen Alltäglichen zu tun hat, und einfach so gelandet ist – man weiß nicht ob in freundlicher oder feindlicher Absicht. Jedenfalls ist es unzugänglich und fremdartig.³⁷

Ähnliche Ansichten teilt auch Alexander Kluge in seiner Arbeit als Schriftsteller, Filme- und Fernsehmacher. Seine Arbeit „[...]“ richtet sich weniger gegen die Oper als Kunstform als gegen die Institution des Opernhauses, das sich hermetisch nach außen hin abschottet, während es innen die kultische Aura des Gesamtkunstwerks zelebriert.³⁸ Dabei schließt es sich gegen das Eindringen realer Erfahrung ab, die Gefühlswelt der Oper versteinert und reproduziert sich ewig selbst. Das Opernhaus fungiert gleichsam als prunkvolle Rahmung für den „Edelstein“ der legitimierten Gefühle der bürgerlichen Gesellschaft. Denn es ist bei weitem nicht das gesamte Spektrum der (bürgerlichen) Gefühle, die in der Oper Ausdruck

³⁶ Vgl. Adorno 1998, S. 29.; Adorno 1984, S. 163.

³⁷ Vgl. u.a. Heine, Matthias: „Man muss die FDP wegjagen.“ Interview mit Christoph Schlingensiefel. In: Die Welt, 11.9.2009. Online: <http://www.welt.de/kultur/theater/article4515200/Man-muss-die-FDP-wegjagen.html> (31.1.2015)

³⁸ Schulte 2007, S. 50.

finden dürfen. Kluge vergleicht die Oper mit den Weltausstellungen, in denen die Gesellschaft zu festgelegten Zeitpunkten ihre besten Produkte versammelt. „[...] so ähnlich stellt sich in dem Opernhaus das Gemeinwesen aller anerkannten Gefühle einmal dar. Die Unanständigen kommen hier nicht vor. Die Unedlen haben große Schwierigkeiten, sich ganz allmählich – bei Verdi über die Bässe und Bariton-Partien, die alten Männer sozusagen – hereinzubegeben.“³⁹

Die Oper fungiert damit als abgeschlossener Ort der emotionalen Selbstvergewisserung der bürgerlichen Gesellschaft, die sich jedoch wiederum nur ihrer besten Gefühle zu vergewissern sucht. „Opernhäuser sind geschlossene Häuser; sie sind Kampfstätten gegen die übrige Stadt. Sie sind Bunker, Raumschiffe, im Grunde Arche Noahs, in denen das Wahre, Gute, Schöne sich verschanzt.“⁴⁰

Nach Kluge stellt sich das Gefühlsleben der bürgerlichen Gesellschaft in der Oper auch insofern als pathologisch dar, als es keinen anderen Verlauf, keine anderen Lösungen zu kennen scheint, als den des tragischen Ausgangs. Die Oper folgt einer Opferlogik⁴¹, der sie „ihre hochgezüchteten Leidenschaften und Exaltationen anempfahl“⁴². In Kluges Worten: „In jeder Oper, die von Erlösung handelt, wird im fünften Akt eine Frau geopfert.“⁴³

2.1.4 Ausgrenzungsmechanismen der Oper – Ideologie der Perfektion

Es ist eine Vielzahl an „Ausgrenzungsmechanismen“, die das bürgerliche Theater und die Oper zu ihren Konventionen gemacht haben. „Zu diesen ‚Ausgrenzungsmechanismen des bürgerlichen Theaters‘ zählt Kluge neben dem auratischen Kunstwerk, dem Idealismus im Theater und seiner Entradikalisierung vor allem die Perfektion“⁴⁴ – und damit die Unmöglichkeit ihrer Aneignung durch den Laien / die Laiin. Im Gegensatz zu anderen künstlerischen Ausdrucksformen basiert die Oper dermaßen auf professionellem Können und dem Opernhaus mitsamt seiner Bühnentechnik, Orchestergraben und seiner Akustik, dass Opern „von den Zuschauern nicht nachgeahmt werden können. Während Schillers *Kabale und Liebe* von Laien notfalls noch gespielt werden könnte, kann eine Oper sehr schwer nachgeahmt werden, und das ist völlig im Gegensatz zum sogenannten Singspiel, zu dem

³⁹ Kluge 2001, S. 37.

⁴⁰ Ebd., S. 56.

⁴¹ Ebd. 2001, S. 38-40.

⁴² Schulte 2007, S. 49.

⁴³ Kluge, Alexander: *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984, S. 114.

⁴⁴ Gruber, Klemens: *OPER IM FERNSEHEN. „Eine Frau wie ein Vulkan“ von Alexander Kluge*. In: Schulte, Christian (Hg.): *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*. Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 229.

Theater von Schikaneder, für das Mozart die *Zauberflöte* schreibt, also zur Volkskunst, zur Populärkunst.“⁴⁵

Das Diktat der Perfektion, das nach Adorno den phantasmagorischen Charakter der Oper – besonders der Opern Richard Wagners – bedingt, da sie sich damit als naturgegeben ausgibt, verschleiert zugleich die Gemachtheit der Oper und schließt das Alltägliche und „Unperfekte“ von der Oper aus. Das „Gesamtkunstwerk“, so kritisiert Adorno, verschleiert die einzelnen Bestrebungen und Entbehrungen, die seine Aufführung ermöglichen, wie die Tätigkeit der/des Bühnenbildnerin/Bühnenbildners, der/dem einzelnen Musikers/Musikerin, der Dramaturgie etc. Diese Perfektion zielt auf ein Erleben von scheinbarer Leichtigkeit, die beim Zuschauer / bei der Zuschauerin eine Faszination des „schönen Scheins“ und das Versprechen von Transzendenz ausübt.⁴⁶

Wir werden sehen, dass dieser Punkt, die Ideologie der Perfektion, die das Unperfekte von der Oper ausschließt bzw. zu verschleiern versucht, ein zentraler Ansatzpunkt für Schlingensiefels Opernarbeit wird, da es zu den Charakteristika seiner Arbeit gehört, das Unperfekte und Widersprüchliche, in seine Arbeit zu integrieren.

2.1.5 „Ozeanisches Gefühl“ und Pseudo-Transzendenz des Kunstreligiösen

Worauf das Perfektionsdiktat der Oper des weiteren abzielt, ist der ungebrochene „phantasmagorische Rausch“⁴⁷, in den sie den Zuschauer / die Zuschauerin zu versetzen weiß⁴⁸ - ein gewisses überwältigt Werden durch den Rausch des Musikdramas, in dem immer auch das Versprechen von Transzendenz, Erfahrung jenseits des rational Fassbaren, verborgen liegt. Guntram Vogt weist in Bezug auf diese Sehnsucht vieler OpernliebhaberInnen in einer gegenüberstellenden Analyse der Opernformate Alexander

⁴⁵ Vgl. Kluge 2001, S. 37-38.

⁴⁶ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 4: *Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 80-82.

⁴⁷ Ebd., S. 109.

⁴⁸ Als „Phantasmagorien“ werden im weitesten Sinne „Trugbilder“ oder „Täuschungen“ bezeichnet. (Bedeutungsdefinition nach Duden: „1. (bildungssprachlich) Trugbild, Täuschung; 2. (Theater) künstliche Darstellung von Trugbildern, Gespenstern o.Ä. auf der Bühne“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/Phantasmagorie> (31.1.2015))). Der Begriff der Phantasmagorie ist bei Adorno im Kontext mit seiner Theorie der Kulturindustrie zu lesen, die darauf abziele, die Menschengemachtheit ihrer Kulturprodukte zu verschleiern und die Massen gleichzuschalten. In *Versuch über Wagner* wirft Adorno Wagner vor, in seinen Musikdramen phantasmagorische Verblendungsmechanismen zu bedienen. „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners. [...] Wagners Opern tendieren zum Blendwerk, wie Schopenhauer die ‘Außenseite der schlechten Ware’ nennt: zur Phantasmagorie.“ (Adorno 1971, S. 82.)

Kluges und Werner Schröters, auf den Begriff des „ozeanischen Gefühls“ hin. Das „ozeanische Gefühl“ ist dem Gefühl religiösen Erlebens verwandt:

„Man ist hier in unmittelbarer Nähe des von Sigmund Freud zitierten und seither in der Psychoanalyse gängig gewordenen Begriffs vom ‚ozeanischen Gefühl‘. In Das Unbehagen in der Kultur bezieht Freud sich auf einen Brief von Romain Rolland, worin dieser bedauernd feststellt, Freud habe in seiner kritischen Schrift Die Zukunft einer Illusion, ‚welche die Religion als Illusion behandelt, [...] die eigentliche Quelle der Religiosität nicht gewürdigt‘. Diese sei, so referiert Freud seinen Briefpartner weiter, ‚ein besonderes Gefühl‘, das ihn, den Briefschreiber, ‚nie zu verlassen‘ pflege, das er von vielen anderen bestätigt gefunden und bei Millionen von Menschen voraussetzen dürfe. Ein Gefühl, das er die Empfindung der ‚Ewigkeit‘ nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam ‚Ozeanischem‘. Der Aufklärer Freud konstatiert lapidar: ‚Ich selbst kann dieses ‚ozeanische Gefühl‘ nicht in mir entdecken.“⁴⁹

Im Zusammenhang mit dem „ozeanischen Gefühl“ – einer Form des pseudo-religiösen Erlebens –, das durch die Oper für manche evoziert werden kann, ist auf den Aspekt des kunstreligiösen Erbes der Oper zu sprechen zu kommen. Die Oper ist ein Tempel der Idee des Kunstreligiösen. Der Begriff der „Kunstreligion“ ist nicht nur eng mit den musikdramatischen Werken Wagners, sondern mit der Oper an sich verknüpft. Anfang des 19. Jahrhunderts etablierte sich breit die Erwartung einer Art religiösen Erfahrung durch den Opernbesuch. „Immer mehr verband sich mit dem Besuch eines Konzertsaals oder eines Opernhauses sogar die Hoffnung auf Erlösung. Die ‚innerlichste‘ aller Künste, so Nietzsche und Weber, sollte Einblick in die Tiefen der menschlichen Seele, das eigene Ich geben, es aufheben und auf ein Universum jenseits der irdischen Welt verweisen.“⁵⁰ Mit einem solchen kunstreligiösen Erlebnis waren sozialutopische Erwartungen (durch den Opernbesuch würden alle Stände gleich im ästhetischen Erleben, Musik als universelle Sprache) verknüpft, die im Laufe der Operngeschichte in dieser Form nicht in Erfüllung gingen, sich gewissermaßen sogar ins Gegenteil verkehrten.

Kunstreligiöse Tendenzen sind im Zuge der Aufklärung erstmals zu beobachten. Mit dem Bedeutungsverlust der Religion wird der Kunst Potenzial zugeschrieben, ähnliche Bedürfnisse, wie sie zuvor durch das religiöse Ritual befriedigt wurden, zu bedienen. Friedrich Schleiermacher, der den Begriff der Kunstreligion erstmals verwendet, setzt religiöse Bekehrung mit dem Erleben großer Kunst gleich und schreibt „erhabenen“

⁴⁹ Vogt 2012, S. 306-307.

⁵⁰ Ther 2006, S. 44.

Kunstwerken religiöses Erkenntnispotenzial zu.⁵¹ Man kann diesen Prozess als einen der Säkularisierung des religiösen Erlebens beschreiben – das Bedürfnis nach dem Empfinden eines Urgrundes, des Erhabenen, Unbegreiflichen soll durch die Kunstreligion statt durch die Religion gestillt werden, bleibt aber im Zuschauer bestehen.

Der Begriff der Kunstreligion ist kulturhistorisch eng mit der romantischen Oper verknüpft, besonders mit den „Musikdramen“ Richard Wagners. In seinen theoretischen Schriften entwirft Wagner seine Konzeption eines „Kunstwerks der Zukunft“, das das Herzstück seiner kunstreligiösen Ideen ausmacht. Nach dem post-aufgeklärten Bedeutungsverlust der Religion, die im modernen Kapitalismus nur eine untergeordnete, der Ökonomie unterworfenen Rolle spielt, übernimmt in Wagners Sozialutopie das Kunstwerk die Vermittlungsinstanz zwischen Individuum und Gesellschaft die ansonsten von Religionen (oder auch Politik) eingenommen wird. Im Wagnerschen Musikdrama soll der/die ZuschauerIn im kultisch-religiösen Erleben jegliche Einzelinteressen und rationale Rezeption aufgeben und stattdessen in den Gesamtzusammenhang einer kultisch-mythischen Wahrheit eintauchen.⁵² Wagners Sehnsucht nach einem Zuschauer, der nicht als rationaler Kritiker vor dem Kunstwerk sitzt, sondern sich, ganz ins Sinnliche versunken, mitreißen lässt, hat religiöse, aber auch totalitäre Züge.

Das Versprechen der Transzendenz ist jedoch eines, das die Oper nie zu erfüllen vermag – Adorno kritisiert hier besonders Wagner⁵³, der von diesem Umstand abzulenken suche, indem er versuche, „mit subjektiver Leidenschaft und Erregtheit den Hörer [zu] übertäuben“.⁵⁴

Adorno sieht ähnlich Kluge diese Problematik bereits in der Bauart der Opernhäuser angelegt, in ihrer hermetischen Abgeschlossenheit nach außen, wie Alexander Kluge ihn in seinem Band *Herzblut trifft Kunstblut* zitiert. Die Kuppel sieht er hierfür als symbolisch an:

„Denn mag immer seit der Renaissance, über jeglichem Theaterbau, modern und uralte, die Kuppel sich wölben: ihre strenge Funktion erfüllt sie einzig in der Oper. Hier sperrt sie nicht nur den jenseitigen Himmel aus, um mit dem Kronleuchter als Sonne und aufgemalten Sternen diesseits als beschwörendes Gleichnis an seiner Stelle sich zu erheben; sie schafft zugleich einen akustischen Raum, in welchem der Oper allein sich zuzutragen erlaubt ist. Die Kuppel birgt eine Dialektik, die von der Oper freigesetzt wird. Sie ist trennende Wand und Reflektor in eins. Von ihr prallt die Musik

⁵¹ Vgl. Deternig, Heinrich: *Was ist Kunstreligion?* In: Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard / Meier, Albert: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Bd. 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin: de Gruyter 2011, S. 25.

⁵² Vgl. Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand 1850; Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Hg. von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam 2000.

⁵³ Adornos Kritik richtet sich hier gegen die Erlösungsversprechungen der Oper, die er in seiner Kulturtheorie mit dem Verblendungsmechanismen der Kulturindustrie in Verbindung bringt.

⁵⁴ Adorno 1971, S. 107.

*ab, die einmal als Choral zu den Ohren Gottes dringen wollte. Aber die Unerbittliche sammelt als weiches Rund den Klang, der im Freien ohne Umriß sich verlöre. Den gesammelten dann schenkt si verwandelt zurück. Von der Kuppelgestalt der Opern selbst wäre zu reden. Die wahren Opern sind auf die Reflexion durch die Kuppel allemal angelegt, und die falschen danken dieser ihr Leben allein.*⁵⁵

Kluge weiter: „[...] das alles findet in einer Art Tempel statt, sagt Adorno, der nach oben hin, zur Transzendenz verschlossen ist. Niemals wird man hier zu Gott kommen, sondern zu gemalten Göttern, die am Opernhimmel oben im Gewölbe angedeutet sind, nur zu denen gelangt man mit den Mitteln der Oper.“⁵⁶ Theodor W. Adornos Kritik richtet sich hier gegen die Erlösungsversprechungen der Oper, die er in seiner Kulturtheorie mit den Verblendungsmechanismen der Kulturindustrie in Verbindung bringt.⁵⁷

⁵⁵ Adorno zit. nach Kluge 2001, S. 15.

⁵⁶ Kluge 2001, S. 37.

⁵⁷ Vgl. Adorno 1998.

2.2 Potenziale – Suche nach Anschlussmöglichkeiten für die Oper

Zugleich kann es als zutiefst menschliches Bedürfnis angesehen werden, sich außerhalb der Sprache, in der Melodie bzw. der Sprache des Musikalischen auszudrücken – als ein Bedürfnis, das nichts mit phantasmagorischem Rausch oder kulturindustrieller Verblendung zu tun hat. Emotionen schienen von Beginn der Menschheit an auf der Ebene des Musikalischen oft leichter zu transportieren zu sein, als auf sprachlicher Ebene. Schlingensiefel selbst hält im Gespräch mit Alexander Kluge fest: „Es gibt vielleicht ein gesellschaftliches Bedürfnis danach, den Text zu verlieren, auch die Sprache zu verlieren.“⁵⁸ Diese Feststellung geht mit Alexander Kluges Annahme einher, dass der Oper ein einfaches Prinzip zugrunde liege: „Wovon man nicht sprechen kann, davon muss man singen“⁵⁹. Der Gesang als gesteigerte Sprache – die Oper als Theater der Ausnahmezustände.

Die eben beschriebenen Problemstellen der Oper führen jedoch dazu, dass sie als Kunstform erstarrt. Oder nochmals in Kluges Worten: „Im 19. Jahrhundert entstand das Projekt eines Kraftwerks der Gefühle: das Opernhaus. Die Röhren und Kabel, die dieses Kraftwerk mit der Bevölkerung verbinden, drohen zu verrotten. Mit Schraubenschlüsseln kommt auch Frau Bärlamm den veralteten Röhren nicht mehr bei.“⁶⁰ Das Gefühlsleben der Gegenwart findet in ihr aufgrund ihrer Abschottung nach außen und ihrer kunstreligiösen Huldigung der immer gleichen Werke nur schwer Ausdruck. Es müssten Auswege aus der „Verbunkerung“ der Oper gefunden werden.

Dazu wäre eine Öffnung der Oper notwendig, die nichts mit ihren populärkulturellen Formaten zu tun hat, sondern Möglichkeiten tatsächlicher Aneignung schafft. Alexander Kluges Strategie ist es etwa in seinen TV-Magazinen, aber auch in seinen literarischen Arbeiten, „Anschlussmöglichkeiten“⁶¹ für die Oper an die Erfahrungswelt der Gegenwart zu suchen, Operninhalte, Operschicksale zu verdichten und mit realen aktuellen geschichtlichen Ereignissen sowie mit individueller (alltäglicher) Erfahrung kurzzuschließen. Er versucht, das große Geschichtliche, das Schreckliche, aber auch das Erhabene – das zu groß ist, um es im Gesamten zu fassen – aus den persönlichen Antrieben zahlreicher Einzelschicksale und -

⁵⁸ Kluge/Schlingensiefel 2001, S. 67.

⁵⁹ Beyer, Barbara: *Barbara Beyer im Gespräch mit Alexander Kluge: „Der zertrümmerte Mensch singt noch!“*. In: Begleitbuch zu *OPERNZEIT – ZEITOPERN*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, 2007, S. 9-27. Online: <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/opernzeit-zeitopern.html> (31.1.2015).

⁶⁰ Kluge 1984, S. 68.

⁶¹ Vogt 2012, S. 296.

motiven heraus zu erklären, es gleichsam in Proportionen zurückzuübersetzen, mit denen umgegangen werden kann.⁶²

Es wird zu sehen sein, dass sich Schlingensiefs Arbeit ähnlich verhält. Sie ist allerdings weniger als Kluges Arbeit auf rationale Analyse angelegt, sondern folgt der Sehnsucht nach dem Ausnahmezustand und der Transzendenz an der Oberfläche der Oper entlang⁶³. Damit versucht sie, den gängigen Begriff von Oper an sich radikal umzudeuten. Schlingensief gestaltet keine hermeneutischen Interpretationen tradierter Opernwerke. „[...] denn Schlingensief hat die Partituren Richard Wagners oder Walter Braunfels’ genauso wenig interpretiert wie beispielsweise den Text von Shakespeares *Hamlet* oder Elfriede Jelineks *Bambiland*“⁶⁴, so Barbara Beyer.

Schlingensief arbeitet an einer neuen „Volksoper“⁶⁵ im Sinne eines weit gefassten, Genregrenzen verlassenden, inklusiven Opernbegriffes. Er verfolgt das Ziel, die Oper an reale Erfahrungshorizonte anzubinden, indem er die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt, sich Opernwerke radikal aneignet und in seinem eigenen Kunst-Lebens-Kosmos zum Versatzstück werden lässt. Er lässt die Oper in Kontakt zu transzendenten Erfahrungen und Riten anderer Kulturen und mit anderen Formen der emotionaler Entäußerung treten. Dabei fordert er den Zuschauer / die ZuschauerIn, dazu auf, sich in die Oper einzuspeisen und sie sich mithilfe des eigenen Erfahrungshorizontes und der eigenen Produktivkraft anzueignen.

Schlingensief nimmt dabei die genrespezifische Sehnsucht der Oper nach Transzendenz sehr ernst, reflektiert deren notwendiges Scheitern jedoch stets mit. Schlingensief denkt Transzendenz im Zusammenhang mit einer emotionalen Aktivierung des Zuschauers / der Zuschauerin – er sieht darin ein wesentliches verschüttetes politisches Potenzial der Oper:

„Die [Oper; Anm. d. Verf.] hat die Leute mal so erregt, dass sie sogar eine Revolution gestartet haben, 1830 in Belgien, als ‚Die Stumme von Portici‘ von Eugene D’Albert aufgeführt wurde. Da sind die Leute in der Pause rausgerannt und haben Revolution gemacht. Und früher war es so, dass die Oper - man kann das sogar fast ableiten aus den vedischen Chören -, dass der Gesang in den griechischen Theatern verbunden war mit der Genesung des Menschen. Da wurden in Epidauros richtig Rezepte

⁶² Vgl. Schulte zit. nach Vogt 2012, S. 307-308.

⁶³ Beyer 2011, S. 153.

⁶⁴ Ebd., S. 151.

⁶⁵ Email-Korrespondenz zwischen Anna-Catharina Gebbers und Matthias Pees (São Paulo) vom 20. März 2012. Zit. nach Gebbers, Anna-Catharina: *Der Fliegende Holländer in der Inszenierung von Christoph Schlingensief, Manaus 2007. Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern*. In: ACT – Zeitschrift für Musik & Performance 3/2012, S. 19.

⁶⁶ Jörg van der Horst zit. nach Gebbers 2012, S. 13.

ausgestellt, da gab's Ärzte, die Ihnen Theaterbesuche oder Opernbesuche verschieben haben.“⁶⁶

2.2.1 Schlingensiefs „Oper als Gefäß“

Boris Groys leitet im Gespräch mit Christoph Schlingensief anlässlich dessen Inszenierung von Richard Wagners *Fliegendem Holländer* in Manaus, Brasilien, den abgeschotteten Zustand der Oper von der kunstreligiösen Sehnsucht der Moderne ab, die diese Kunstgattung besonders präge. Die Oper leide an dem Bestreben des modernen Menschen, den Verlust der Vorstellung einer unsterblichen Seele durch die Schaffung eines unsterblichen und daher notwendigerweise unantastbaren Kunstkörpers auszugleichen. Schlingensief arbeite gegen diese Tendenz.

*„Die Grundlage für die Kunst in der Moderne ist der Versuch, einen Körper zu schaffen – einen stabilen, unsterblichen, gut geschützten, resistenten Körper -, der dich überleben kann und der an deiner Stelle weiter lebt. Das ist der Versuch, die Unsterblichkeit der Seele durch die körperliche Unsterblichkeit zu ersetzen. Das ist im Grunde die ganze Kunstreligion der Moderne. [...] Deswegen ist dieser Wunsch so stark, den Körper der Kunst zu pflegen, restauriert, tradiert zu sehen. Und du agierst irgendwie dagegen, hab ich das Gefühl.“*⁶⁷

Schlingensiefs Gegenarbeit, seine Arbeit am „erweiterten Opernbegriff“ möchte diesen abgeschlossenen Kunstkörper, das „Gefängnis der Hochkultur“, durch ein allgemeines durchlässig Machen ihrer sonst streng im Opernhaus mit all seinen Aufführungskonventionen verorteten Struktur, neu durchspülen. Durch einen „Fluss der Hochkultur in die Niederungen unseres alltäglichen Lebens“⁶⁸ einerseits, und ein Eindringen der Umwelt und umgebenden Lebensrealität in die Hochkultur andererseits, soll ein (wieder) funktionierender schöpferischer Kreislauf entstehen. „Der Metabolismus [der Oper; Anm. d. Verf.] beginnt dort [in Schlingensiefs Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Manaus; Anm. d. Verf.] erneut zu funktionieren. Die isolierte Form bricht zusammen“⁶⁹, so Groys.

⁶⁶ Schlingensief, Christoph: *Ich weiß, ich war's*. Hg. von Aino Laberenz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012, S. 164-165.

⁶⁷ Kathrin Krottenthalers Niederschrift einer Aufzeichnung des Gesprächs zwischen Christoph Schlingensief und Boris Groys zum „Fliegenden Holländer“ an der Akademie der Künste Berlin, 5. Juli 2007. Zit. nach Gebbers 2012, S. 27.

⁶⁸ Janke 2011, S. 173.

⁶⁹ Kathrin Krottenthaler zit. nach Gebbers 2012, S. 28.

Zentral ist für Schlingensiefs Arbeit mit und an der Oper die Vorstellung jener klassischen Kunstform als einem abgeschlossenen Gefäß, das durchlöchert und somit einem Kreislauf, einem Austausch mit der Umwelt ausgesetzt werden muss, um es zu „befreien“, zu „sprengen“ und damit nicht zu zerstören, sondern es wiederzubeleben. Schlingensiefel entwirft diesen Gedanken in einer Skizze, in dem er eine erste Idee eines „Festspielhauses Afrika“ formuliert, die sich später im Projekt des Operndorfes in Burkina Faso manifestieren wird.

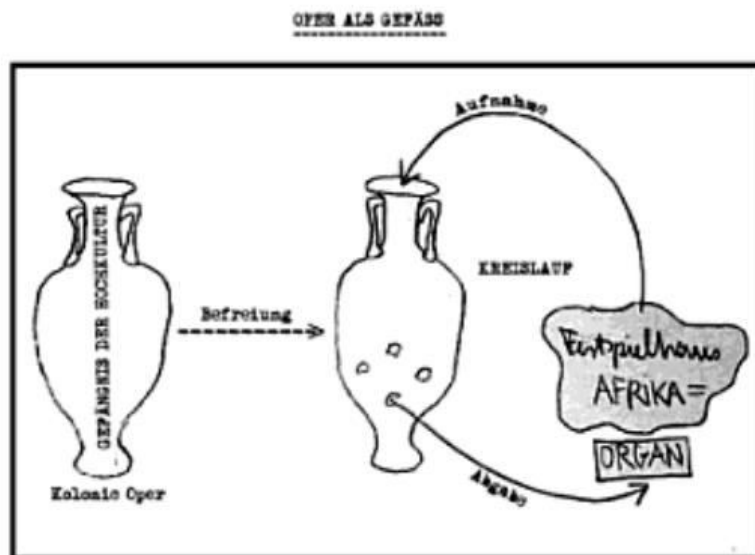


Abb. 1: Skizze „Oper als Gefäß“⁷⁰

„In ihrer versteinerten und entfremdeten Form ist die Hochkulturform der Oper [...] für Schlingensiefel Allegorie für umfassendere gesellschaftliche Prozesse der Lähmung. Oper und Gesellschaft sind krisenhafte Erscheinungen, welche die Fassade dermaßen verdickt haben, dass darunter nichts mehr zu sein scheint“⁷¹, so Jan Niermann in seiner Analyse von Schlingensiefs Operndorf-Projekt. Warum sich Schlingensiefel trotzdem für die Oper interessiert, hat zum einen den schon erwähnten Grund, dass die emotionale Aktivierung des Publikums politisches oder gar heilendes Potenzial bergen könnte. Zudem ist die Oper ein Theater der Ausnahmezustände, was Schlingensiefs künstlerischer Denkweise entspricht.

Schlingensiefs Interesse ist aber durchaus auch biographisch geprägt. Er trennt nicht zwischen seiner Kunst und seinem Leben. Als Kind eines kleinbürgerlichen Elternhauses, war ihm

⁷⁰ Aus: Hartung, Ulrike: *Das „multimediale Fragment-Kunstwerk“: Christoph Schlingensiefs Parsifal*. In: Mungen, Anno (Hg.): *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 336.

⁷¹ Niermann, Jan E.: *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*. Wiesbaden: Springer 2013, S. 70.

Opernmusik von Kindheit an vertraut.⁷² Sein Interesse, sich diese frühen Kindheits(hör)bilder anzueignen entspringt wohl demselben Antrieb, mit dem er, ohne eine Ausbildung an einer Filmschule absolviert zu haben, begann, Filme zu machen. Es gilt ihm, die Dinge einfach selbst zu tun, abseits herkömmlicher Konventionen.⁷³

Schlingensiefs Opernarbeiten arbeiten nicht hermeneutisch, sondern verfolgen einen offenen Werkbegriff, der zutiefst prozessual, unabgeschlossen und vernetzend denkt. Das Publikum wird im Sinne einer Ereignishaftigkeit und Öffnung theatraler Raumgrenzen zum Mitproduzenten des Opernereignisses.

Thomas Würdehoff stellt fest, dass Schlingensiefs Arbeiten, auch seine Theater- und Filmarbeiten, „generell etwas Vorübergehendes, Rauschhaftes [haben]“⁷⁴ – und damit etwas Opernhaftes. Seine Opern- und Theaterarbeiten haben stets den Charakter eines Happenings. Durch das Durchspülen mit Leben bringt Schlingensief die Oper in Kommunikation mit dem realen Ausnahmezustand. Er ist auf der Suche nach einem grundlegend neuen Opernbegriff, der abseits existierender Gattungsgrenzen gedacht werden soll. Sein Opernbegriff will sich befreien von erstarrten Deutungsmustern und versteinerten Bildern, von kunstreligiösem Kitsch und ohnmächtigem Schmächten des Publikums. Er bewegt sich in Richtung einer Rückgabe der Kunstform Oper an das Publikum.

⁷² Vgl. u.a. Löhndorf, Marion: *Lieblingsziel Totalirritation*. In: Kunstforum 142 (1998), S.94-101. Online: http://www.schlingensief.com/bio_kunstforum.php (31.1.2015)

⁷³ Vgl. Schlingensief 1998, S. 17.

⁷⁴ Janke 2011, S. 165.

3 Schlingensiefs Opernarbeiten

Zur Orientierung soll hier nun ein kurzer allgemeiner Abriss zu Schlingensiefs Opernarbeiten folgen. Schlingensiefs Arbeit mit und an der Oper könnte grob unterteilt werden in Arbeiten, in denen er die Oper als Referenzmaterial verwendet, Arbeiten, denen vollständige Opernpartituren zugrunde liegen, und Arbeiten, die – in herkömmlichen Genregrenzen gedacht – keine Opern sind, jedoch opernhafte Züge annehmen, eine Art „Mischformen“⁷⁵ sind.⁷⁶

Die Oper als Referenzmaterial verwendet Schlingensief teils bereits in seinen frühen Filmen, sowie in Theaterarbeiten wie z.B. *Berliner Republik – der Ring in Afrika* (1999) an der Berliner Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz, in der er den ehemaligen deutschen Kanzler Schröder dem Größenwahn verfallen lässt, Wagners Ring des Nibelungen in Afrika aufzuführen. Die Wagner-Oper wird hier kurzgeschlossen mit realpolitischer Satire, wird zum Bild für politischen Größenwahn. In *Deutschlandsuche '99*, einem mehrteiligen Film- und Theaterprojekt, in dem Schlingensief die deutsche kulturelle und politische Identität hinterfragt, reist Schlingensief durch Namibia. Dort „beschallt [er] koloniale Überreste des ehemaligen Deutsch-Südwestafrika mit Wagnermusik und versenkt einen (Nibelungen-)Ring – nicht im Rhein, sondern im Sand.“⁷⁷ Das Beschallen des öffentlichen Raums mit Wagners Opernmusik setzt er 2004 unter dem Titel *Wagner-Rallye 2004* fort, indem er elf Städte des Ruhrgebiets (seiner Heimat) „nach Motiven von Alexander Kluge“⁷⁸ von Rennwägen aus mit Wagnermusik bespielt. Das Ausbringen der Wagnermusik in den öffentlichen Raum ist hier eine Strategie, deutsche „Hochkultur“ mit der realen Gegenwart zu konfrontieren und deren Verbindungen zu befragen.

2001 entsteht, erneut in Zusammenarbeit mit Alexander Kluge, die Inszenierung des *Ersten Imaginären Opernführers* im Rahmen des *LovepangsTM*-Kongresses von Carmen Brucic und Jeanette Müller an der Volksbühne Berlin. Im Setting eines Kongresses der „liebeskranken Gesellschaft“ wird die Opern-Collage zum Teil einer partizipativen Raumanordnung, in dem Liebesschmerzen öffentlich verhandelt werden.

⁷⁵ Beyer 2011, S. 151.

⁷⁶ Auf Schlingensiefs Homepage werden folgende Arbeiten dem Bereich „Oper“ zugeordnet: *Freax/Fremdverstümmelung*, *Parsifal*, *Der Fliegende Holländer*, *Trem Fantasma – Erster Prototyp einer Operngeisterbahn*, *Jeanne d’Arc – Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* und *Mea Culpa – eine ReadyMadeOper*. (Vgl. <http://www.schlingensief.com/oper.php> (31.1.2015))

⁷⁷ Pressemappe zur Ausstellung *Christoph Schlingensief* im Berliner KW Institute for Contemporary Art, 1.12.2013-19.1.2014.

⁷⁸ N.N.: *Die Wagner-Rallye 2004*. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t043> (31.1.2015)

Die Arbeiten seiner *Atta*-Trilogie, bestehend aus *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, *Bambiland* und *Attabambi-Pornoland* (2003-2004), „verweisen bereits deutlich auf [die Inszenierung des *Parsifal* 2004 in Bayreuth], es finden sich darin zahlreiche musikalische Motive, aber auch Symbole aus Wagners *Parsifal*.“⁷⁹

Richard Wagners *Parsifal* ist 2004 die erste vollständige Opernpartitur, mit deren Inszenierung Schlingensief betraut wird. Jörg van der Horst bettet das Zustandekommen der der Bayreuther Arbeit organisch in Schlingensiefs Gesamtwerk ein: „Dort, wo die Linien des ‚Deutschen Kettensägenmassakers‘, ‚Rocky Dutschkes‘ und der ‚Church of Fear‘ sich kreuzen, entsteht der Bayreuther ‚Parsifal‘.“⁸⁰ Die große Angst der WagnerianerInnen, Schlingensief würde Wagner „zerstören“ erfüllt sich nicht. Schlingensief stößt jedoch in Bayreuth auf deutliche Barrieren – eine Erfahrung, die seine weiteren Projekte und seine Arbeit am „erweiterten Opernbegriff“ von diesem Zeitpunkt an prägt.⁸¹ *Kunst und Gemüse*, A. Hipler inszeniert Schlingensief 2004, nach seinem *Parsifal* in Bayreuth, als sozusagen als Antwort auf Wagner⁸² „nach Motiven aus Schönbergs Oper ‚Von heute auf morgen‘.“⁸³

Wagner-Opern werden zentrale Versatzstücke von Schlingensiefs Animatographen-Projekten, die er 2005 bis 2006 verwirklicht.⁸⁴ Dabei handelt es sich um Installationen: um begehbare Drehbühnen, die mit diversen mythischen, künstlerischen und alltäglichen Objekten überfrachtet und aufgeladen, und von Filmen, die ähnlich assoziativ arbeiten, beleuchtet werden. Als „Bilderschleudern“ bringen sie beispielsweise die germanischen Mythen aus Wagners Opern in Kommunikation mit Objekten, die die nationalsozialistische Vergangenheit Deutschlands thematisieren, in anderen Versionen aber auch mit der isländischen Sagenwelt

⁷⁹ Kovacs, Teresa: „*Mein Assistent des Verschwindens*“. *Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief*. Dipl., Wien 2011, S. 24.

⁸⁰ Van der Horst zit. nach Lodemann, Caroline: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs „Parsifal“*. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 135-136.

⁸¹ Vgl. Schlingensief 2012, S. 130-153.

⁸² Schönberg gilt als „Antwort auf Wagner“ (Vgl. Hegemann, Carl: *Kunst und Gemüse*, A. Hipler – *Theater als Krankheit*, datiert mit 2004. In: http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/kunst_und_gemuese_a_hipler_theater_als_krankheit/?langtext=1 (31.1.2015), datiert mit 2004.

⁸³ Hegemann 2004.

⁸⁴ Das Animatographen-Projekt besteht aus vier „Kernprojekten“, sogenannten „Editionen“: einer Island-Edition mit dem Titel *House of Obsession* (2005) in Reykjavik, einer Deutschland-Edition *Odins Parsipark* (2005) in Neuhausen, einer Afrika-Edition *The African Twintowers* (2005) im Township Area 7 in Namibia und der vierten Edition *Area 7. Eine Matthäusexpedition* (2006). Beim „Animatographen“ handelt es sich um eine installative Drehbühnenkonstruktion, die mit verschiedensten Materialien versetzt ist. Auf Gazevorhänge werden von außen Filmbilder projiziert, während sich die Drehscheibe andauernd dreht. Materialien und Bilder sind abhängig von der Umgebung, in der der Animatograph steht – jede Edition lädt sich mit dem Ort und dessen Mythen und Geschichte, auf in dem sie jeweils verwirklicht wird. Die Drehbühnenkonstruktion ist für das Publikum betretbar. Es soll sich selbstständig seinen Weg bahnen und sich den Raum aneignen. Mit dem Animatographen entwickelt Schlingensief u.a. seinen Filmbegriff weiter, indem er den Schnitt des Materials immer mehr aus der Hand geben will. Im Animatographen schneiden sich die Bilder selbst. (Vgl. Van der Horst, Jörg: „*Auf dass die kreisenden Gedanken endlich einen Grund finden!*“. *Eine Schlingensiefexpedition in den Animatograph*. In: Janke/Kovacs 2011, S. 196-212)

oder afrikanischen Mythen. Das Publikum bewegt sich frei in den Installationen und konstruiert selbst Zusammenhänge, indem es sich und den eigenen Erfahrungszusammenhang in das Kunstwerk einspeist.⁸⁵

2007 folgt Schlingensief's zweite große Wagner-Inszenierung, die des *Fliegenden Holländers* in Manaus, Brasilien. Er betreibt dort eine weitaus radikalere Öffnung des Werkes Wagners und auch des Opernhauses selbst als in Bayreuth. Er schließt das Werk und die Oper an die Umgebung des brasilianischen Urwalds sowie an den brasilianischen Karneval an. Vom *Fliegenden Holländer* wird in dieser Arbeit später noch ausführlicher zu sprechen sein. Dem *Fliegenden Holländer* folgt noch im selben Jahr das Projekt *Trem Fantasma – Erster Prototyp einer Operngeisterbahn* (2007) in São Paulo, das als eine Art Opernjahrmarkt oder Opern-Gruselkabinett beschrieben werden könnte⁸⁶.

Es folgt ein Ruf nach Bonn – Schlingensief soll Moritz Eggerts zeitgenössische Oper *Freax* inszenieren. Die Inszenierung scheitert, es kommt zu einer „Nicht-Inszenierung“ der Oper. Die Oper wird konzertant uraufgeführt, während Schlingensief die performative Installation *Fremdverstümmelung 2007* im Pausenfoyer gestaltet. Das Scheitern der Inszenierung der Oper *Freax* wird am Ende dieser Arbeit genau besprochen werden.

2008 soll die Inszenierung von Walter Braunfels' Oper *Jeanne D'Arc. Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna* folgen. Schlingensief erhält während den Probenarbeiten die Diagnose seiner Lungenkrebserkrankung. Sein Team realisiert die Oper letztendlich mithilfe von Anweisungen, die Schlingensief vom Krankenbett aus gibt. Seine eigene Krebserkrankung findet sofort ästhetisch Eingang in die Oper.

Schlingensief verarbeitet in der Folge seine eigene Krebserkrankung zu opernhafte Theaterformaten. „Im Sinne eines Auswurfs des Außergewöhnlichen, des auf dem Siedepunkt Befindlichen, sind die letzten Arbeiten von Schlingensief, zu denen ich auch *Mea Culpa* in Wien zähle, Opern [...]“⁸⁷, so Thomas Wördehoff. *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008) gibt Schlingensief selbst die Gattungsbezeichnung „Fluxus-Oratorium“.⁸⁸ *Mea Culpa* (2008) untertitelt er als „ReadyMadeOper“⁸⁹. In *Mea Culpa* schließt Schlingensief in einem dreiaktigen Stück seine Krankengeschichte mit Szenen seines Bayreuther *Parsifal* und dem Operndorf-Projekt, das sich bereits in Planung befindet, kurz.

⁸⁵ Vgl. Van der Horst, Jörg: „Auf dass die kreisenden Gedanken endlich einen Grund finden!“. *Eine Schlingensiefexpedition in den Animatograph*. In: Janke/Kovacs 2011, S. 196-212

⁸⁶ Vgl. u.a. Hart, Klaus: „Geister in São Paulo“. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=a002> (31.1.2015), datiert mit 18.11.2007.

⁸⁷ Janke 2011, S. 174.

⁸⁸ Vgl. Homepage der Produktion *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. http://www.kirche-der-angst.de/index_ges.html (31.1.2015).

⁸⁹ Vgl. Programmheft zu *Mea Culpa*, Burgtheater 2008/2009.

Während der Planungen für ein weiteres Opernprojekt, die Inszenierung der Oper *Metanoia – über das Denken hinaus* von Jens Joneleit, stirbt Schlingensief im Sommer 2010.

Seine letzten Bestrebungen galten der Verwirklichung seines „Operndorfes“ in Burkina Faso. Dieses in Schlingensiefs Arbeit eine Sonderstellung einnehmende Projekt wird in dieser Arbeit Gegenstand der Analyse der Aneignung des Beuysschen Begriffes der „sozialen Plastik“ durch Schlingensief werden.

4 Zentrale Arbeitsweisen in Schlingensiefs „Arbeit am erweiterten Opernbegriff“

Die nächsten Kapitel werden sich Schlingensiefs „erweitertem Opernbegriff“ anhand der Denkfigur des Rhizoms und seiner zentralen künstlerischen Strategien weiter anzunähern. Die zentralen Stützpfeiler von Schlingensiefs erweitertem Operndenken, sollen anhand folgender Komplexe untersucht werden: der Positionierung seiner Arbeit im Innerhalb des Opernbetriebs, des rhizomatischen Charakters seiner Arbeit an der Oper, der künstlerischen Strategie der Appropriation, des inklusiven, partizipativen Charakters einiger seiner (Opern-)Arbeiten und seiner Aneignung des Begriffs der Beuysschen „sozialen Plastik“ für ein erweitertes Kunstverständnis, das Bezug nimmt auf die Frage, was Oper abseits des herkömmlichen Opernverständnisses sein könnte. Die verwendeten Begrifflichkeiten weisen Überschneidungen auf. Sie sind jeweils unterschiedliche Perspektiven, die im Grunde ähnliches benennen: jene Denkfigur einer prinzipiellen Öffnung, jenes „Einbruchs des Lebens“, die Schlingensiefs weit gefassten Opernbegriff prägt.

4.1 Positionierung im Innerhalb – „Infektionen“ der Hochkultur

Zentral für Schlingensief's Arbeit an der Oper ist ihre Positionierung im Innerhalb des etablierten Kunst- und Opernbetriebs. Schlingensief's Arbeit ist generell eine, die sich in verschiedene (zu kritisierende) Kunstsysteme hineinbegibt, um an diesen von innen zu arbeiten. Sie ist keine Kunst des Außen, keine Kunst, die Alternativen abseits des zu Kritisierenden entwirft – keine Kunst des Off-Theaters oder der alternativen kleinen Kunstfestivals. Schlingensief durchschreitet mit seiner Arbeit Institutionen des Films, des Fernsehens, der Politik, des Theaters, der Oper und der bildenden Kunst und tritt in großen, etablierten Institutionen gewissermaßen als „Störfaktor“⁹⁰ auf, der an deren herkömmlichen Gesetzen und Begrenzungen rüttelt. So arbeitete er bei MTV, den Wiener Festwochen, im Bayreuther Festspielhaus, im Wiener Burgtheater, in großen Ausstellungshäusern uvm. Georg Seeßlen wählt für diese Bewegung Schlingensief's durch Institutionen, ohne selbst je wirklich Teil von diesen zu werden, den Begriff der „nomadischen Kunst“⁹¹. „Störfaktoren“, denen Schlingensief die „durchwanderten“ Institutionen aussetzt, sind unter anderem die bereits erwähnten Charakteristika seiner Arbeit wie sein unabgeschlossener, prozessualer Werkbegriff, seine radikale Strategie der Aneignung, seine Auflösung der Trennung zwischen Kunst und Leben sowie seine Strategie des „professionellen Dilettantismus“⁹².

Über Schlingensief's Arbeit mit, in, und an der Oper könnte angesichts dieser Arbeit „von Innen“, dieser Kritik der Kunstform mit ihren eigenen Mitteln, programmatisch jene wichtige Zeile aus Richard Wagners *Parsifal* stehen: „Nur eine Waffe taugt: - // die Wunde schließt // der Speer nur, der sie schlug.“⁹³ Sprich: Ein Gegenstand, Begriff oder auch eine Kunstform, kann nur in ihr selbst und mit ihren eigenen Mitteln, nicht von außen kritisiert und damit

⁹⁰ Schlingensief, Christoph: *Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da*. In: Lochte, Jutta (Hg.): Schlingensief! Notruf für Deutschland. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1998, S. 25.

⁹¹ Georg Seeßlen stellt fest, dass Schlingensief es verstand, verschiedene Institutionen zu durchwandern, ohne jemals selbst Teil eines jeweiligen Systems oder eines festgeschriebenen Kanons zu werden (was er in Bezug auf den fehlenden Platz Schlingensief's in der deutschen Filmgeschichte bedauert), diese aber von innen heraus zu verändern. „Es geht vielmehr darum, dass eine künstlerische Person verschiedene Räume der Kunst und der Gesellschaft durchwandert, sie verändert, sie aber auch wieder verlassen kann. [...] Das Entscheidende der nomadischen Kunst war es stets, die Räume der gesellschaftlichen Sinnvergewisserung, das angeblich Hohe wie eine Kirche, wie das Wagnersche Festspielhaus, und das scheinbar Niedrige, wie eine Containershow oder die mehr oder weniger amüsanten TV-Gesprächsrunden, zu durchstreifen, zu verändern, durch einen neuen Blick sichtbar zu machen und sie umgekehrt zu benutzen, um anderes sichtbar zu machen.“ (Seeßlen, Georg: *Radikale Kunst. Über Christoph Schlingensief's Ästhetik der Öffnung*. In: Janke/Kovacs 2011, S. 76.)

⁹² Jörg van der Horst spricht im Zusammenhang mit Schlingensief's Arbeit von einem gewissen „Dilettantismus, der sich im Laufe der Zeit zunehmend professionalisiert“ hat. (Janke 2011, S. 168)

⁹³ Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. In: Waack, Christian (Hg.): Lohengrin. Tristan. Meistersinger. Parsifal. Mit Motiven. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914, S. 62.

voran gebracht werden. Es müssen jene Dinge ausfindig gemacht werden, die die Kunstform kranken lassen und nur durch ihre Thematisierung und eine erneute Benutzung – Andersbenutzung -, Befragung und kritische Betrachtung (vielleicht kommt es dabei sogar zur Gewalteinwirkung), sowie eine Öffnung für Neues und für das Außen kann vielleicht so etwas wie „Heilung“ erfolgen.

Diese Position des Innerhalb ist sowohl den Methoden der immanenten Kritik verwandt⁹⁴, als auch jenem Gedanken Alexander Kluges und Oskar Negts (selbst beeinflusst von der „Frankfurter Schule“), wonach Produkte nur von Produkten zu kritisieren seien. Dieser Gedanke manifestiert sich in der Forderung nach „Gegenproduktion“⁹⁵.⁹⁶ Schlingensiefs Arbeit an der Oper negiert nicht die Kunstform selbst, sucht nicht, diese zu zerstören, sondern von innen „gegenzuproduzieren“.

Der Begriff der „Infektion“ ist bei Schlingensief in diesem Zusammenhang zentral. Schlingensief betont immer wieder, die europäische Hochkultur „Infektionen“ durch andere Kulturen und durch das Leben selbst aussetzen zu wollen, um sie neu zu durchbluten. Ist im alltäglichen Sprachgebrauch die „Infektion“ der Auslöser einer Erkrankung, so zielt die Infektion oder leichte Vergiftung eines schon erkrankten Organismus in der ApothekerInnenkunst auf dessen Heilung. Schlingensief verwies hier gerne auf die Formel „die Dosis macht das Gift“.⁹⁷

Man könnte im Zusammenhang mit dem kunstreligiös konnotierten hochkulturellen Status der Oper, der in Schlingensiefs Arbeit mit dem scheinbar Niederen, Alltäglichen in Kontakt gebracht wird auch von einem Phänomen der „contagio“⁹⁸, der Verunreinigung und damit Profanierung des sarkalisierten Opernbetriebes sprechen. Eine Verunreinigung, die die Oper

⁹⁴ Ein Begriff oder Gegenstand wird aus der Position eines Innerhalb durch das Aufzeigen immanenter Probleme und Widersprüche kritisiert. Heute wird der Begriff der immanenten Kritik hauptsächlich mit den VertreterInnen der Frankfurter Schule und ihren NachfolgerInnen in Verbindung gebracht, er ist ihre zentrale Methode der Ideologiekritik. Die Kritische Theorie basiert ihre Methoden grundlegend auf dem immanenten Kritikbegriff Karl Marx‘.

⁹⁵ Schulte 2010, S. 43.

⁹⁶ Vgl. Kluge, Alexander / Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 143.

⁹⁷ Gerne erzählte er, als Apothekersohn stets davon begeistert gewesen zu sein, dass, wie ihm sein Vater bereits in jungen Jahren erklärte, Toxine in niedriger Dosis Heilung bewirken, während sie in hoher Dosierung zum Tod führen. Sowohl Infektion als auch die leichte Vergiftung führen also im erkrankten Organismus zur Gesundung. (Vgl. N.N.: „Der Mozart ist auch so ein perverses Schwein wie Wagner“. Interview mit Christoph Schlingensief. In: Achtzig, ohne Datum. Online: http://www.achtzig.com/archiv/kultur_und_kuenstler/schlingensief/zeit_8_0904_07_x.pdf (31.1.2015)).

⁹⁸ Wie Giorgio Agamben in seinem Essay *Lob der Profanierung* erläutert, kann von einem Prozess der Profanierung gesprochen werden, von einem Übergang des Sakralen ins Weltliche, wenn von menschlicher Seite in die Sphäre des Göttlichen eingedrungen wird oder von Riten, die das Sakrale konstituieren, unangemessener Gebrauch gemacht wird. Er spricht von „profaner Ansteckung“ oder „contagio“. (Vgl. Agamben, Giorgio: *Lob der Profanierung*. In: Agamben, Giorgio: *Profanierungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 70-91)

jedoch erst wieder zugänglich zu machen vermag, da sie sie aus ihrer sakralisierten Sphäre befreit.

Der Begriff der „Infektion“ betrifft beispielsweise eine Störung des professionellen, hoch künstlichen Spiels auf der Opernbühne. Ein konstantes Element, das mit Schlingensiefel als „Störfaktor“, als „Verunreinigung“, in die Oper eindringt, ist seine sogenannte „Familie“ und damit das Prinzip des „professionellen Dilettantismus“ und des kalkulierten Zufalls.

„Seine ihn begleitende Künstler/Statisten-family aus Behinderten, Freaks, Sonderlingen und Verwirrten [ist] in seinen Inszenierungen stets präsent, sie führen ein Eigenleben und sind ein aleatorisches Prinzip im Bühnenvorgang, kommunizieren aber teilweise auch mit den Bühnenfiguren oder werden Teil der Handlung. Sie sind das reale Prinzip in einer extrem künstlichen Welt.“⁹⁹

Die DarstellerInnen seiner „Familie“ treten in Schlingensiefels Arbeiten gleichberechtigt neben professionellen DarstellerInnen und SängerInnen auf. Durch ihren Einsatz dringt Unerwartetes und Zufälliges auf die Opernbühne. „Christoph hat immer Leute auf die Bühne geholt, die die Taktung und die Struktur brechen, die sich frei bewegen“¹⁰⁰, so Jörg van der Horst (van der Horst nach Janke 2011, S. 170)

Die Inklusion von Laien und DarstellerInnen mit körperlichen und/oder geistigen Beeinträchtigungen in Schlingensiefels Opernarbeit betrifft aber auch jenes Prinzip, mit dem das Drama des Alltags in die Oper einbricht. Das Authentische stehle dem Künstlichen in Schlingensiefels Arbeiten oft die Schau, so Hegemann in einem Gespräch mit Boris Groys anlässlich Schlingensiefels *Parsifal*-Inszenierung.

„Das ist schon bemerkenswert, dass gerade solche scheinbaren Nebenpersonen wie das Ehepaar Zander, von dem man in der Inszenierung nicht weiß, ob es die geheimen Weltbeherrscher verkörpert oder ganz harmlose Rentner. Sie könnten alles sein. ‚Seid ihr denn Blumen?‘, fragt Parsifal nicht die Blumenmädchen, sondern dieses Ehepaar. Das ist ein Musterbeispiel für die, die einfach nur mit dabei sind: Wie die beiden zwischen diesen hochprofessionellen, hoch bezahlten und weltberühmten Künstlern, diesen vollkommen selbstverständlich die Schau stehlen, dass Menschen so etwas fertig bringen, die von Natur aus nicht privilegiert sind, das ist demokratisch.“¹⁰¹

Schlingensiefels „Familie“ bringt also einerseits das Prinzip des Fehlerhaften in das sonst perfekte, lückenlos professionalisierte Spiel der Oper. Zum anderen geht es um die Inklusion des Realen in den Kunstkörper der Oper, das das Drama der Oper mit authentischem Substrat nährt und damit Möglichkeiten der Identifikation und Gemeinschaftsgefühl schafft. Boris Groys beschreibt die Wirkung, die von Schlingensiefels *Parsifal*-Inszenierung ausgeht, wie

⁹⁹ Beyer 2011, S. 156.

¹⁰⁰ Janke 2011, S. 170.

¹⁰¹ Groys, Boris / Hegemann, Carl: *Der erweiterte „Wir“-Begriff*. In: Nordbayerischer Kurier, 29.7.2005. Online: <http://schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044&article=groyshegemann> (31.1.2015).

folgt: „[...] alle sind in das gleiche Drama involviert. Man kann sagen, dass wir alle Beteiligte in diesem Drama sind. Die anderen, das sind nicht Objekte der Handlung, sondern sie sind in das gleiche Drama involviert, das auch uns unmittelbar affiziert.“¹⁰²

¹⁰² Groys/Hegemann 2005.

4.2 Rhizomatisches Denken – Rhizomatische Formen

Mithilfe von Verbindungen zwischen „hochkulturellen“ Formaten und allen anderen Bereichen, die Schlingensief beschäftigten (Politik, Populärkultur, Krankheit, „fremde“ Kulturen uvm.) setzt Schlingensief einen Prozess in Gang, der diese Bereiche in die Institution Oper hereinbrechen lässt. Wie Thomas Würdehoff feststellt, war für Schlingensief das Opernwerk „[...] kein abgeschlossener Zustand, sondern eine Summe von Ausnahmeständen, die der Komponist und der Librettist erzeugt hatten, die aber nur wirksam werden konnten, wenn sie durch Ausnahmestände der Gegenwart gespeist wurden.“¹⁰³ Auf diese Anreicherung mit Realität zielt Schlingensiefs Denkweise der „infektiösen“ Vernetzung – auf thematischer wie auf räumlicher Ebene.

Ein passender Begriff, um diese Denkmuster zu beschreibbar zu machen, erscheint mir der des Deleuzeschen/Guattarisches „Rhizoms“ zu sein.¹⁰⁴ Dazu soll hier ein kleiner Exkurs Platz finden.

Die poststrukturalistische Denkfigur des Rhizoms wurde Ende der 1970er Jahre von den französischen Philosophen Gilles Deleuze und Félix Guattari geprägt. Der Begriff leitet sich aus der Botanik, vom Rhizom genannten Sprossachsensystem mancher Pflanzenarten, ab und wird von Deleuze und Guattari in Gegensatz zum Organisationsprinzip des in der antiken Philosophie verankerten logischen Organisationsprinzips des „Baums des Wissens“ gestellt. Das Rhizom organisiert sich nach Deleuze und Guattari nach sechs Prinzipien: dem Prinzip der Konnexion, der Heterogenität, der Vielheit, des asignifikanten Bruchs, der Kartographie und der Dekalkomonie. So ist das Rhizom im Gegensatz zur Baumstruktur anti-hierarchisch organisiert, wobei jeder Punkt im Rhizom mit jedem anderen verbunden sein kann (Prinzip der Konnexion und Heterogenität) und nicht aus einem anderen, ihm zugrunde liegenden, abgeleitet werden kann. Das Rhizom kann unterschiedlichste Formen annehmen, es können spontane Verbindungen, Verdichtungen und Knoten auftreten. Sollte das Rhizom verletzt oder gebrochen werden, es stirbt nicht ab, sondern wuchert an Bruch- und Fluchtlinien weiter (Prinzip des asignifikanten Bruchs). Überhaupt sind im Rhizom nicht Punkte, sondern Verbindungs- und Fluchtlinien von Bedeutung (Prinzip der Konnexion). Es ist ein System, das einem Prinzip von differenten Vielheiten gehorcht (Prinzip der Vielheit) und sich

¹⁰³ Janke 2011, S. 165.

¹⁰⁴ Schlingensiefs Arbeitsweise wurde auch von Roman Berka im Zusammenhang mit den Animatographen-Projekten als rhizomatisch beschrieben. (Berka, Roman: *Christoph Schlingensiefs Animatograph*. Wien u.a.: Springer 2011)

potenziell ständig verändern kann (was nicht heißt, dass Verbindungen sich nicht auch verfestigen können). Es hat kein Zentrum, von dem alle anderen Elemente abstammen oder auf das sie zurückzuführen wären – Zentren im Rhizom sind von der Wahl der Perspektive abhängig. So ähnelt das Rhizom einer Karte, die viele Eingänge hat und Lagebeziehungen verschiedener Elemente im System (diese nennen Deleuze und Guattari „Plateaus“) abbildet. Es steht damit im Gegensatz zur Kopie, die einem (hierarchischen) Abstammungsverhältnis unterworfen ist und praktisch „immer ‚auf das Gleiche‘ hinausläuft“¹⁰⁵ ¹⁰⁶.

Schlingensiefel beschreibt seine Arbeitsweise selbst an mehreren Stellen – und schon relativ früh (im Rahmen des Projekts *Passion Impossible. 7 Tage Notruf für Deutschland*, 1997) – als rhizomatisch: „Das, was ich im Moment betreibe, geht von dem Gedanken eines Rhizoms aus. Das heißt, es gibt ein sich immer mehr verzweigendes und verästelndes Wurzelwerk [...]“¹⁰⁷.

Abgesehen davon, dass sämtliche Opernprojekte Schlingensiefels auf die eine oder andere Weise miteinander vernetzt sind, verbindet das Schlingensiefelsche Opern-Rhizom in spontanen Verbindungen die private und die öffentliche Person Schlingensiefel, reale politische, gesellschaftliche und geschichtliche Ereignisse, künstlerische und ideelle „Vorbilder“, unterschiedliche Medien, kollektives Wissen, religiöse Dogmen und Mythen verschiedener Kulturen, auf Recherche vorgefundene Materialien, Elemente „fremder“ Kulturen, Riten, reale Ausnahmezustände wie Krankheit, „Behinderung“, Terror, Krieg und Liebe sowie populärkulturelle Elemente mit den der Sphäre der „Hochkultur“ zugerechneten Werken der Oper.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag 1977, S. 22.

¹⁰⁶ Vgl. ebd. 1977.

Ich will an dieser Stelle anmerken, dass eben diese Art der Organisation des Schlingensiefelschen Kunst-Kosmos die Schwierigkeit ausmacht, über ihn zu sprechen. Es ist nicht möglich, eine dominante Arbeitsstrategie als Zentrum, das sämtliche andere Techniken bedingt, zu bestimmen. Im Gegenteil stehen in den Arbeiten Schlingensiefels sämtliche künstlerische Mittel miteinander in Beziehung, und gehen – je nach projektspezifischer Perspektivwahl – neue Verbindungen und Verdichtungen ein. Auch Schlingensiefels Umgang mit ihnen ist einem permanenten Wandel unterworfen. Das Rhizom als übergeordnete Denkfigur ist eine vage, jedoch eine, die es erlaubt, die Verbindungen zwischen unterschiedlichen Arbeitsweisen Schlingensiefels zu untersuchen, ohne sie voneinander abhängig zu machen.

So erweist sich auch die Struktur meines Versuchs, Arbeitsweisen Schlingensiefels zu beschreiben als eine rhizomatisch organisierte, die notwendiger Weise spontane Verbindungen eingeht und Wucherungen treibt.

¹⁰⁷ Schlingensiefel 1998, S. 34.

¹⁰⁸ Jörg Van der Horst schlägt angesichts dessen den Begriff „Gesamtweltwerk“ statt „Gesamtkunstwerk“ vor. (vgl. Janke 2011, S. 170)

Rhizomatisch gestaltet sich beispielsweise Schlingensiefs Umgang mit den Motiven der Opernpartituren und -libretti, mit denen er arbeitet. Zentral ist u.a. Schlingensiefs Weiter- und Überschreibung des christlichen Mythenmaterials und der Figuren in seiner Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth. Wie bereits erwähnt arbeitet Schlingensief nicht hermeneutisch. Er vernetzt entlang der Oberfläche.

„Die Auseinandersetzung mit dem Material der Oper führt für Schlingensief nicht in die Tiefe und damit in die Vergangenheit der eigenen Kultur, sondern in die Ferne, in die Gegenwart einer fremden Kultur. Es findet wie schon im Parsifal keine Tiefenbohrung in die Geschichte statt, keine Ausgrabung, sondern eine Bewegung entlang der Oberfläche, eine Kontaktaufnahme mit anderen, heutigen Kulturen.“¹⁰⁹

Es ist dies eine assoziative Bewegung hin zu Mythen anderer Kulturkreise und Bildern des Profanen. Damit löst er die Bilder und Motive aus ihren traditionellen, christlich-religiösen bzw. in der Wagner-Tradition verankerten Festschreibungen.

Schlingensief überblendet in *Parsifal* die feierliche Gralsenthüllung mit Bildern eines afrikanischen Voodoo-Rituals. „Man erkennt ein geschlachtetes Huhn, strömendes Blut im Gesicht des Zeremonienmeisters und auch Medizinmänner, die Hirschgeweihe tragen und Rituale vollziehen.“¹¹⁰ Kundry tritt vielgestaltig auf, „ist einmal, wie auch die Blumenmädchen, in afrikanische Stammestracht gekleidet, später zeigt sie sich als Parsifals Mutter Herzeleide und Maria, dann auch als eine Barbiepuppe und als Büberin wie eine Eingeborene.“¹¹¹ Schlingensief arbeitet mit der Verdopplung und Vervielfachung von Figuren. Die Fußwaschung an Parsifal wird nicht nur von Kundry, sondern auch von anderen Personen vorgenommen. Dieses Bild wird zugleich durch ein profanes religiös entladen:

„Während der Fußwaschung, die Kundry bei Parsifal im dritten Aufzug vornimmt, zeigt im oberen Hintergrund eine Projektion zwei Füße, die mit Sand berieselt werden. Der Modus ist dadurch nicht die mimetische (und damit duplizierende) Abbildung, sonder die entdeutende und Identifikation ermöglichende Ableitung von einem symbolisch sakral aufgeladenen Bild.“¹¹²

Der Gral wird als offener weiblicher Torso dargestellt, in dessen blutigen Schoß die Teilnehmer ihre Hände tauchen und „ihren rot gefärbten Händeabdruck auf Parsifals weißes Gewand“ drücken.¹¹³

Zentral ist in Schlingensiefs *Parsifal* auch das Bild eines verwesenden Hasen¹¹⁴, das am Ende der Oper als universelles, weltliches Bild für Erlösung steht – für die Erlösung durch den Tod

¹⁰⁹ Beyer 2011, S. 153.

¹¹⁰ Ebd., S. 153.

¹¹¹ Ebd., S. 158.

¹¹² Lodemann, Caroline: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs „Parsifal“*. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 157.

¹¹³ Ebd., S. 156.

in diesem Fall. Schlingensief verwehrt dem Bayreuther Publikum hier den gewohnten „Erlösungsgasmus“. ¹¹⁵ Zugleich stellt der Hase einen Verweis auf einen afrikanischen Mythos dar, in dem der Hase Torheit repräsentiert. Die Figur des „reinen Toren“ Parsifal wird hier von ihrer christlichen Verankerung gelöst und mit dem afrikanischen Mythos in Kommunikation gebracht. Das Bild ist jedoch vielfach deutbar. ¹¹⁶

Paula und Edward Bortnichak interpretieren Schlingensiefs Inszenierung des *Parsifal* als eine buddhistische Deutung der Wagner-Oper, die, so glauben manche, bereits von Wagner so angelegt wurde. ¹¹⁷ Schlingensief ersetze westliche Religionssymbolik durch tibetanischen Buddhismus. Die Verdopplungen der Figuren repräsentierten die östliche Vorstellung der Seele als Astralleib und den Gedanken der Reinkarnation. Im Sinne der Zeile „Zum Raum wird hier die Zeit“ würden Zeit und Raum austauschbar. Schlingensiefs Aufführung zeige Parsifals Weg ins Nirwana. ¹¹⁸

Insgesamt ist festzustellen, dass Schlingensief die Motive des *Parsifal* mit diversen Kulturen und Bildern des profanen Alltags in Verbindung bringt – und damit um Erfahrungsreichtum erweitert, sie zugleich aber immer auch relativiert. „Schlingensief führt im *Parsifal* Religionsformen zusammen, bringt sie durch die optische Vermengung in Kontakt miteinander, um uns letztlich zu sagen: diese verschiedenen Weltreligionen sind alles menschlich ersonnene Konstrukte, und keine hilft uns wirklich weiter“, so Barbara Beyer.

Ein anderes der zentralen rhizomatischen Charakteristika, von Schlingensiefs Opernarbeit ist die Vielheit der künstlerischen Mittel, derer er sich bedient und die nicht-hierarchisch organisiert sind, was sie in Gegenposition zum Wagnerschen Gesamtkunstwerk rückt. ¹¹⁹ In seinen Opernaufführungen treten stets SchauspielerInnen, SängerInnen, Filmprojektionen, Musik gleichberechtigt nebeneinander in Erscheinung. Er arbeitet mit stetigen Überlagerungen und Überschreibungen, projiziert Filme auf Gazevorhänge, die das Bühnenbild prägen, wobei jedoch nicht ein Mittel das andere zudeckt, sondern es „sind Überschreibungen, die das, was überschrieben wird, nicht übertünchen oder überdecken,

¹¹⁴ Es handelt sich um Bildmaterial aus dem Archiv Alexander Kluges, dessen Kameramann Walter Lenertz die Aufnahmen produzierte. In einem Keller der Humboldt-Universität setzte er den Kadaver eines Hasen für mehrere Wochen dem Verwesungsprozess aus (es wurde dafür gesorgt, dass sich Fliegen im Keller befinden). „In Zeitsprüngen filmte die Kamera jede Woche den Verfall.“ (Kluge, Alexander: *Die vollständige Fassung eines barocken Einfalls von Christoph Schlingensief*. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S.245)

¹¹⁵ Vgl. Beyer 2011, S. 171.

¹¹⁶ Graevenitz, Antje v.: *Parsifal – Schlingensief's Figure of Redemption, as Prefigured by Richard Wagner and Joseph Beuys*. In: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=101> (31.5.2015), datiert mit 24.2.2006.

¹¹⁷ Kluge 2001, S. 69.

¹¹⁸ Vgl. Lodemann 2010, S. 159ff.

¹¹⁹ Vgl. Adorno 1971, S. 97-98.

sondern es präsent halten.“¹²⁰ Die Dinge und Mittel dürfen – ganz im Gegensatz zu ihrer Rolle im Gesamtkunstwerk Wagners¹²¹ – für sich stehen, unterschiedliches zugleich bedeuten. Georg Seeßlen beschreibt dies als eine Art „offene Polyphonie“, in der das Einzelne in der Gesamtheit seinen Wert beibehält. „Die Dinge sagen ICH in den Arbeiten von Christoph Schlingensief, die Bilder, die Worte, die Musik: Es sind Anarchisten in eigener Sache.“¹²²

In Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung sind Filmprojektionen dramaturgisch von gleicher Bedeutung wie Wagners Musik und das Spiel sowie die Kostüme der Handelnden auf der Bühne. Beinahe andauernde Filmprojektionen, die streckenweise zugleich zur Beleuchtung der Szene dienen, öffnen mit Bühnenhandlung nur lose verbundene Assoziationsräume. In *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* übermalen mikroskopische Aufnahmen von Kleinstlebewesen und Zellen und Filmaufnahmen von Reenactments bekannter Aktionen der Wiener AktionistInnen (z.B. Günter Brus, Valie Export), Szenen, in denen es um Christoph Schlingensiefs eigene Krebserkrankung geht.¹²³ Die filmischen Aufnahmen stellen hier eine durch die Assoziationskraft des/der Zuschauers/Zuschauerin mit dem Inhalt der Bühnengeschehens verwobene Ebene der Bedeutungserweiterung dar, die ihre Autonomie stets bewahrt.

Zentrale räumliche Voraussetzung für die Möglichkeit dieses gleichberechtigten Einsatzes vieler künstlerischer Mittel nebeneinander ist der animatographische Charakter der Bühnenkonstruktionen, in denen Schlingensief seine Opernarbeiten stattfinden lässt. Es handelt sich um Drehbühnen, die sich beinahe durchgehend drehen, und aus Anhäufungen von künstlerischen und alltäglichen Objekten, Vorhängen, auf die die zahlreichen Filmeinspielungen projiziert werden und Gestellen bestehen. Sie haben mehr den Charakter einer Installation als den einer Opernbühne, „die nur teilweise der Szene dient, über weite Strecken aber rein assoziativ funktioniert.“¹²⁴ Sie fungieren als „Bilderschleudern“¹²⁵, deren Wesen es ist, alle möglichen Materialien aus ihrer Umgebung in sich aufzunehmen. Zugleich

¹²⁰ Beyer 2011, S. 153.

¹²¹ Adorno kritisiert die Unterordnung der einzelnen künstlerischen Mittel unter die angestrebte „bruchlose Formtotalität“, die Phantasmagorie des Wagnerschen Gesamtkunstwerks. „Es ist die Form der falschen Identität. Musik, Szene, Wort werden integriert einzig, indem der Autor [...] sie behandelt, als konvergierten alle in demselben. Damit aber tut er ihnen Gewalt an, Es wird zur Tautologie, zur permanenten Überbestimmung. Musik sagt noch einmal, was die Worte ohnehin schon sagen. Und je mehr sie sich in den Vordergrund spielt, desto überflüssiger ist sie, gemessen an dem Sinn, den sie ausdrücken soll.“ (Vgl. Adorno 1971, S. 97-98)

¹²² Seeßlen, Georg: *Mein idealer Künstler zurzeit*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.3.2010.

¹²³ Vgl. *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. R: Christoph Schlingensief. Aufführung der Ruhrtriennale im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen, Berlin 2009. 3-sat-Aufzeichnung. DVD, u.a. [00:18:33]; [00:20:15]; [00:22:55]; [01:22:27].

¹²⁴ Beyer 2011, S. 155-156.

¹²⁵ Vgl. Van der Horst 2011, S. 196.

fungieren sie als Element, das unerwartete Verschiebungen produziert – besonders wenn wie in Manaus die Drehbühne händisch angetrieben werden muss und dadurch ungeplante Verzögerungen entstehen.¹²⁶

Die animatographische Bühne ist selbst ein Rhizom, das der Eindimensionalität der klassischen Guckkastenbühne der Oper entgegengesetzt ist und die einzelnen künstlerischen Mittel sich autonom vernetzen lässt.

Rhizomatisch verhält sich in Schlingensiefs Opernarbeit nicht nur die Bühne, sondern oft auch das gesamte Opernhaus. Es gehört wesentlich zu Schlingensiefs Arbeit, den Raum, in dem die Inszenierung stattfindet mitzureflektieren. „Für mich muß sich jede Theateraktion auf den Ort und die soziale Situation der Stadt beziehen. [...] Alles ist ortsgebunden. ‚Der Raum überprüft uns!‘“¹²⁷, so Schlingensief. So tendiert Schlingensiefs Opernarbeit generell dazu, das Opernhaus zu verlassen und umgekehrt die Umgebung ins Opernhaus zu holen. Dies geschieht beispielsweise in der Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, die später noch genauer besprochen wird.

Schlingensiefs Opernarbeiten laden sich stets mit der Umgebung, in der sie stattfinden auf – dies äußert sich auf ästhetischer, thematischer und räumlicher Ebene.

Ein weiteres rhizomatisches Charakteristikum von Schlingensiefs Opernarbeit sind die Vernetzungen einzelner Projekte untereinander. Im Sinne von Schlingensiefs unabgeschlossenem Werkbegriff werden oftmals Elemente früherer Projekte in spätere Projekten wieder eingeführt und in neue Kontexte gesetzt. So benutzt Schlingensief etwa die Aufnahme des verwesenden Hasen aus *Parsifal* auch in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, wodurch das Erlösungsmotiv des *Parsifal* mit der Erlösungssehnsucht des zu diesem Zeitpunkt bereits krebserkrankten Schlingensief (und damit stellvertretend jedes anderen Krebserkrankten) in Verbindung tritt. Aufnahmen, die im Rahmen der Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Manaus/Brasilien entstanden, finden in *O Trem Fantasma* neben ganzen Teilen der Aufführung seiner *Der Fliegende Holländer*- und *Parsifal*inszenierung erneut Verwendung.

Bestimmte Konnexionen im Schlingensiefischen Rhizom verfestigen sich – so etwa die Verbindung der Oper und speziell Wagners mit Afrika. Die Verbindung von Wagner und

¹²⁶ Vgl. Laberenz zit. nach Gebbers 2012, S. 23.

¹²⁷ Schlingensief 1998, S. 12.

Afrika ergibt sich in Schlingensiefs Arbeit durch ein Zusammendenken von Schlingensiefs persönlichen Obsessionen mit sowohl Richard Wagner als auch dem Kontinent Afrika¹²⁸, der Kolonialgeschichte Deutschlands in Afrika und dem Hinterfragen deutscher Identität. Ab dem Zeitpunkt seiner Krebserkrankung werden sowohl Afrika als auch Wagner aber auch zu Symbolen seiner persönlichen Erlösungssehnsucht. Schlingensief sieht Afrika als jenen Ort, an dem sich die europäische Kultur neu aufladen könnte.¹²⁹

Die Verbindung zieht sich durch Schlingensiefs Projekte – von *Berliner Republik – der Ring in Afrika*, über *Deutschlandsuche* '99, über *Parsifal* in Bayreuth, den er wie bereits erwähnt „afrikanisch“ konnotiert (die Bühne wird über weite Strecken mit Projektionen beleuchtet, die er großteils in Afrika gedreht hat; Kundry hat mehrere Gesichter – eines davon ist afrikanisch; Auftreten einer vollbelebten „Urmutter“¹³⁰) über *Area 7*, die Animatographen-Projekte, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* oder *Mea Culpa* bis hin zu seinem letzten großen Projekt, ein Operndorf in Afrika zu bauen.¹³¹ Dieses letzte Projekt ist die wohl radikalste Ausformung von Schlingensiefs „erweitertem Opernbegriff“ – sucht abseits jedes institutionalisierten Opernhauses nach alternativen Begriffen von Kunst, um die „Hochkultur“ an diese anzudocken.

Schlingensiefs Arbeit weist zahlreiche asignifikante Brüche auf. Da es sich beim Rhizom um ein durchlässiges System handelt, können Elemente von außen eindringen, die solche Brüche verursachen. Der „asignifikanteste“ Bruch in Schlingensiefs Arbeit mag seine plötzliche, praktisch „deus ex machina“ auftretende, Krebserkrankung sein. Sie bricht 2008 plötzlich herein und wird in der Folge zum zentralen künstlerischen Material seiner, wie bereits erwähnt, formal opernhafte geprägten Theaterprojekte. Der spontan hereingebrochene persönliche Ausnahmezustand wird hier zum Material Schlingensiefs eigener opernhafte Entäußerung.

¹²⁸ So hält Schlingensief 2001 im Interview mit Alexander Kluge fest: „Für mich ist das eben das Schöne an Wagner: Ich verstehe ihn genauso wenig wie ich Afrika verstehe. [...] Eigentlich bin ich auf der Suche nach Obsessionen. Ich glaube, die schönsten Obsessionen sind die Dinge, die man nicht versteht, die einen aber immer wieder treiben.“ (Kluge, Alexander / Schlingensief, Christoph: *Ein Kaktus für Richard Wagner. Schlingensiefs Ring des Nibelungen in Afrika*. In: Kluge 2001, S. 5.) Die Obsession ist also hier also eine der Verbindungslinien zwischen den Punkten Wagner und Afrika im Schlingensiefischen Rhizom, die aus dieser Verkettung neue Kontexte erschließt.

¹²⁹ Vgl. u.a. Schlingensief 2010.

¹³⁰ Vgl. Beyer 2011, S. 158; Lodemann 2010, S. 157.

¹³¹ Es handelt sich dabei um die Idee, eine kulturelle Begegnungsstätte afrikanischer und europäischer Kultur zu schaffen, auf der sich Afrika und Deutschland auf selber Augenhöhe begegnen und voneinander lernen können. Als Gegenentwurf zu Bayreuths „grünem Hügel“ soll sich hier, am „roten Hügel“ (Vgl. Schaper, Rüdiger: *Der Gott der guten Dinge*. In: <http://www.schlingensief.com/weblog/?paged=2&m=201002> (31.1.2015), datiert mit 11.2.2010) die europäische „Hochkultur“ zu hinterfragen und ihr Hegemoniestreben abzulegen lernen. Es wird später in dieser Arbeit noch genauer auf das Projekt eingegangen.

Schlingensief ist bei der Premiere von *Jeanne d'Arc* an der Deutschen Oper Berlin abwesend, diese Abwesenheit und seine Erkrankung sind jedoch auf der Bühne präsent: Situationen von Schlingensiefs Krankenhausaufenthalt werden durch die Figur der Johanna nachgespielt, und das Abbild einer übergroßen, tumorerkrankten Lunge ragt in den Bühnenraum.¹³²

Zwischenstand der Dinge, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und *Mea Culpa* bilden in der Folge eine Art Trilogie¹³³, in denen Schlingensief seine Krankengeschichte zum Material seiner Arbeit macht. Dabei finden zutiefst persönliche Materialien, wie ein Video, das den kranken Schlingensief weinend und verzweifelt im Krankenbett zeigt¹³⁴, oder Tagebuchaufzeichnungen¹³⁵ als Materialien Eingang in die Arbeiten.¹³⁶ In ihnen wird die Oper Wagners gleichsam zur Rahmung für Schlingensiefs individuelle Erlösungssuche, die die eigentliche „Handlung“ ausmacht. Ambivalent schwankt der Tonus der Arbeiten zwischen Zuversicht und Verzweiflung, zwischen der Hoffnung auf Erlösung und Ablehnung der Vorstellung von Erlösung. „Ich habe überhaupt keine Lust, in den Himmel zu kommen. Ich möchte nicht da oben auf einer Wolke sitzen und Harfe zu spielen.“¹³⁷

Hier bricht der reale Ausnahmezustand als signifikanter Bruch in die Oper. Zugleich ist die Wahl des Opernhaften als Form auch ein Ausdruck der utopischen Frage danach, ob Kunst und in diesem Fall die Oper nicht heilen könnte.¹³⁸

Die Denkfigur des Rhizoms steht stellvertretend für Schlingensiefs von der Methode der hermeneutischen Interpretation abgewandte Art, mit Oper umzugehen. Durch vielfältige Konnexionen wird die Oper auf inhaltlicher, ästhetischer wie auf räumlicher Ebene geöffnet.

¹³² Vgl. Beyer 2011, S. 152.

¹³³ Florian Malzacher bezeichnet die drei Arbeiten *Zwischenstand der Dinge*, *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und *Mea Culpa* als „Trilogy of Fear and Hope“. (Vgl. Malzacher, Florian: *Citizen of the Other Place: A Trilogy of Fear and Hope*. In: Forrest, Tara / Scheer, Anna T.: Christoph Schlingensief. Art without Borders. Bristol / Chicago: Intellect 2010, S. 187).

¹³⁴ *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, [00:04:20-00:04:40].

¹³⁵ Die Gedanken, die er im Verlauf seiner Krebserkrankung aufzeichnete, veröffentlichte Schlingensief in Buchform. (Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.)

¹³⁶ Thomas Würdehoff bezeichnet diese Stelle in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* als „das berührendste Lamento [...], das [er] seit sehr langer Zeit gehört [hat]“ und die Arbeit selbst als „die bedeutendste zeitgenössische Oper, die [er] in den letzten fünf Jahren gesehen [hat]“. (Janke 2011, S. 174)

¹³⁷ Schlingensief 2012, S. 128.

¹³⁸ Vgl. *Knistern der Zeit*. R: Sybille Dahrendorf. D 2012. [45:50-46:10]

4.3 Radikale Aneignung oder Appropriation

Die künstlerische Praxis der Appropriation bzw. der Aneignung kann als eine wesentliche das rhizomatische Geflecht von Schlingensiefs Arbeit speisende Kraft erkannt werden, die ihm immer wieder neue künstlerische Verfahren erschließt, immer wieder neue Aufladungen erzeugt. Sie entreißt aber auch auf subversive Weise die Oper ihrem hochkulturellem Kontext und ihren tradierten Interpretationen. Weiters attackiert sie einen Begriff von AutorInnenschaft, der den/die Opernkomponisten/-komponistin als autonome Instanz betrachtet.

Appropriation manifestiert sich in Schlingensiefs Opernarbeit in der Aufnahme, im Nachahmen und Umarbeiten künstlerischer Vorbilder und Referenzen und in der Benutzung von Opernpartituren als Versatzstücken im Sinne des Readymade-Gedankens. Diese radikale Strategie der Appropriation steht einem subversiven Begriff von Populärkultur (etwa dem „montieren, sampeln und morphen“ der Technokultur) nahe, wie ihn z.B. Diedrich Diederichsen erforscht.¹³⁹

Schlingensief selbst betonte immer wieder, dass er „fremde“ Arbeitsweisen ganz bewusst von anderen KünstlerInnen entlehne. In seinen Arbeiten, in Interviews u.ä. führt er offen an, zu „klauen“.¹⁴⁰ Dieses Entleihen, diese Aneignung (Appropriation), vollzieht sich in einem Anwenden der jeweiligen Arbeitsweise, sowie im direkten Zitat, Reenactment oder Nachbilden von Arbeiten bestimmter künstlerischer Vorbilder (z.B. Beuys, Wagner, Andy Warhol, Fluxus-Bewegung, Wiener AktionistInnen uva.), aber auch deren Kritik, und Über- und Weiterschreiben.¹⁴¹ Schlingensief bezieht sich oft wesentlich auf KünstlerInnen der sogenannten Appropriation Art, die die Technik der Aneignung in den Status von Kunst erhoben.

Jene KünstlerInnen des New York der 1950er und 1960er Jahre, die kunsthistorisch der Strömung der „Appropriation Art“ zugeordnet werden, wandten sich radikal gegen einen traditionellen Werk- und AutorInnenschaftsbegriff, indem sie Dinge des Alltags in

¹³⁹ Vgl. Diederichsen, Diedrich: *Montage / Sampling / Morphing. Zur Trias von Ästhetik / Technik / Politik*. In: http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing/scroll/ (31.1.2015)

¹⁴⁰ Vgl. u.a. Dax, Max: *Kunstsprache Theater*. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Max Dax. In: Spex 328 (2010). Online: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=612> (31.1.2015).

¹⁴¹ Mühlemann stellt fest, dass Schlingensiefs Arbeiten im weitesten Sinne der „Appropriation Art“ zuzurechnen seien. (Vgl. Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011, S. 115)

künstlerische Kontexte überführten und damit „zu Kunst werden ließen“, oder auch bereits vorhandene Kunstwerke reproduzierten. Zu den wichtigsten WegbereiterInnen und VertreterInnen können u.a. Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Allan Kaprow, Marcel Duchamp, Cindy Sherman, Andy Warhol und Elaine Sturtevant gezählt werden.¹⁴²

Eine wesentliche künstlerische Strategie der Appropriation Art ist die Aneignung von Alltagsgegenständen und deren Überführung in einen künstlerischen Kontext. Nichtkunst wird in den Readymades Marcel Duchamps zu Kunst. Readymades in der Art Duchamps' waren etwa Teil von Schlingensiefs *Parsifal*-Bühne und sind titelgebend sowie konzeptuell prägend für die „Readymade-Oper“ *Mea Culpa*.¹⁴³

Es handelt sich bei der ästhetischen Strategie der Aneignung um eine Ermächtigung des/der Künstlers/Künstlerin gegenüber konventionellen Vorstellungen der Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst. Daher wird sie für Schlingensief zur fruchtbaren Strategie, den Perfektionsdiktate und den strengen Konventionen des Opernbetriebs, den eingeschränkten Einteilungen in Oper und Nicht-Oper, entgegenzutreten.

Es können jedoch nicht nur Alltagsgegenstände appropriiert werden, sondern auch bereits existierende Kunstwerke anderer KünstlerInnen angeeignet werden. Die erste Appropriationskünstlerin, die das tat, war Elaine Sturtevant – sie reproduzierte Werke von Rauschenberg, Warhol, Johns und Frank Stella. Diese Art der Aneignung vollführt nicht nur eine Ermächtigung des Künstlers / der Künstlerin gegenüber traditionellen Erwartungen an die Beschaffenheit seiner/ihrer Kunst, sondern auch eine Ermächtigung gegenüber künstlerischen VorgängerInnen oder Vorbildern.¹⁴⁴

Es sind beide dieser Formen von Appropriation von Bedeutung, wenn Georg Seeßlen Schlingensief als Aneignungskünstler bezeichnet.¹⁴⁵

Zum einen die Appropriation des Alltäglichen und Außerkünstlerischen – es finden wie bereits erwähnt Elemente des Alltags bzw. außerkünstlerischer Felder Eingang in seine Opernarbeit. Schlingensief arbeitet daran, Räume zu schaffen, in der die Kunst mit dem Leben in Kommunikation treten kann. Es ist dies eine Arbeit an einer Öffnung der Begrenzung der Felder „Kunst“ und „Nichtkunst“ und im Falle der Oper der Felder „Oper“

¹⁴² Einige dieser KünstlerInnen zitiert Schlingensief in seinen Arbeiten direkt, auf andere spielt er an, wieder andere – z.B. Andy Warhol, verkörpert er in seinen Inszenierungen auch selbst.

¹⁴³ Die Replik von Duchamps *Pissier-Readymade*, das Teil der Bühneninstallation des *Parsifal* werden sollte, war Bayreuth jedoch zu radikal und wurde unterbunden. (Vgl. Groys/Hegemann 2005).

¹⁴⁴ Vgl. Daniels 2012, S. 7-13 und S. 201-279.

¹⁴⁵ Georg Seeßlen bezeichnet Schlingensiefs Kunst als ein „Modell der Appropriation“. (Vgl. Seeßlen 2011, S. 78)

und „Nicht-Oper“. So kann die Thematisierung seiner eigenen Krebserkrankung in seinen Arbeiten *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* und *Mea Culpa* auch als ein „sich selbst zum Ding machen“¹⁴⁶ im Sinne der Readymades Duchamps bezeichnet werden. Durch den künstlerischen Gestus des Readymades wird die außerkünstlerische Erfahrung der Krankheit in den Status des Opernhaften erhoben. Die Technik der Appropriation erschließt der Oper neue Opernstoffe des Alltags, macht opernrelevante Stoffe im Sinne Alexander Kluges nutzbar.

Der Einbruch des realen Leidens in die Oper ist bereits in einem Projekt angelegt, das noch vor Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung 2004 kollektiv mit den KünstlerInnen Carmen Brucic, Jeanette Müller und Alexander Kluge verwirklicht wurde: *Lovepangs*TM. Hier wird der private Liebesschmerz aller Teilnehmenden in einer partizipativen Installation mit der Oper konfrontiert und damit nutzbar gemacht.

Im *Fliegenden Holländer* in Manaus wiederum ist es das Drama des ökonomischen Niedergangs der Stadt Manaus, die einst durch den Kautschuk-Handel reich wurde, die Wagners Musikdrama infiltriert und zum opernrelevanten Stoff wird.

Darauf wird in der Untersuchung beider Projekte noch genauer zu sprechen zu kommen sein.

Der zweite Modus von Appropriation, in der Art Sturtevant's, wird relevant, wenn wir von der Appropriation anderer KünstlerInnen in Schlingensiefs Arbeit sprechen. Die Aneignung ist in diesem Zusammenhang eine Form der künstlerischen Selbstermächtigung und Loslösung von künstlerischen Prägungen und Vorbildern. Schlingensief in Bezug auf sein Projekt *Passion Impossible. Notruf für Deutschland*, in dem er die Figur des Jesus Christus für sich erschließt:

[...] ich will den [Jesus Christus; Anm. d. Verf.] einfach verstehen, will wissen, was er gemacht hat, im Kern muß es ja etwas Gutes gewesen sein. Ich möchte versuchen, dieses Bild für mich zurückzuerobieren. So, wie ich auch einmal Rudi Dutschke sein wollte, Rainer Werner Fassbinder oder Michael Kühnen, oder wie ich in Zukunft einmal Joseph Beuys sein müsste.¹⁴⁷

Schlingensief stellt in seinen Opernarbeiten etwa Aktionen der Wiener AktionistInnen nach, reproduziert Kunstwerke von Joseph Beuys (in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* gibt es eine Beuyssche Fettecke auf der Bühne), dreht Teile von Fassbinders *Fitzcarraldo* nach (z.B. in den Dreharbeiten zu *The African Twintowers* wird ein Schiff durch die Wüste gezogen; auch im *Fliegenden Holländer* wird während der Eröffnungszeremonie ein Schiff gezogen) – und benutzt diese Aneignungen in seinen Opernarbeiten zur inhaltlichen,

¹⁴⁶ Vgl. Hoff, Johannes: *Leben in Fülle. Schlingensiefs Dekonstruktion der (Post-)Moderne*. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2011, S. 219.

¹⁴⁷ Schlingensief 1998, S. 18.

räumlichen und zeitlichen Weiterschreibung der tradierten Opernstoffe. Er löst sich zugleich los von künstlerischen Vorbildern, indem er ihre Arbeitsweisen und Werke in seine Autorschaft übergehen lässt.¹⁴⁸

Schlingensiefs Bezugnahmen auf andere KünstlerInnen sind zudem als ein offenes Aufzeigen der eigenen Arbeitsweisen zu werten.

Zentral für Schlingensiefs Arbeit an der Oper und an seinem „erweiterten Opernbegriff“ sind vor allem seine Aneignungen von Richard Wagner und Joseph Beuys.

Besonders im Fall von Wagner gestaltet sich dieses Vorgehen als „Hassliebe“¹⁴⁹.

„Das Begegnen mit und das Abstoßen von Richard Wagner war seit Mitte der 1980er Jahre ein permanentes Thema für Schlingensief und führte dazu, dass er sich zu den Wagner-Opern selbst vorarbeitete“,¹⁵⁰ so Schlingensiefs langjähriger Mitarbeiter und Dramaturg Jörg van der Horst. Schlingensief assoziiert Wagner einerseits oft im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte des Nationalsozialismus und in diesem Zusammenhang eher als Anti-Figur und Schreckgespenst der (Musik-)Geschichte. Zugleich identifiziert Schlingensief sich allerdings mit Wagner, betont besonders während der Arbeit in Bayreuth künstlerische Verwandtschaft.¹⁵¹ Später war Schlingensief vorübergehend davon überzeugt, dass die Arbeit an Wagner, die Arbeit in Bayreuth, Wagners Musik selbst seine Krebserkrankung ausgelöst habe. Sie sei „Todesmusik“ und es sei „Giftzeugs, was der Wagner da verspritzt.“¹⁵²

Wagner muss radikal angeeignet werden, um (wieder) mit ihm umgehen zu können. In der Aneignung von Wagners Opernstoffen interpretiert Schlingensief nicht, sondern verfolgt eine Herangehensweise, die verschiedene Formen annimmt: Sie schwankt zwischen Hommage und „Blasphemie“, zwischen Zitat, Kopie, Assoziation und Weiterdenken. Vor allem aber macht er, wie Thomas Wördehoff feststellt, Wagners Opern zu Versatzstücken innerhalb seiner eigenen „neuen Oper“¹⁵³. Auch Barbara Beyer hält fest:

¹⁴⁸ Vgl. u.a. Caroline Lodemanns Studie zum AutorInnenschaftsbegriff in Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung. (Lodemann 2010).

¹⁴⁹ Van der Horst 2011, S. 202.

¹⁵⁰ Janke 2011, S. 164.

¹⁵¹ Vgl. Laudenbach, Peter: *Weehee, weheee – Schlingensief im Interview mit Peter Laudenbach*. In: Der Tagesspiegel, 26.7.2004. Online: http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_laudenbach (31.1.2015)

¹⁵² Programmheft zu *Mea Culpa*, Burgtheater 2008/2009.

¹⁵³ Janke 2011, S. 166.

„Schlingensief nahm Wagners *Parsifal* und auch die anderen Opern, die er inszenierte, in einem selbstreferentiellen Sinn wahr. Die Partituren sollten allein in dem und durch das bedeuten, was sie sind. Natürlich beließ Schlingensief es nicht dabei, sondern ‚um das Werk herum‘ entstand die eigentliche künstlerische Arbeit.“¹⁵⁴

Schlingensief entnimmt Wagners Werke deren angestammten Kontexten und überführt sie innerhalb seines eigenen Gedankengebäudes in neue. „Es wird nicht die Musik Wagners zugänglich und anschaulich gemacht, sondern sie wird im Status des Urinoirs von Duchamp als ein Ready-made in einer Installation verwendet“¹⁵⁵, so Boris Groys etwa zu Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung.¹⁵⁶ Dies stellt einen auktorialen Akt dar.¹⁵⁷ Wagners „Gesamtkunstwerk“ wird zu einem der vielen Mittel des ganz anderen „Gesamtkunstwerks“ Schlingensiefs, das sich in einer Operaufführung mit installativem Charakter äußert. Das Werk Wagners geht hier in die Autorschaft Schlingensiefs über.

Schlingensiefs Aneignung des Künstlers Joseph Beuys schwankt ebenfalls zwischen direktem Nachvollzug, Kopie, Weiter- bzw. Umschreibung sowie Kritik. Kaspar Mühlemann kategorisiert die Aneignung von Beuys in Schlingensiefs Arbeit mit den Kategorien „Beuys wird ‚zitiert‘“, „Beuys wird dargestellt“, „Beuys wird assoziiert“, „Beuys wird kritisiert“ und „Beuys’ Kunstverständnis wird weitergeführt“.¹⁵⁸ Besonders letztere Kategorie ist für Schlingensiefs Opernbegriff von Bedeutung – der Beuyssche Begriff der sozialen Skulptur ist zentral für Schlingensiefs Entwicklung des „erweiterten Opernbegriffs“, wovon im Folgekapitel zu sprechen sein wird.

¹⁵⁴ Beyer 2011, S. 152.

¹⁵⁵ Groys/Hegemann 2005.

¹⁵⁶ Die Musik wird dort ebenso zum Element einer installationsähnlichen Inszenierung wie der Dürer-Hase und Beuys-Stab (der Eurasienstab wird zum heiligen Speer), Warhols Suppendosen oder die Mona Lisa, in einem „Friedhof der Kunst“ als Teil des Bühnenbildes. (Vgl. Beyer 2011, S. 155-156)

¹⁵⁷ Vgl. Groys/Hegemann 2005.

¹⁵⁸ Der direkte Nachvollzug ereignet sich u.a. in Form des Zitats oder Fakes – so wird der tote Hase, entlehnt u.a. aus Joseph Beuys’ Aktion *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, bei Schlingensief – wie bereits zuvor erläutert – zum vieldeutigen Symbol, taucht erstmals im *Parsifal* und später in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sowie *Mea Culpa* auf. Im Bühnenbild von *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* findet sich eine Nachbildung der Beuysschen Fett-Ecke. Schlingensief fragt sich beispielsweise in *Area 7. Eine Matthäusexpedition* auch spielerisch, mit welchen Materialien Beuys arbeiten würde, wäre er nicht bei den Tartaren abgestürzt (Beuys’ Mysteriums-Geschichte), sondern in Afrika. Dort schreibt Schlingensief die Worte „Lehm“, „Stroh“ und „Sozialisation“ auf den Boden, um Beuys’ Material-Ikonografie zu hinterfragen. (Vgl. Mühlemann 2011, S. 77.) So wird, wenn Schlingensief Beuys’ Begriff der sozialen Plastik nach später Afrika trägt, aus Beuys’ Materialien Fett und Filz Lehm und Stroh, und daraus – nach vielen gedanklichen Verunreinigungen mit Wagner, Bayreuth und der deutschen Kolonialgeschichte – das Operndorf in Burkina Faso. Schlingensief schreibt damit (im tatsächlichen und im übertragenen Wortsinn) Beuys’ Kunst weiter und überschreibt sie zugleich mit seiner, wodurch einmal mehr die Verbindung zu Afrika hergestellt wird. An anderer Stelle wird das Vorbild Beuys auch direkt kritisiert. In *Area 7* findet sich ein Beuys-Führer-Denkmal, mit dem Schlingensief Beuys’ an Größenwahn gemahnende „universalistische Gestaltungsvision“ kritisiert, indem er die deutschen „Kunstgrößen“ Wagner und Beuys überlagert. (Vgl. Mühlemann 2011)

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Appropriation von künstlerischen Vorbildern Schlingensief sowohl immer neue Arbeitsweisen erschließt, KünstlerInnen, die in die Sphäre der „Hochkultur“ übergegangen sind, im Nachvollzug entmystifiziert und gewissermaßen profaniert (Begriff der „contagio“¹⁵⁹), als auch assoziative Bild-Komplexe schafft. Der Akt der Appropriation von Werken hoher „KünstlerInnengrößen“ wie Richard Wagner desavouiert ein Verständnis vom/von der KünstlerIn als autonomem/autonomer WerkschöpferIn, wie es der Opernbetrieb noch immer gerne zelebriert.

Die Praxis der Appropriation kann in Schlingensiefs (Opern-)Arbeit – ganz im Sinne Beuys’ – jedoch auch als Handlungsanweisung oder -aufforderung an den/die ZuschauerIn gelesen werden. Das unterscheidet Schlingensiefs Kunst fundamental vom Wagnerschen Gesamtkunstwerk und der klassischen Aufführungssituation der Oper, in der das Publikum weitgehend inaktiv ist. Der/die ZuschauerIn wird von Schlingensief zur Eigenverantwortlichkeit aufgefordert, dazu, das Gesehene nicht nach Schlingensiefs, sondern seinem/ihrer persönlichen Einzelinteresse gemäß zu interpretieren.¹⁶⁰ Eines der wesentlichen Mittel hierfür ist das der konstanten Überforderung. Schlingensief schafft vielfach deutbare Bilder, er erwartet vom Publikum, sich selbst aus einem „Gewirr von Bildern, Phrasen, Kurzschlüssen und Impulsen“ eigene Sinnzusammenhänge zu konstruieren¹⁶¹ – die Produktivkraft des Publikums ist gefordert.

Das Publikum wird in manchen von Schlingensiefs Arbeiten aber auch selbst zum „Performer, der das Stück (autobiographisch) weiterschreiben muss [...]“.¹⁶² Erst der/die ZuschauerIn vervollständigt das Bild.¹⁶³ Schlingensief gibt die Rolle als Autor an dieser Stelle ab.¹⁶⁴

¹⁵⁹ Agamben 2005, S. 71.

¹⁶⁰ Janke 2011, S. 170.

¹⁶¹ Ebd., S. 169.

¹⁶² Niermann 2013, S. 62.

¹⁶³ Vgl. u.a. Van der Horst 2011, S. 201-202.

¹⁶⁴ In Bezug auf den Film formuliert Schlingensief: „Vielleicht müßte man sogar soweit gehen, den Film in Schnipsel zu zerschneiden, die man über den Zuschauern abwirft, die dann die Schnipsel zusammensuchen, während ich mit der Klebepresse draußen sitze, das Zeug zusammenklebe, und hinterher gehen wir alle wieder zurück in das Kino, schauen uns den durch diesen Prozeß entstandenen, wirklichen Film an, an dem jeder beteiligt war.“ (Schlingensief 1998, S. 36.)

4.4 Partizipative Räume theatraler Grenzverhandlung – Die Sehnsucht nach Entgrenzung

Der Gestus der Aneignungsaufforderung an das Publikum bleibt bei Schlingensief nicht bloß ein theoretischer Begriff, sondern betrifft auch die Schaffung spezifischer Partizipationsdispositive¹⁶⁵, die durch die konkrete räumliche Anordnung seiner Inszenierungen, Aktionen, und auch einiger seiner Operninszenierungen zustande kommen. Die von Schlingensief geschaffenen Räume sind auf Begegnung und Kommunikation ausgelegt, schicken den/die ZuschauerIn „auf die Jagd“¹⁶⁶. Zugleich verhandelt Schlingensief den Ausschluss des Zuschauers/der Zuschauerin aus dem Herstellungsprozess der herkömmlichen Oper durch die Reflexion herkömmlicher Grenzziehungen des Theater-/Opernraums u.a. durch die Öffnung der „vierten Wand“, die Öffnung des Zuschauerraums und anderer Teile des Theaters bzw. des Operngebäudes. Schlingensiefs Erweiterung des Opernraumes tendiert zu einer Überschreitung von dessen räumlichen Grenzen ins Umland und zur Gestaltung von Handlungsaufforderungen an den Zuschauer / die Zuschauerin.

Ich will hier nun auf zwei Projekte eingehen, in denen der herkömmliche Opern- bzw. Theaterraum anders benutzt bzw. teilweise ganz verlassen wird, sowie Räume geschaffen werden, die spezifische Partizipationsanreize schaffen. Es wird dies erstens das Gemeinschaftsprojekt *Lovepangs*TM sein, ein „Kongress der liebeskranken Gesellschaft“, in dem Oper mit der Initiierung von privaten Gesprächen, Popkonzerten und anderen Formen kollektiven Austauschs über Schmerzen kurzgeschlossen wird. Zum zweiten soll hier Christoph Schlingensiefs Arbeit an Richard Wagners *Fliegendem Holländer* in Manaus, Brasilien, näher betrachtet werden, in der Schlingensief Wagners Oper mit dem brasilianischen Karneval und der Stadt Manaus verbindet.

Im Zusammenhang mit beiden Projekten wird auch die Frage zu untersuchen sein, in welcher Weise sie das Ziel verfolgen, die Oper mit alternativen Formen der rauschhaften Gefühlsentäußerung kurzzuschließen.

¹⁶⁵ Vgl. zum Begriff des Dispositivs Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve-Verlag 1978 und Deleuze, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?* In: Ewald, François / Waldenfels, Bernhard (Hg.): *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153-162.

¹⁶⁶ Van der Horst 2011, S. 202.

4.4.1 *Lovepangs*TM

Bei *Lovepangs*TM handelt es sich um ein Projekt, das 2001 gemeinsam mit Carmen Brucic, Jeanette Müller und Alexander Kluge und der Dramaturgin Hanna Hurtzig an der Volksbühne Berlin entstand. Schlingensief erarbeitete gemeinsam mit Alexander Kluge im Rahmen des Projektes die Inszenierung von *Schlacht um die Oper. Erster Imaginärer Opernführer*, die anschließend gemeinsam von Kluge und Schlingensief zu Sendungen für Kluges dctp-Fernsehmagazine verarbeitet wurde.¹⁶⁷ Besonders interessant ist hier die spezifische theatrale Form des *Lovepangs*TM-Kongresses, die Schaffung von Räumen, die Kommunikations- und Handlungsanlässe für das Publikum gestalten, in die Kluges und Schlingensiefs Projekt eingebettet war und mit dem es dissonante Verbindungen eingeht, als Gegenentwurf zur traditionellen Oper bzw. Theater.

Am 16. Und 17. Februar 2001 fand an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz der erste von insgesamt vier *Lovepangs*TM-Kongressen statt.¹⁶⁸ Angekündigt als „erster Kongress von heavy girls lighten und ein imaginärer LOVEPANGS Opernführer von Christoph Schlingensief mit Enklaven von Alexander Kluge“¹⁶⁹, geht das Projekt auf eine Marketing-Idee des Wiener Künstlerinnen-Duos Carmen Brucic und Jeanette Müller, gemeinsam „heavy girls lighten“ zurück. Formal waren die Abende zwischen Kongress, Installation, Messe, Happening, Produktwerbung und Theateraufführung angesiedelt. Das Projekt vereint damit künstlerische und nicht-künstlerische Formate in sich, die miteinander in Beziehung und Kommunikation gebracht werden.

Der den beiden Abenden zugrunde liegende Anspruch war die „Ausrufung der liebeskranken Gesellschaft in Berlin“¹⁷⁰, als Initialzündung einer Gründung der *United Lovesick Society*

¹⁶⁷ Interessant wäre zu untersuchen, inwieweit Schlingensiefs „erweiterter Opernbegriff“ in den Fernsehmagazinen Synergien mit Alexander Kluges Kritik an der Kunstform Oper eingeht. Das gemeinsame Projekt des „Imaginären Opernführers“ lässt Schlingensiefs „erweiterten Opernbegriff“ und Kluges Entwürfe zu „Möglichkeits-Opern“ (Schulte 2007, S. 49) miteinander kommunizieren und kritisiert derart in gewisser geistiger Verwandtschaft die Verstocktheit und die Begrenzungen des traditionellen phantasmagorischen Opernbetriebs. Dies übersteigt jedoch leider den Rahmen dieser Arbeit.

¹⁶⁸ Auf den ersten *Lovepangs*TM-Kongress in Berlin folgten weitere Kongresse 2002 in Zürich, 2003 in Frankfurt und 2005 in Gent.

¹⁶⁹ N.N.: *Arbeiten von Christoph Schlingensief an der Volksbühne*. In: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/christophschlingensief/arbeiten/> (31.1.2015)

¹⁷⁰ N.N.: *Arbeiten von Christoph Schlingensief an der Volksbühne*. In: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/christophschlingensief/arbeiten/> (31.1.2015)

(U.L.L.S.)¹⁷¹, die Liebesschmerzen als gesellschaftlich verbindendes Element ins Zentrum stellt, um diese als (politische) Produktivkraft zu würdigen und nutzbar zu machen, das Sprechen darüber zu enttabuisieren. Paul Divjak stellt in seiner Arbeit, in der er das *Lovepangs*TM-Projekt als „integrative Inszenierung“ untersucht, fest, dass sich dieser Anspruch in *Lovepangs*TM auf verschiedenen kommunikativen Ebenen vollzieht, „nicht um dem Trend zu folgen, Intimität und Geheimnisse zu veröffentlichen, und das *Öffentliche* mit noch mehr *Privatheit* zu kolonisieren, wie Zygmunt Bauman es als Phänomen der Zeit benannte, sondern als Formulierung eines öffentlichen Anliegens im öffentlichen Raum - im Sinne einer Politik der Liebe.“¹⁷²

Ganz im Sinne von Schlingensiefs Kunst, die das Außerkünstlerische in den Status von Kunst erhebt, erklärt das Projekt, man könnte sagen unter dem Beuys'schen Motto „Zeige deine Wunde“¹⁷³ das Private, den privaten Schmerz, zur politischen Kraft.¹⁷⁴ Das Stigma der „Liebeskrankheit“, des Nicht-Funktionierens angesichts aller erdenklicher Formen von Schmerz, wird positiv umkonnotiert, die Kommunikation darüber in einen künstlerischen Kontext versetzt – ganz ähnlich Schlingensiefs Fokussierungen auf Stigmata wie „Behinderung“, Arbeitslosigkeit oder Krankheit.

Das Projekt basiert auf einem Konzept, das Carmen Brucic und Jeanette Müller „P.E.A.C.E.“ nennen: „PRODUCTS.EMOTIONS.ART.CROSSING.ENTERTAINMENT.“¹⁷⁵, das also darauf abzielt, verschiedene zunächst nicht miteinander assoziierte Bereiche des Lebens wie Produkt- und Konsumwelt, Gefühle, Kunst und Unterhaltung in Verbindung zu bringen bzw. deren Grenzen zu verwischen. Ihr Konzept steht damit Schlingensiefs Kunstbegriff nahe, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufgehoben werden sowie verschiedene Modi der Generierung von Öffentlichkeit vermischt und veruneindeutigt werden.

Der Begriff „lovepangs“ wurde von den KünstlerInnen gewählt, da ihnen der deutsche Begriff „Liebeskummer“ nach eigenen Angaben als bereits zu abgenutzt und negativ konnotiert erschien, sie einen noch nicht eindeutig besetzten, vorbelasteten Begriff schaffen wollten.¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. Rubrik „Lovepangs“ auf Jeanette Müllers Homepage. <http://jeanettemueller.net/projects/lovepangs.html> (31.1.2015)

¹⁷² Divjak, Paul: *Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen*. Wien, Diss. 2010, S. 79.

¹⁷³ Laudenbach, Peter: *Zeige deine Wunde*. In: tip 4/2001.

¹⁷⁴ Vgl. Müller, Kai: *Beziehungsberater*. Gespräch mit Jeanette Müller, Carmen Brucic und Till Raether. In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 16.2.2001.

¹⁷⁵ Kongressmappe. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der bildenden Künste Berlin, Mappe 918.

¹⁷⁶ Vgl. Kuhlbrodt, Detlef: *Es ist schön, wenn es weh tut*. In: <http://www.dkuhlbrodt.de/DetlefDietrich.html> (31.1.2015), urspr. erschienen in der taz, datiert mit 19. oder 20. 2.2001.

Brucics und Müllers Projekt liegt der Gedanke zugrunde, dass alle Menschen durch eines verbunden sind: durch Schmerzen, insbesondere Liebesschmerz, Verlustschmerz.¹⁷⁷ Anstatt aber dieses verbindende Element produktiv zu nutzen, wird es in der Leistungsgesellschaft tabuisiert und wirkt stigmatisierend.

„In einer Gesellschaft, in der Leistung, Stärke und Sicherheit so hoch bewertet werden, haben Gefühle des Versagens und des Leidens keinen Platz. Es könnte negative Folgen haben, sich zu ihnen zu bekennen. Peinlichkeit, Autoritäts- und Souveränitätsverlust wären mögliche Folgen, die man fürchtet. Zu viel Nähe enthält zu viele unberechenbare Risiken. Was bleibt sind Traurigkeit, Sprachlosigkeit und der Eindruck des allgemeinen Desinteresse [sic!] an der eigenen Situation.“¹⁷⁸

„Schmerz, Kummer Qual sind die bestgehüteten Geheimnisse in der perfekt geschmierten Menschmaschine.“¹⁷⁹ Dieser Standpunkt kommuniziert mit dem, was in dieser Arbeit über den Charakter des Opernhauses als Ort der legitimierten gesellschaftlichen Trieb- und Gefühlsabfuhr festgestellt werden konnte. Dieses wird erst dadurch notwendig, dass Gefühle im Alltag nicht ausgelebt werden dürfen. Das *Lovepangs*TM-Projekt will hierzu eine Gegenposition einnehmen, indem Gefühle auf mehreren Ebenen sinnlich erfahrbar gemacht, enttabuisiert und die Kommunikation darüber zum konstituierenden Element der Abende gemacht wird. Dabei nutzt die Rahmung des Kongresses nicht nur die Bühne des Theaters, sondern parallel auch Foyer und Gänge, in denen sich das Publikum frei bewegen kann. Das Projekt verlässt das Theaterhaus darüber hinaus in die Stadt Berlin und in populäre Medien wie das Fernsehen. Der Kongress „baute als integrative Inszenierung auf die Vielfalt der Parallelhandlungen, Überschneidungen und prozessualen Ereignisse“¹⁸⁰, so Divjak.

Die Struktur des Kongresses ist klar angeordnet und schafft auf spezifische Weise Vorbedingungen, Handlungs- und Kommunikationsanlässe unter denen der Ausdruck und die Kommunikation über (Liebes-)Schmerzen zwischen den Partizipierenden erst entstehen kann.¹⁸¹ Divjak stellt dazu fest:

¹⁷⁷ Wenn hier von Schmerz die Rede ist, so ist nicht nur der Liebesschmerz z.B. anlässlich einer gescheiterten Liebesbeziehung gemeint, sondern vielfältige Arten von Schmerz: „Lovepangs kümmert sich [...] nicht nur um Liebeskranke, sondern um alle Arten von Verlust. Man verliert ein Bein, oder ein Auge, man verliert seine eigene Identität, oder ein Aktienpaket. Das sind Verluste, die einem Schmerz zufügen“, so Schlingensief. (Buhre, Jakob / Lätzer, Stefan: *Die Vollhaftung geht ab*. Interview mit Christoph Schlingensief. In: <http://www.planet-interview.de/interviews/christoph-schlingensief/33454/> (31.1.2015), datiert mit 27.2.2001.)

¹⁷⁸ ZUR NÄHEREN ERKLÄRUNG: In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 926.

¹⁷⁹ Vorschautext (gekürzte Fassung). In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 922.

¹⁸⁰ Divjak 2010, S. 86.

¹⁸¹ Vgl. Divjak 2010, S. 79.

„Durch das Abstecken eines Rahmens und das Adressieren und Einbeziehen aller TeilnehmerInnen als AkteurInnen, wurde ein Handlungsraum etabliert und ein Aktionsspektrum ermöglicht. Der Theaterraum wurde somit zum Symposion im ursprünglichen Sinne. Wie bei den Griechen der Antike stand bei Lovepangs™ die ritualisierte Geselligkeit im Mittelpunkt, eine Versammlung mit improvisierter Rede zu einem konkreten Thema, begleitend von künstlerischen Darbietungen und Musik.“¹⁸²

„Lovepangs™ zeichnet sich durch das situative, wahrnehmungs- und handlungsorientierte Moment, die Bespielung von Parallelplattformen, sowie durch die Mise-en-Scène von dialogischen und partizipativen Prozessen als integrative Inszenierung aus. Durch präzise inszenatorische Rahmenvorgaben und konkrete Handlungsanweisungen wird ein Dispositiv zur Partizipation etabliert, das Interaktion und Improvisation ermöglicht und dazu beiträgt, offene Prozesse zu gestalten.“¹⁸³

Durch die Schaffung inszenierter Rahmenbedingungen und konkreter Handlungsangebote wird das Publikum aktiviert. Es wird dazu angehalten, sich und seine persönlichen Erfahrungen in den Abend einzuspeisen, selbst zum Akteur / zur Akteurin zu werden.

Die abendliche Rahmung wies deutliche „Schwellenrituale“ und Regulierungen auf. Zunächst wurde beim Eintritt in die Volksbühne jede/r BesucherIn einer Schmerzstufe zugeordnet bzw. sollte sich selbst einer zuordnen. Die Einteilung des persönlichen Schmerzempfindens in vier Phasen, die nach einer „Schmerzkurve“ organisiert waren, machte ein wesentliches Strukturelement der Abende aus, das den Weg und die Aktivitäten der BesucherInnen im Theatergebäude steuern, die Zusammenarbeit erleichtern und Kommunikation zwischen den BesucherInnen fördern sollte.¹⁸⁴ Vier Schmerzphasen wurden innerhalb eines „Schmerzleitsystems“ unterteilt: PAIN, RAGE, RESENT und OVER, in der Projektkonzeption wie folgt definiert.

„1. You are in PAIN!: wilder harter Schmerz fährt einem kalt ins Genick. Schock. Man weiß nicht ein noch aus, man will nur dass es aufhört und versteht gar nichts. Schutz suchen, sich verkriechen. Die Seele ist zerstört. Ein Trümmerfeld. Der Versuch Begreifen zu wollen scheitert. Man ist alleine. Die Illusion beginnt sich am Rande aufzulösen und löst den ganzen armen Menschen auf.

Farbe: schmerzendes helles Gelbgrün (Farbdefinition folgt)

2. You are in RAGE!: Aufbäumen, Kampfansage, ‚das darf nicht wahr sein‘. Man tobt und wird zwischen Wut und Trauer hin und her gerissen. Auch Haß ist kein Fremdwort mehr. Verzweiflung und Traurigkeit führen zu wütenden Entladungen. Die Seele blutet.

¹⁸² Ebd., S. 86.

¹⁸³ Ebd., S. 87-88

¹⁸⁴ Vgl. Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 951.

Farbe: blutendes tiefes Rot.

3. You RESENT!: Der Versuch wieder hochzukommen. Man hat es verstanden. Der Betroffene konzentriert sich auf sich selbst. Hat sich an gewisse Zustände langsam gewöhnt und versucht beim Wiederauftauchen des Schmerzes diesen zu kompensieren und trauert und ärgert sich immer wieder bei der Erinnerung an seine verlorene Illusion.

Farbe: klares Blau

4. It's OVER!: Man hat sich erholt und schmiedet neue Pläne, neue Illusionen tauchen auf. Überstanden. Die Welt ist wieder besser und leichter. Es herrscht Frieden. Man ist wieder offen für andere Menschen und Lebensentwürfe. Es geht weiter und wenn man Pech hat, geht es wieder von vorne los.

Farbe: [...] Schwarz“¹⁸⁵

Dieser Einteilung lag der Gedanke zugrunde, dass jede/r Liebeskranke im „Krankheitsverlauf“ modellhaft eben diese Phasen des Schmerzempfindens durchlebe. Sie stellt damit eine (fiktive) Dramaturgie der Liebeskrankheit dar – Rückfälle in bereits „passierte“ Schmerzphasen sind nicht ausgeschlossen und sollten ebenfalls als „normal“ erlebt werden dürfen.

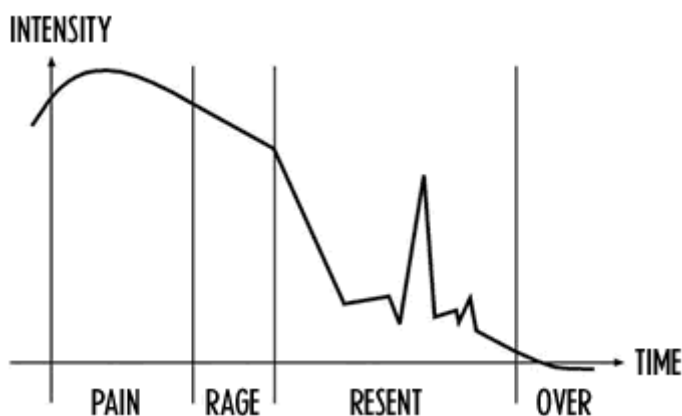


Abb. 2: Schmerzkurve, LovepangsTM-Kongress Volksbühne Berlin 2001¹⁸⁶

Mit Ansteckbuttons wurde der/die BesucherIn nun als Leidende/r der jeweiligen Schmerzphase gekennzeichnet und konnte sich im Foyer, den Gängen und dem ZuschauerInnenraum des Theaters frei bewegen. Die verschiedenen Bereiche des Theaters

¹⁸⁵ Designmanual. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 922.

¹⁸⁶ Aus: Carmen Brucics flickr-Account. <https://www.flickr.com/photos/83591238@N05/7675610650/> (31.1.2015)

waren durch „Schmerzportale“ zu betreten – damit schrieb sich die Typologie der Schmerzphasen auch in den Raum ein.¹⁸⁷

Nun konnte der/die BesucherIn verschiedene Handlungsangebote in Anspruch nehmen, verweilen und beobachten, essen und trinken. Es konnten sogenannte „ExpertInnengespräche“ gebucht werden, die der eigenen Schmerzstufe entsprachen. Daneben konnten ebenfalls an die Schmerzstufe angepasste *Lovepangs*TM-Produkte konsumiert werden. In den Salons der Volksbühne wurden Konzerte gegeben. Zeitgleich fand Schlingensiefs Inszenierung des *Ersten Imaginären Opernführers* im Theatersaal statt. Eine AnsagerInnenstimme (Franziska Pigulla, deutsche Synchronsprecherin von Scully in *Akte X*) erinnerte an gebuchte Gespräche und führte aus dem Off durch den Abend, um die Orientierung zu erleichtern und hin und wieder Handlungsimpulse zu setzen.¹⁸⁸ Jederzeit konnte der eigene Schmerz-Status neu angepasst werden – falls sich im Laufe des Abends diesbezüglich etwas in Bewegung gesetzt haben sollte.

Die ExpertInnengespräche sind als zentrales Element der Publikumsaktivierung zu sehen.¹⁸⁹ Im Foyer der Volksbühne saßen „ExpertInnen“ an kleinen Tischen. Es konnten jeweils 30-minütige Gespräche mit ihnen geführt werden. Die rund 120 bereitstehenden ExpertInnen waren den jeweiligen Schmerzphasen zugeteilt. Es waren dies Personen aus ganz unterschiedlichen Fach- und Lebensbereichen, „Wissenschaftler, Künstler und Persönlichkeiten des alltäglichen Lebens“¹⁹⁰ – darunter Bazon Brock, Hannelore Elsner, Carl Hegemann, Heidi Hoppe, Peter Kern, Detlef und Dietrich Kuhlbrodt, Jürgen Kuttner, Rainer

¹⁸⁷ Vgl. Divjak 2010, S. 83.

¹⁸⁸ Vgl. Laudenbach 2001, S. 61.

¹⁸⁹ Das Setting der „ExpertInnengespräche“ während der beiden Lovepangs-Abende erinnert stark an eine Theaterform, die von Hannah Hurtzig entwickelt wurde: den *Schwarzmarkt für nützliches Wissen und Nicht-Wissen*. Auch hier ist es dem Publikum möglich, sich frei im Theater zu bewegen und Gespräche mit „ExpertInnen“ zu buchen. Die Themenwahl ist dabei von der Profession bzw. dem spezifischen Erfahrungsschatz des/der Experten/Expertin geprägt. Die geführten Gespräche sind im Gegensatz zu Lovepangs noch weniger privat, da sie von anderen BesucherInnen per Empfangsgerät live mitgehört werden können.

Hannah Hurtzig war als Dramaturgin am Lovepangs-Kongress 2001 beteiligt und „hat bereits im Jahr 2000 in ihrem Projekt ‚Filiale für Erinnerung auf Zeit‘ an den Hamburger Kammerspielen das Setting der im Rahmen des LovepangsTM-Kongresses an der Volksbühne zur Anwendung gekommenen Gesprächsinstallationen bezüglich kollektivem Gedächtnis und Wissenstransfers angewandt.“ (Divjak 2010, S. 77, Anm. 198) Im Rahmen von Lovepangs wurde das szenische Konzept gemeinsam mit Carmen Brucic und Jeanette Müller weitergearbeitet. In der Folge veranstalteten sowohl Carmen Brucic als auch Hannah Hurtzig Projekte, deren konstitutives Element Gesprächsinstallationen in der Form jener ExpertInnengespräche waren - so etwa Brucic mit *Symmetrien des Abschieds* 2009 am Wiener Burgtheater, Hannah Hurtzig mit ihrer *Mobilen Akademie* erstmals 2005 im Kunstverein Hamburg, anschließend u.a. in Berlin, Warschau, Istanbul, Graz, Jaffa, Dresden und Bern.

¹⁹⁰ Rundschreiben von Christoph Schlingensiefel anlässlich von Lovepangs. In: Schlingensiefel-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 926.

Langhans, Oskar Roehler, Lilo Wanders und Sarah Wiener.¹⁹¹ Jede und jeder bot nach eigenem Ermessen persönliches „Fachwissen“ an, ließ ein offenes Ohr oder war im Einzelfall bereit, einfach nur gemeinsam zu schweigen:

„Ein Jurist berät über mildernde Umstände, z.B. bei Mord im Affekt, Lilo Wanders bietet den Service ‚Weinen mit Wanders‘ an, Jürgen Kuttner berät über die passende Musik für die Wut-Phase, der Punkmusiker Schorsch Kamerun lässt sich als Schmerz-Bassin von Liebeskranken beschimpfen, eine Floristin empfiehlt auf den Krankheitsverlauf abgestimmte Blumen, und Antje Vollmer lädt ein zum ‚Schweigen mit Antje Vollmer‘. Bei Dr. Motte kann man sich darüber informieren, welche weitreichenden Folgen Liebeskummer haben kann: Um die Geliebte, die sich von ihm getrennt hatte, zu beeindrucken, gründete Motte vor ein paar Jahren eine skurrile kleine Techno-Demonstration der Liebe... der Rest ist Popgeschichte.“¹⁹²

Peter Laudenbach nennt den Rahmen dieser ExpertInnengespräche eine „Gesprächsinstallation“, eine konsequente Erprobung des „Service-Charakters des Theaters“, die die Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem sowie die Rollenaufteilung zwischen Schauspielenden und ZuschauerInnen verwischt.¹⁹³ Ganz im Sinne des *Lovepangs*TM-Konzepts wurden Begegnungen zwischen BesucherInnen und ExpertInnen initiiert, mit zuvor gänzlich Fremden über den persönlichen Schmerzzustand gesprochen, was zur Folge hatte, dass unerwartete Gemeinsamkeiten zutage gefördert wurden. Der Schmerz wurde hier gleichsam zur Gemeinschaftsgefühl produzierenden kollektiven Öffentlichkeit.¹⁹⁴ „Das deklarierte Problemfeld Liebesschmerz erwies sich als sozialer Kitt, als vermittelndes, verbindendes Tool der Vergesellschaftung im Vertrauen“¹⁹⁵, so Divjak. Dabei verschwamm die Rollenverteilung zwischen SchauspielerInnen/AkteurInnen des Theaterprojekts und BesucherInnen, was ganz im Sinne des Theaterbegriffs Christoph Schlingensiefs ist, der anmerkt: „Das ist natürlich auch ein ideales Theaterstück. Der Zuschauer fängt an zu sprechen und der Schauspieler kommt gar nicht mehr zu Wort.“¹⁹⁶

Im Hinblick den Fokus dieser Arbeit auf die Oper ist zu erwähnen, dass ein guter Teil der buchbaren ExpertInnen aus dem Umfeld der Musik oder der Oper kamen. So konnten beispielsweise Gespräche mit der Opernsängerin Heidi Hoppe, dem Intendanten der Philharmonie Berlin Elmar Weingarten, der Labelchefin und Musikerin Gudrun Gut, der Chanson-Sängerin Palma Kunkel alias Annika Krump, Smudo, Schorsch Kamerun und Rocko Schamoni geführt werden.¹⁹⁷

¹⁹¹ Vgl. Expertenliste. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 918.

¹⁹² Laudenbach 2001, S. 60.

¹⁹³ Vgl. ebd., S. 60.

¹⁹⁴ Vgl. Divjak 2010, S. 84.

¹⁹⁵ Ebd., S. 85.

¹⁹⁶ Buhre/Lätzer 2001.

¹⁹⁷ Vgl. Expertenliste. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 918.



Abb. 3: ExpertInnengespräche am *LovepangsTM*-Kongress an der Volksbühne Berlin 2001¹⁹⁸

LovepangsTM inszeniert sich daneben auch als Marketingkonzept. Dies macht die zentrale Idee des gesamten Projekts aus, die alle theatralen und nicht theatralen Ausformungen in sich vereinigt. Bereits im Vorfeld, während und in der Zeit um die Veranstaltung wurden *LovepangsTM*-Produkte vertrieben – im Theater und an verschiedenen Orten der Stadt Berlin (online war der „(MAKING) BERLIN LOVESICK GUIDE“ abrufbar)¹⁹⁹. Die Produktpalette, aus der jeweils passend zur persönlichen Schmerzstufe gewählt werden konnte, umfasste *LovepangsTM*-Tees, *LovepangsTM*-Suppen, *LovepangsTM*-Bier, sowie *LovepangsTM*-Drinks.²⁰⁰ In der Umgebung der Volksbühne, vorwiegend in Berlin Mitte, wurden in verschiedenen Unternehmen *LovepangsTM*-Angebote geboten: so etwa bei „Barcomi’s“ nahe der Museumsinsel, bei „Schmuckwerke“, bei „Dom“ am Hackeschen Markt, bei „Manna & Tiarè“ Naturkost und Kosmetik, in „Juliettes Literatursalon“ und im „Friseursalon“. Auch die „Volkspark Bank“ im Volkspark Humboldtshain stellte eine Empfehlung für Liebeskranke dar. Diese Anlaufstellen waren am *LovepangsTM*-Stadtplan alias „(MAKING) BERLIN LOVESICK GUIDE“ markiert.²⁰¹ Das Vorhandensein von *LovepangsTM*-Anlaufstellen an

¹⁹⁸ Quelle: Homepage von Jeanette Müller. <http://jeanettemueller.net/projects/lovepangs.html> (31.1.2015)

¹⁹⁹ Notizen zum Lovesick-Guide und Erklärung der Pain-Levels. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 922.

²⁰⁰ *LovepangsTM*-Tees von Christine Li-Bodenschatz und Marina Vassmer: PAIN Tee „Insel der Lotophagen“, RAGE Tee „Tanz auf dem Vulkan“, RESENT Tee „Ring des Saturn“, OVER Tee „Liebesgarten“; *LovepangsTM*-Suppen, kreiert von der österreichischen Starköchin Sarah Wiener: PAIN Suppe: Maissuppe, RAGE Suppe: Linsen-Chili-Suppe, RESENT Suppe: Apfel-Sellerie-Suppe, OVER Suppe: schwarze Bohnensuppe; *LovepangsTM*-Bier von der Spezialitätenbrauerei Lemke: PAIN-Stout, RAGE-Bock, Original RESENT, Pale OVER; sowie *LovepangsTM*-Drinks von SENSATONICS/Elixier auf Basis von „magischen Pflanzen“. (DIE LOVEPANGSTM PRODUKTE FÜR DEN KONGRESS. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 918).

²⁰¹ Stadtplan mit Markierungen. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 735.

verschiedenen Orten der Stadt stellt eine Erweiterung des theatralen Raumes über das Theaterhaus der Volksbühne hinaus dar – eine Ausdehnung des Projektes in den städtischen Raum, wodurch die Grenzen zwischen Inszenierung und Realität, Kunst und Marketing, einmal mehr auch auf räumlicher Ebene geöffnet werden: „das Anliegen wurde von der Bühne, über das gesamte Theater bis hin zum Medienraum und zur Konsumwelt platziert. Das Projekt entwickelte einen unwiderstehlichen Sog, das Netzwerk aus KooperationspartnerInnen wuchs rasant“^{202, 203}.

Auch dem *Lovepangs*TM-Konzept entsprechende TV- und Medienformate wurden begleitend ins Leben gerufen. So etwa Beiträge in Charlotte Roches Sendung *Fast Forward* auf dem Sender Viva, für die Roche jede Woche Mitglieder der United Lovesick Society zum Thema Liebesschmerz interviewte (u.a. Alanis Morissette, Schorsch Kamerun, Björk, Xavier Naidoo, Udo Kier uva.). Brucic und Müller gestalteten eine Interviewserie für das Schweizer Boulevard-Magazin *Sonntagsblick*, in der sie ExpertInnen aus verschiedenen Bereichen zum Thema interviewten.²⁰⁴ Damit überschreitet das Projekt *Lovepangs*TM nicht nur den räumlichen und zeitlichen Rahmen des Theaters, sondern auch die Kategorien des „Hochkulturellen“ und des „Populärkulturellen“.²⁰⁵

²⁰² Divjak 2010, S. 80.

²⁰³ Der Vertrieb der Lovepangs-Produkte will nach dem Motto „alles, was hilft, ist erlaubt“ vorgehen und persifliert dabei Mechanismen der Produktindustrie, die die Sehnsucht des Menschen nach Glück – auf verschiedensten Ebenen (sei es Unzufriedenheit im Job, mit der eigenen sexuellen Leistungsfähigkeit, mit den überflüssigen Kilos) – unter Vorspiegelung des guten Willens rücksichtslos zu Geld zu machen versteht. Brucic und Müller begründen die Entscheidung, Produkte für Liebeskummer zu vertreiben, damit, die Funktionsweisen der Konsumgesellschaft benutzen zu wollen, um diese zu unterwandern, sie sozusagen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen: „Wir benennen eine Marke, weil unsere Gesellschaft über Konsum funktioniert. Man muss diese Kanäle auszunützen, um das System zu unterwandern.“ (Wimmer, Martina: *Die Schmerzensbrecherinnen*. In: *Die Zeit*, 15.2.2001. Online: http://www.zeit.de/2001/08/Die_Schmerzensbrecherinnen/komplettansicht (31.1.2015))

Diese Herangehensweise ähnelt Schlingensiefels Herangehensweise an die Oper insofern, dass beide bereits vorhandene Kanäle benutzen wollen – anders benutzen – um zu kritisierende Systeme von innen heraus zu verändern. Man könnte auch einmal mehr mit Alexander Kluges und Oskar Negts Worten sagen, hier arbeitet „Idee gegen Idee, Produkt gegen Produkt, Produktionszusammenhang gegen Produktionszusammenhang.“ (Kluge/Negt 1972, S. 143.)

LovepangsTM vertriebenen Produkte zielen nicht darauf ab, Schmerz abzutöten bzw. zu betäuben, sondern sind im Gegenteil darauf ausgerichtet, diesen sinnlich erfahrbar zu machen. Schmerz soll als qualitative Erfahrung erlebbar werden. Damit wird hier versucht, das Produkt als solches wieder an die unmittelbare menschliche Erfahrung rückzubinden.

Auf lange Sicht sollten – unabhängig von den LovepangsTM-Kongressen – immer mehr LovepangsTM-Produkte entwickelt und vertrieben werden. Sie hätten sich den Begriff für um die 300 Produkte und Dienstleistungen schützen lassen, so Brucic und Müller. Es wurde kommuniziert, dass auf die Schmerzphasen abgestimmte Reiseangebote, Telefonatarife, Mode, Konzerte uvm. in Planung seien. (Vgl. Wimmer 2001)

²⁰⁴ Vgl. Müller, Jeanette: *Vertrauen und Kreativität. Zur Bedeutung von Vertrauen für diverse AkteurInnen in Innovationsnetzwerken*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2009, S. 245.

²⁰⁵ Die Nutzung populärer Medienkanäle erinnert an Christoph Schlingensiefels Nutzung von Medienformaten und seine Medienpräsenz Christoph Schlingensiefels (*Talk 2000, Chance 2000, Freakstars 3000*).

Zeitgleich mit den zahlreichen Beratungs-/ExpertInnengesprächen und dem Vertrieb der *Lovepangs*TM-Produkte im Foyer und in den Gängen der Berliner Volksbühne fand im großen Saal der Volksbühne die Inszenierung des *Ersten Imaginären Opernführers* statt. Die BesucherInnen konnten sich auch hier frei bewegen, den Saal zu jedem Zeitpunkt betreten und verlassen.

Ursprünglich als „imaginärer LOVEPANGS Opernführer von Christoph Schlingensief mit Enklaven von Alexander Kluge“²⁰⁶ angekündigt, inszenierte Schlingensief den Abend letztendlich allein, da Alexander Kluge – offiziell aufgrund einer akuten Erkrankung – im letzten Moment abreiste. Eine Collage aus Arien aus rund 40 Opern der Operngeschichte, „von Verdis *Macht des Schicksals*, über Mozarts *Entführung aus dem Serail*, und Puccinis *Tosca*, bis hin zu Wagners *Lohengrin*“ sollten auf der Bühne reinszeniert, „betreffende Trennungsszenen entnommen“ werden.²⁰⁷ Die Oper sollte auf ihre Eignung zur Auseinandersetzung mit der persönlichen Erfahrung von Verlust und Trennung untersucht, danach gefragt werden, „ob die Oper nicht immer schon ein Lovepangs-Produkt war“²⁰⁸, denn „die Oper als Kunst-installation hebt den Liebesschmerz stets hervor.“²⁰⁹ Außerdem sollten auf der Bühne „SchmerzexpertInnen“ interviewt werden.

Nach der Abreise Kluges ließ Schlingensief sich und seinen AkteurInnen viel Platz für Improvisation auf der Bühne. Die Aufführung wurde mit sieben Kameras mitgefilmt. Es war von Anfang an geplant, die Aufführung des „Opernführers“ im Anschluss zu dctp-Beiträgen zu verarbeiten, was auch realisiert wurde.²¹⁰

Eine gesamte Aufzeichnung des Theaterabends ist nicht (mehr) verfügbar – Divjak beschreibt unter Bezugnahme auf Georg Diez das Bühnengeschehen wie folgt:

„In einer Tour-de-Force adaptierte, collagierte und interpretierte man einschlägig schmerzhaftes Bühnenmomente des Musiktheaters. Die Bühne erinnert in ihrer Gestaltung an ‚die Resteverwertung unserer kollektiven Tagträume mit all dem Zivilisationsschrott, dem leuchtenden Alpenpanorama, dem Modell des Fernsehturms der Stadt, dem Filmkran, dem Boxring und den Zierpflanzen‘. Schlingensief trägt einen weißen Anzug und doziert, erklärt das Prinzip der Oper, er interviewt Gäste, führt traurige Gestalten vor: übergewichtige Schauspieler, arbeitslose Sänger. Ab und an wird geboxt. Es wird gesungen, über Schmerz gesprochen, mit künstlichem Blut

²⁰⁶ N.N.: *Arbeiten von Christoph Schlingensief an der Volksbühne*. In: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/christophschlingensief/arbeiten/> (31.1.2015)

²⁰⁷ ZUR NÄHEREN ERKLÄRUNG: In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 926.

²⁰⁸ Wimmer 2001.

²⁰⁹ ZUR NÄHEREN ERKLÄRUNG: In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 926.

²¹⁰ Vgl. ebd.

*gespritzt. Versatzstücke aus der Medienwelt sind Programm, das Scheitern kalkuliert.*²¹¹

Nicht nur der gesamte *Lovepangs*TM-Kongress überschreitet die Grenzen herkömmlicher theatraler Raumaufteilung, auch im Aufführungsraum selbst überschreitet Schlingensief die Begrenzungen der Guckkastenbühne.

*„Die klassische Guckkastenbühne wird durch architektonische Interventionen (der Boxring, mitten im Parkett), die Mediatisierung, sowie durch das direkte Adressieren und Einbeziehen der ZuschauerInnen sowie durch deren stete Fluktuation aufgehoben. Das Bühnengeschehen uft aus. Die Szenen, Bilder, Töne erfahren Beschleunigung.*²¹²

Die „Opernaufführung“ im Hauptraum des Theaters stellt Fragen nach der Möglichkeit einer individuellen Nutzarmachung von Oper als ästhetischem Erfahrungsmittel persönlichen Liebesschmerzes. Dass hier die Oper zerlegt wird und nach dem Nummernprinzip angeordnet wird, entspricht einerseits der Ästhetik Alexander Kluges (seinen „Opernminiaturen“ und seiner Auffächerung der Operndramaturgie), als auch der Strategie der Appropriation und des Installativen in Schlingensiefs Arbeit.

Detlef Kuhlbrodt deutet die Inszenierung als Widerspiegelung des chaotischen Gefühlszustandes des Liebesschmerzes, und des Zustandes, in dem sich die BesucherInnen an den Abenden des Kongresses befanden:

*„Zuviel passierte da auf tausend Ebenen, als dass man es aufschreiben könnte. Es war eine ganz großartige Inszenierung mit bewegenden wunderschönen Bildern. Und man hatte da das Gefühl, als wenn die Dinge, unter denen man ja nicht nur allein leidet, die in einem selber sich streiten und einander nicht verstehen wollen, als würde das wirre Geschehen im eigenen Kopf – wo auch immer - auf die Bühne verlagert sein. Als wenn dies tolle Chaos auf der Bühne inklusive Abbruch und Katzenjammer am Freitagabend, sehr präzise dem entsprechen würde, was im eigenen Kopf so passiert. Und als wenn das den anderen im Publikum auch so gehen würde.*²¹³

Eine weitere Ebene, auf der die Auseinandersetzung mit dem Thema Lieblingsschmerz stattfand, waren die Konzerte, die im roten und im grünen Salon der Berliner Volksbühne stattfanden. Unter dem Titel „DER KONGRESS TANZT!“ traten KünstlerInnen wie die Cobra Killers, Peaches, Betty Bombshell, Living Jukebox, Christiane Rösinger (Kotz & Rösinger feat. Hermann Herrmann (ex LASSIE SINGERS)) und Louie Austen auf.²¹⁴ Das

²¹¹ Divjak 2010, S. 81.

²¹² Ebd., S. 87.

²¹³ Kuhlbrodt 2001.

²¹⁴ Vgl. Flugblatt zu *Lovepangs*TM. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 951.

Popkonzert wäre wiederum als eine andere, zeitgenössische Form des kollektiven ästhetisierten Gefühlsausdrucks zu bezeichnen.

LovepangsTM, der „Kongress der Liebeskranken“, spielt geschickt mit verschiedenen Modellen der öffentlichen Kommunikation („Kongress, Produktmesse, Opernaufführung, Werbung, sogar das theatralische Modell des Staatsbesuchs werden zitiert und situationstechnisch zweckentfremdet“²¹⁵), „diverse[n] Ausprägungen von *cultural performances*“²¹⁶ bzw. verschiedenen Formen der Schmerz- und Trauerarbeit, die unsere Gesellschaft heute hervorbringt: Therapiegespräche, Medikation, Eskapismus in der Party, und eben der Oper als tradierter, „hochkultureller“ Form des Gefühlsausdrucks.

Die Form, die Brucic und Müller mit ihren *LovepangsTM*-Kongressen entwickeln korrespondiert mit vielen von Christoph Schlingensief's künstlerischen Ansätzen. Das theatrale Setting, die Parallelisierung von ExpertInnenengesprächen, der Aufführung im Bühnenraum sowie Konzerte in den Foyers, durch die sich die BesucherInnen frei bewegen können entspricht einer Öffnung des Theaterhauses und ist von Ereignischarakter geprägt. Die Inklusion des Publikums steht unter dem Zeichen jener Ästhetik bzw. theatralen Strategien, die Lehmann das „postdramatische Theater“ nennt. Wie Divjak anmerkt zielt sie darauf, „durch die selbstreflexiv-performative Inszenierung Kommunikationsangebote zu schaffen und Interaktionsprozesse in den Mittelpunkt der (Aufführungs-)Praxis zu stellen. In Bezug auf die theatrale Erscheinungsform als Happening standen das Thema, das Ereignis, sowie das Publikum als AkteurInnen im Mittelpunkt der Umsetzung.“²¹⁷

Divjak hält außerdem fest, dass es ein spezifisches, beinahe „dionysisches“ Gemeinschaftsgefühl war, das an den *LovepangsTM*-Abenden im „Koordinatensystem“ der theatralen Räume und Handlungsvorschläge evoziert wurde.

*„Die Zusammenkunft innerhalb eines Koordinatensystems (des Rahmens, den das Thema vorgab, der verbindenden Emotion ‚Liebesschmerz‘), konstituierte Spielräume und ermöglichte ungeahnte, gemeinsame Schnittpunkte. Im dionysischen Miteinander wurde die geteilte Intimität zur essenziellen Form der Vergemeinschaftung.“*²¹⁸

Divjak betont in diesem Zusammenhang und in Bezugnahme auf Silke Koneffke, dass der Charakter der Abende nahe an dem des Festes angesiedelt war. Er assoziiert die Bauhaus-Feste der 1920er Jahre.

²¹⁵ Laudenbach 2001, S. 60.

²¹⁶ Divjak 2010, S. 80.

²¹⁷ Ebd., S. 80.

²¹⁸ Ebd., S. 85.

„Es scheint, als hätten für die ortsspezifische Manifestation von Lovepangs™ die Bauhaus-Feste der 1920er Jahre, im Rahmen derer der Austausch zwischen Meistern, Schülern und der Bevölkerung Programm war, Pate gestanden. Indem im Rahmen des Projekts Lovepangs™ Raum für heterogene performative Praxis, Partizipation und prozessorientierte Interaktion geschaffen wurde, erzielte man ‚eine Theatralität, die auf die Wurzeln des Spiels zurückging (...) Diese bedurfte keines abgegrenzten Raumes mehr, im Fest vermengten sich Akteure und Zuschauer, zumeist in einer Person. Das Festliche wurde nicht auf das Theater aufgepfropft, sondern das Theater entsprang wieder dem Fest.“²¹⁹

Diese Feststellung – die Verwandtschaft des partizipativen Rahmens der *Lovepangs™*-Abende mit dem Fest – halte ich für essentiell, wenn es darum geht, zu fragen, wie sich das Projekt *Lovepangs™* zur Kunstform der traditionellen Oper verhält. Die traditionelle Oper wird hier, wie bereits erwähnt, an alternative Formen der ästhetisierten Gefühlsabfuhr herangeführt. Gesprächsinstallation, Essen und Trinken, laute Musik trifft auf Schlingensiefes Operncollage. Es entsteht die Erfahrung eines Festes, einer Party. Was das Fest von der Oper wesentlich unterscheidet ist, dass am Fest jede und jeder teilnehmen darf. Es darf gelebte Entgrenzung stattfinden, statt eines Modus des Stillsitzens und der stellvertretenden Entgrenzung in der Oper oder im Theater.

Die Oper wird in *Lovepangs™* durch das Substrat der authentischen Schmerzerfahrungen des Publikums und der AkteurInnen und dem gemeinschaftlichen Austausch und Feiern „geerdet“, mit authentischer Erfahrung und gelebtem Leben durchspült. Zugleich nährt sie aber die Sehnsucht nach Transzendenz, die der Abend stellenweise entwickelt.

Das aus dieser Vermischung resultierende Ereignis als emotionaler Ausnahmezustand, als entäußertes Gemeinschaftsgefühl, das durchaus auch Sehnsüchte nach Erfahrungen von Transzendenz bedient, lebt das aus, was die traditionelle Oper darzustellen und im selbst passiv bleibenden Zuschauer wachzurufen sucht. Es stellt gleichsam eine Form kollektiver, inklusiver Emotions- und Triebabfuhr dar, die sich nicht im Tempel der Kunst verbunkert, sondern sich auf einer Vielzahl von kommunikativen Kanälen nach außen richtet.

²¹⁹ Divjak 2010, S. 86

4.4.2 Der *Fliegende Holländer* in Manaus

Im Rahmen der Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Manaus verbindet Schlingensief die Oper mit einer anderen Form des Festes – mit dem brasilianischen Karneval.

Die Inszenierung des *Fliegenden Holländers* im Teatro Amazonas in Manaus, die 2007 im Rahmen des XI. Festival Amazonas de Opéra aufgeführt wurde, ist nach *Parsifal* in Bayreuth Christoph Schlingensiefs zweite Inszenierung einer gesamten Opernpartitur Richard Wagners. Er führt dort Ideen weiter, die ihn bereits vor und während des *Parsifal* beschäftigten, die er dort jedoch nicht verwirklichen konnte.²²⁰ „Der *Holländer* ist vielleicht die erste konkrete Realisierung seines ‚erweiterten Opernbegriffs‘“²²¹, so Jörg van der Horst zum Manaus-Projekt – nämlich keine konventionelle Operninszenierung, sondern der Versuch eine neue Form von Volksoper zu schaffen, ein „Zurückbringen der Oper ins Volk“²²². Das Projekt könne als direkter Vorläufer des Operndorf-Projektes gesehen werden, so Matthias Pees²²³. Zentral war für die Inszenierung des *Fliegenden Holländers* war die Einbindung lokaler Communities und der Stadt außerhalb des Opernhauses in die Opernarbeit.²²⁴

Für Schlingensief ist es immer wichtig, und besonders auch in der Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, das Werk in seinem Aufführungskontext zu reflektieren. Dieser prägt sich ein in Motive, Ästhetik und Form des Werkes. So wird der Ort und die Kultur Brasiliens zum unablässbaren Bestandteil der brasilianischen *Holländer*-Aufführung, dringt von allen Seiten sowohl inhaltlich als auch formal in Wagners Werk ein.²²⁵ Das Öffnen des Opernhauses, von dem gleich zu sprechen sein wird, ist auch Ergebnis einer Reflexion der europäischen Kolonialgeschichte, der sich die Existenz eines Opernhauses im brasilianischen Dschungel verdankt.

²²⁰ Vgl. Jörg van der Horst zit. nach Gebbers 2012, S. 19.

²²¹ Ebd., S. 19.

²²² Matthias Pees zit. nach Gebbers 2012, S. 13.

²²³ „Für Schlingensief erfüllte sich mit der Arbeit in Manaus der Wunsch, nach dem *Parsifal* in Bayreuth eine weitere Oper von Wagner zu inszenieren und auf diese Weise nicht nur Wagners Werk, sondern auch das Genre Oper für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich zu machen, seine gesellschaftliche Relevanz auszuloten sowie den interkulturellen Austausch zu hinterfragen und neue Lösungen für einen postkolonialen Kulturdiskurs zu finden. Damit wird in seinem Werk eine Entwicklung vorangetrieben, die sich zwei Jahre später mit dem Projekt des Operndorfs in Burkina Faso manifestiert.“ (Ebd., S. 13-14)

²²⁴ Vgl. ebd., S. 13.

²²⁵ „Im *Holländer* wollte er [Christoph Schlingensief; Anm. d. Verf.] Wagners Assoziationen zu Religion und Aberglauben, Pathos und Erlösung ‚südamerikanisieren‘,“ (Gebbers 2012, S. 19), so Jörg van der Horst. So ging der eigentlichen Inszenierungsarbeit eine intensive Bildfindungs- und Recherchephase voraus, in der Schlingensief und sein Dramaturg Matthias Pees Rio de Janeiro – inklusive Karneval – und Manaus, sowohl Nordbrasilien als auch Amazonien also, besuchten. (Vgl. Gebbers 2012, S. 11)

Die Überschreitung des klassischen Opern-Raumes erfolgt, indem Schlingensief seinen *Fliegenden Holländer* nicht ausschließlich im Opernhaus selbst stattfinden lässt. Von Anfang an war klar, dass Schlingensief die Stadt Manaus und den das Opernhaus umgebenden Urwald nicht bloß thematisch, sondern auch räumlich einbeziehen würde.²²⁶

Der Auftakt der *Holländer*-Produktion erfolgte nicht im Opernhaus, sondern im Rahmen der Eröffnung des Festival Amazonas de Ópera am 20. April 2007, zwei Tage vor der eigentlichen Premiere, auf den Stiegen des Vorplatzes des Opernhauses. Für das lokale Publikum wurden 20.000 Plastikstühle zur Verfügung gestellt, Eintritt wurde keiner verlangt.²²⁷ Zuckerwatte wurde von Clowns mit roten Nasen verkauft – es herrschte, was man Volksfestcharakter nennen könnte.²²⁸ Im Anschluss an die Eröffnungsreden wurde das letzte Duett aus dem *Fliegenden Holländer* aufgeführt, das anschließend in eine Prozession mit allen ZuschauerInnen, MusikerInnen und örtlichen Sambaschulen in Richtung Hafen verschmolz. Es wurde gesungen und getanzt.²²⁹ Barbara Beyer zitiert in ihrer Untersuchung zu Schlingensiefs Opernarbeit, in der sie sich auch mit dem *Fliegenden Holländer* auseinandersetzt Johanna Adorján's Bericht von diesem Ereignis:

*„Der Dirigent zerteilt die warme schwere Luft mit seinem Dirigentenstab, mehrere tausend Leute sitzen auf Plastikstühlen, hören Wagner und essen Zuckerwatte, die als Clowns verkleidete Brasilianerinnen vor Beginn verkauft hatten. Sänger singen, ein Chor tritt auf, irgendwann wird ein Schiff von links nach rechts getragen [...] und noch etwas später, es hat schon ziemlich lange gedauert, setzen brasilianische Trommeln ein, holen Wagner in die Tropen, und es formiert sich eine Prozession in Richtung Hafen.“*²³⁰

Der Abend nahm zwar seinen Ausgang beim Opernhaus – und zwar schon einmal nicht in, sondern vor dem Opernhaus –, entfernte sich jedoch zusehends von diesem, sobald der brasilianische Kultureinfluss von der Wagner-Oper Besitz ergriff und sie förmlich fort vom hochkulturellen Haus in den Urwald riss.

„[...] das Orchester brachten wir raus auf einen Amazonasdampfer und ließen es in der Urwald-Ruine des ehemaligen Klosters und späteren Lepra-Krankenhauses Paricatuba spielen. Wir gaben zur Eröffnung des Festivals eine Open-Air-Vorstellung auf dem Vorplatz des Opernhauses und bei freiem Eintritt. Direkt anschließend folgten eine Prozession mit einer Samba-Schule und deren Trommlern durch die Stadt sowie eine nächtliche Fahrt über den Rio Negro. Bei diesem Umzug wurden lokale Totems durch die Stadt getragen, über den Fluss gebracht und im Regenwald ‚eingepflanzt‘.

²²⁶ Vgl. Gebbers 2012, S. 12.

²²⁷ Vgl. Janke 2011, S. 173.

²²⁸ Vgl. Adorján, Johanna: *Eine Art Wunder*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.4.2007. Online: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t060> (31.1.2015)

²²⁹ Vgl. Gebbers 2012 S. 3.

²³⁰ Adorján 2007 zit. nach Beyer 2011, S. 162.

All dies war Christoph viel wichtiger als die Arbeit auf der Bühne oder mit den Sängern, als das ‚Inszenieren‘ im herkömmlichen Sinne. Und erst zwei Tage danach spielten wir die beiden im Festivalplan vorgesehenen Vorstellungen im Saal des Teatro Amazonas.“²³¹

Der tragische Schluss des *Fliegenden Holländers* wurde im Rahmen der Eröffnungsfeier in ein feierlich-fröhliches Spektakel transformiert, in dem Samba-Rhythmen die Wagnermusik überschallen, gemeinsam gesungen und getanzt wurde. Die Umkehrung des tragischen Wagner-Endes in ein Volksfest verwirklicht interessanter Weise zugleich eine Forderung Alexander Kluges an die Oper. Dieser betreibt in vielen seiner Texte eine Entdramatisierung der Oper, schreibt bekannte Opernstoffe um, um sie von ihrer tragischen Finalität zu befreien, sie nicht in der Katastrophe oder zumindest offen enden zu lassen.²³² In Schlingensiefs Inszenierung eines *Holländer*-Wagner-Umzugs wurde das tragische Ende ersetzt durch eine gemeinschaftliche „fröhliche Auferstehungsfeier“²³³.

„Etwa als zum Schluss der allgemeinen Eröffnung des Festivals vor dem Opernhaus die Interpreten des Holländers und der Senta die letzten Passagen aus der Oper singen: Zur Libretto-Passage, an der Senta sich in die Fluten stürzt, ließ Schlingensief vor dem Festspielhaus Trommler auftreten, die Wagners Musik in Samba-Rhythmen und Sentas Tod explosionsartig in eine fröhliche Auferstehungsfeier aufgehen lassen.“²³⁴

Wiederum scheint Schlingensief die Oper an inklusive, „gelebte“ Formen der rauschhaften Gefühlsentäußerung anbinden zu wollen. Das Eindringen der südamerikanischen Kultur in den Korpus der Oper transformiert diesen im Beispiel der Eröffnungszeremonie Schlingensiefs zu einem Erlebnis, das dem Erfahrungsmangel und der Realitätsferne des Opernerlebnisses, wie er zu Anfang dieser Arbeit beschrieben wurde, zuwider läuft. Schlingensief betont in einem Konzeptpapier, „dass er ‚keinen finalen Abgang‘, ‚keinen Fatalismus‘, sondern ein Bekenntnis zur Freude eines unerfüllbaren Abgangs und zur Offenheit darstellen wolle.“²³⁵ Schlingensief begründet diese Entscheidung, sich selbst stets auch persönlich mit Wagner identifizierend, werkimmanent. Wagner selbst habe ein alternatives, offenes Ende für den *Fliegenden Holländer* geschrieben: „[...] Wagner selber hat dem offiziellen Schluss auch einen sogenannten ‚offenen Schluss‘ entgegengestellt. Dieser

²³¹ Matthias Pees zit. nach Gebbers 2012, S. 13.

²³² Vgl. u.a. Lehmann, Ulrike: „*Tristan und Isolde nach 5 Jahren*“. Der „imaginäre Opernführer“ und die Entdramatisierung der Oper im Werk Alexander Kluges. Hamburg: Diplomica Verlag 2013.

²³³ Gebbers 2012, S. 6.

²³⁴ Ebd., S. 6.

²³⁵ Ebd., S. 15.

offene Schluss sollte den Schluss der Prozession darstellen. Ein rhythmischer Moment, ein offenes JA!“²³⁶

Die eigentlichen Aufführungen des gesamten *Fliegenden Holländers* im Teatro Amazonas, die an zwei Abenden, dem 22. und dem 25. April 2007 stattfanden, hielten sich dann für viele überraschend nah an Wagners Werk.²³⁷ Die Eröffnungszeremonie und die eigentlichen Aufführungen des *Fliegenden Holländers* seien jedoch keinesfalls getrennt voneinander zu sehen, so Schlingensief:

„Eröffnungsfeier und Holländer lassen sich gar nicht voneinander trennen. Der Übergang war fließend. Da trafen zwei Ströme aufeinander, Rio Negro und Rio Solimões. Einerseits die Oper, die endlich aus ihren krustigen Strukturen und ihren Häusern ausbrach, und andererseits die Bürger von Manaus, die mit dem Holländer in die Oper gespült werden sollten. Der Auszug der Oper, die von den Unsterblichen handelt, ins schwüle und stickige Leben, und der Einzug der Sterblichen in die genauso stickige Oper.“²³⁸

Das dem gesamten Projekt zugrunde liegende Konzept einer räumlichen Öffnung und der Neuaufladung der Wagner-Oper mit der brasilianischen Kultur prägt auch hier den Bühnenraum, der eine animatographische Drehbühnenkonstruktion²³⁹ nutzte²⁴⁰: Wie in Bayreuth verwendete Schlingensief eine Drehbühnenkonstruktion, die im Teatro Amazonas per Hand angetrieben werden musste, was ganz in Schlingensiefs Sinne Fehler, Verzögerungen und Bildverschiebungen erzeugte.²⁴¹ Die in die Bühnenkonstruktion

²³⁶ Christoph Schlingensief zit. nach Gebbers 2012, S. 14.

²³⁷ Vgl. Billand, Klaus: *DER FLIEGENDE HOLLÄNDER in Manaus/Brasilien (Schlingensief) - Premiere beim XI. Amazonas Opernfestival am 22. April 2007*. In: <http://www.klaus-billand.com/files/2007-manaus-premiere-hollaender.pdf> (31.1.2015)

Ursprüngliche Pläne zur Inszenierung des *Fliegenden Holländers* sahen weitaus radikalere Überschreitungen des Theaterraums vor: „In der ersten Konzeptfassung ließ van der Horst den *Holländer* im Regenwald und auf dem Fluss (I. Akt), in der Stadt Manaus (II. Akt) und im Theater (III. Akt) stattfinden: Dementsprechend war die Inszenierung des I. Akts der Oper auf einem Schiff, dem *Fliegenden Holländer*, geplant. Musiker, Chor, Solisten, Statisten und Zuschauer bildeten so eine Schiffsgemeinschaft, in der die Trennung zwischen Akteuren und Zuschauern aufgehoben wird. Auf dem Amazonas nimmt das Schiff Kurs auf Manaus. Im II. Akt sollte sich die Schiffsbesatzung in einem Festzug vom Hafen zum Opernhaus bewegen: Dessen Inszenierung zwischen sakraler Prozession und säkularem Karnevalsumzug könnte sogar von den Bewohnern Manaus’ vorgenommen werden. Allein der III. Akt hätte im ‚Kulturarchiv Oper‘, auf der Bühne des Teatro Amazonas, stattgefunden, jedoch bei geöffneten Saal- und Haustüren. Die ganze Oper sollte zum Schiff werden und zum Bersten voll sein.“ (Gebbers 2012, S. 18)

²³⁸ Merkliger, Martina: *Navio Fantasma – Ópera Fantástica*. Interview mit Christoph Schlingensief. In: *Tópicos* 2/2007. Online: http://www.schlingensief.com/downloads/manaus_topicos2.pdf (31.1.2015)

²³⁹ Die begehbare Drehscheibe der Animatographen ist eine Einladung des Zuschauers ins Bild, ein aus der Hand Geben des Schnitts – die Bilder „schneiden sich selbst“ – und ein Aufladen der Konstruktion mit der Umwelt. Der/die ZuschauerIn, die sich auf diese Drehbühne begibt, kann sich frei bewegen und ist aufgefordert, Sinnzusammenhänge eigenständig zu konstruieren. (Vgl. Van der Horst 2011)

²⁴⁰ Vgl. Gebbers 2012, S. 20.

²⁴¹ Schon einem frühen Konzeptpapier Matthias Pees’ ist zu entnehmen, dass Schlingensief für Brasilien eine begehbare Opern-Installation plante, bevor ihm seitens des Teatro Amazonas der *Fliegende Holländer* angeboten wurde, eine Umsetzung von Richard Wagners Opernentwurf *Die Sieger*. Es sollte dies eine „transportable

integrierten Gazevorhänge wurden von im Umland von Manaus im Rahmen von Recherchen und Probenarbeiten gedrehten Filmprojektionen sowie Experimentalfilmen, beispielsweise Oskar Fischingers, beleuchtet.

Die Bühne entsprach in vielem dem, was Boris Groys in Bezug auf die *Parsifal*-Bühne, die als die erste „animatographische“ Bühnenkonstruktion gelten kann²⁴², eine gleichzeitige Ein- und Ausladung der/des Zuschauers/Zuschauerin nennt:

*„Der Raum, den wir dabei beobachten können, befindet sich, strukturell gesehen, zwischen Szene und Installation, das heißt, zwischen einem begehbaren und einem nichtbegehbaren Raum. Eine Szene ist, räumlich gedacht, kein begehbarer Raum, sondern ein Raum, der nur von außen betrachtet werden kann. Ein Raum, der so angelegt ist, dass der Zuschauer von außen alles sehen kann, was er sehen soll. Wenn man sich nun innerhalb dieser Szene bewegt, sieht man auch Dinge, die den Augen des Zuschauers im Parkett verborgen sind. Der Raum muss also als ein begehbarer Raum imaginiert werden, der in seiner Vollständigkeit und Übersichtlichkeit nur so funktionieren kann. Man muss den Raum selbst besuchen und zwischen den dort angeordneten Gegenständen spazieren gehen, um all die Videos und Gegenstände genau betrachten zu können wie in einer Installation. Darum ist der szenische Raum einerseits eine Einladung, weil man ohne in die Szene einzusteigen, sie auch nicht wahrnehmen kann und andererseits wird man durch die Konvention des materiellen Raumes gleichzeitig ausgeladen.“*²⁴³

Anna-Catharina Gebbers erscheint die Drehbühne als ein die Dramaturgie der Aufführung des *Fliegenden Holländers* wesentlich konstituierendes Element, das zugleich sämtliche Vorgänge und Umbauten auf der Bühne für das Publikum sichtbar machte, und damit die theatralen Mittel der Oper freilegte.

*„Übermalt ist die Aufführung von einer überwältigenden Bilderflut erzeugt durch die Lichtregie, Filmeinspieler und eine ständig rotierende Drehbühne mit Showtreppe, Wachturm, Kanzel, Stacheldrahtzaun, Kolonialstil-Geländern und wahlweise als Altar, Opfertisch, Katafalk, Glassarg oder Esstisch eingesetzten Glaskubus. Die während der Aufführung auf der Bühne sichtbaren Umbauten waren ein integraler Bestandteil des dramaturgischen Konzepts um die fortlaufende Entwicklung miterlebbar zu machen.“*²⁴⁴

Schlingensiefel machte hier seine künstlerischen Mittel sichtbar und arbeitete auf diese Weise an einer Desillusionierung und damit Aktivierung des Zuschauers / der Zuschauerin im Brechtschen Sinne. „[Der Regisseur] setzte [...] ganz bewusst auf den sichtbaren Umbau hinter dem Schleier, um die Lebendigkeit und fortlaufende Entwicklung auf der Bühne als integralen Teil des dramaturgischen Konzepts miterleben zu lassen.“²⁴⁵

begeh-, bewohn- und bespielbare Hub- und Drehscheibe auf die man von außen projizieren oder die von innen leuchten kann“ werden. (Matthias Pees zit. nach Gebbers 2012, S. 9.)

²⁴² Vgl. Van der Horst 2011, S. 204.

²⁴³ Groys/Hegemann 2005.

²⁴⁴ Gebbers 2012, S. 7.

²⁴⁵ Billand 2007.

Nicht nur im Allgemeinen nicht mit Wagner assoziierte Avantgarden und Bilder der lokalen Kultur (z.B. Filme von Amazonas-Fischen, vom in einer vom Dschungel überwachsenen Ruine spielenden Orchester, von Indios, die Schlingensief im Vorfeld der Inszenierung gedreht hatte) drangen in der Aufführung in den *Holländer*-Kosmos ein, sondern abermals die brasilianische Realität eines Draußen, das nicht außerhalb des Opernhauses bleiben sollte. Schlingensief brachte erneut den Samba in die Aufführung ein. So wurde am Ende des zweiten Aktes der Fliegende Holländer auf seinem Weg zu Senta von Sambatänzerinnen begleitet, „und während dieser Hochzeitsmarsch auf einem Gazeschleier von einer Hochzeitsmarschszene aus Pasolinis *Salò oder Die 120 Tage von Sodom* gespiegelt wird, [drangen] Trommler von außen in den Zuschauersaal ein und übertönen Wagners Musik.“²⁴⁶ Billand zufolge geschah das Eindringen der Samba-Bateria aus Manaus in den Mittelgang des Zuschauerraums zumindest für den Dirigenten spontan und überraschend.²⁴⁷ Schlingensief betont im Zusammenhang mit dieser Szene einmal mehr, dass es ihm nicht um die „Zerstörung“ der Oper gehe, sondern deren Neuaufladung:

*„Wie da plötzlich 500 Leute aus den Favelas in diese Oper reinkommen und trommeln und draußen stehen Tausende Favela-Bewohner rum, die auch noch mitmachen. Das war großartig, das kann ich nicht vergessen. Will ich auch nicht. Denn ich hatte ja immer das Gefühl, man muss sie auch sprengen, diese Hochkultur. Nicht zerstören, das meine ich nicht, sondern man muss einfach Leute reinlassen, die damit eigentlich nichts zu tun haben und die mal wieder Kraft reingeben.“*²⁴⁸

Der Fremdkörper Opernhaus im brasilianischen Dschungel als koloniales Relikt und damit dessen theatraler Raum mitsamt seiner kolonialen Geschichte wurde im Rahmen des *Fliegenden Holländers* von Schlingensief mit der Umgebung durchflutet, die Luken wurden geöffnet. Das europäische hochkulturelle „Ufo“ sollte von der brasilianischen Kultur zurückerobert werden. „[...]das Draußen und Drinnen des Opernhauses sollten sich mischen. Das als Ufo gelandete Opernhaus wurde von der lokalen Kultur und den Leuten von draußen eingenommen – auch mit ihrem eigenen Rhythmus, der dem von Wagner geradezu entgegengesetzt ist. Dennoch gelang eine Verbindung“²⁴⁹, so Aino Laberenz. Dabei wurde der brasilianische Karneval als entgrenzendes rauschhaftes Fest der sich nach Entrenzung sehnenden Musik Richard Wagners gegenübergestellt und mit ihr amalgamiert. Die

²⁴⁶ Gebbers 2012, S. 7.

²⁴⁷ Vgl. Billand 2007.

²⁴⁸ Schlingensief 2012, S. 166.

²⁴⁹ Aino Laberenz zit. nach Gebbers 2012, S. 24.

Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Manaus und besonders die der eigentlichen Inszenierung vorausgehende Aufführung im Rahmen der Eröffnungszeremonie waren damit sowohl für die szenisch-räumliche Entwicklung weiterer Projekte Schlingensiefs von Bedeutung, als auch eine Suche nach einer alternativen Oper als gemeinschaftlichem Fest, in dem das integrative, zur Partizipation drängende Element des Karnevals Publikum und AkteurInnen vereint.

4.4.3 Annäherung der Oper an das Fest

Sowohl im Projekt *Lovepangs*TM, als auch in der Inszenierung des *Fliegenden Holländers* geht rauschhafte Entgrenzung mit räumlicher Entgrenzung einher. Die Öffnungen, die Schlingensief herstellt, verfolgen das Ziel einer Kommunikation der Oper mit anderen Formen des transzendenten Erlebens.

Schon Schlingensiefs Theaterarbeit ist eine Arbeit an den Begrenzungen des Theatergebäudes, ein Etablieren von Begegnungs- und Handlungsräumen, die auf den Verlust von Kontrollmechanismen abzielen.

*„[...] das Theater [ist] einer der letzten rituellen Orte, wo man sich, bestimmten verabredeten Gesetzen folgend, trifft. Mich interessiert dieser mythische Ort erst ab dem Punkt, an dem Rausch und Entgrenzung beginnt. [...] Die Kontrollmechanismen verlieren und das zugleich als eine Inszenierung begreifen, sich in einem fließenden Zustand befinden, das ist der Kern meines Theaters.“*²⁵⁰

Die Oper als Kunstform der abgeschotteten emotionalen Gefühlsentäußerung tritt in Verbindung mit Formen der öffentlichen Gefühls- und Triebabfuhr. Der Opernbegriff wird damit erweitert und beginnt, auch Formen des öffentlich gelebten Lebens einzuschließen.

Diese Inklusion der Gestaltung zwischenmenschlich gelebter Gefühlsentäußerung in den Kunstbegriff macht den Beuysschen Begriff der „sozialen Skulptur“ schlagend, auf den ich nun zu sprechen kommen will.

²⁵⁰ Schlingensief 1998, S. 13.

4.5 „Soziale Plastik“ als „sozialer Klangkörper“

Zentral für Schlingensief's „erweiterten Opernbegriff“ ist Joseph Beuys' Gedankenfigur der „sozialen Plastik“ oder „sozialen Skulptur“, die sich Schlingensief aneignet und künstlerisch weiterführt. Sie wird für Schlingensief's Kritik der Ausschussmechanismen der Oper und ihres Mangels an Kontakt mit dem realen Leben und authentischen Erfahrungen der Gegenwart ganz besonders fruchtbar. Sein Projekt eines Operndorfes in Burkina Faso führt Schlingensief explizit auf Beuys' „soziale Plastik“ zurück.²⁵¹ Es soll hier auf den Begriff des „sozialen Plastik“ und anschließend auf dessen Weiterführung durch Schlingensief im Projekt des Operndorfes eingegangen werden.

Der Begriff der sozialen Plastik oder sozialen Skulptur Joseph Beuys' steht programmatisch für dessen gesamtes Kunstverständnis, für einen „erweiterten Kunstbegriff“ (an dieser Formulierung nimmt der Topos „erweiterter Opernbegriff“ in Schlingensief's Arbeit Anleihen), in dessen Zentrum der oft missverstandene Satz „Jeder Mensch ist ein Künstler“²⁵² steht. Gemeint ist damit nicht, dass jeder Mensch tatsächlich beruflich als KünstlerIn tätig sein könnte, sondern dass sich jeder Mensch an sich in einem schöpferischen Verhältnis zu seiner Umwelt befindet. Jeder Mensch könne zur kreativen und sozialen Gestaltung seiner Umwelt beitragen. Die soziale Plastik schließt das materiell nicht fassbare Formen und Gestalten von Gesellschaftlichem, Sozialem und Ökologischem in den Begriff des bildnerisch-künstlerischen Prozesses mit ein und steht damit im Gegensatz zu einem abgeschlossenen Werkbegriff und zu einem Verständnis von Kunst als *l'art pour l'art*, das sich von der Notwendigkeit eines realgesellschaftlichen Bezuges lossagt. Hauptmaxime des Beuys'schen erweiterten Kunstbegriffs ist es, die Kunst ins Leben zu überführen.²⁵³

Auf dieses Anliegen beruft sich Schlingensief, wenn er bereits im Zusammenhang mit seiner Theaterarbeit davon spricht dass er „das Leben überzeugen [will], daß es zum großen Teil inszeniert ist, und das Theater, daß es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt.“²⁵⁴ Schlingensief's „erweiterter Opernbegriff“ sucht in seinen konsequentesten Ausformungen gemäß des „erweiterten Kunstbegriffs“ von Beuys den opernhafte Ausdruck im gelebten Alltag zu finden, in der Gestaltung des Sozialen, Gesellschaftlichen, Ökologischen.

²⁵¹ Vgl. u.a. Schlingensief 2010.

²⁵² Wolfgang Iser: *Joseph Beuys als Denker*. PAN/XXX/ttt, Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie, Mayer, Stuttgart, Berlin 2002, S. 12.

²⁵³ Vgl. Niermann 2013, S. 85-85 und Mühlemann 2011, S. 83.

²⁵⁴ Schlingensief 1998, S. 14.

Beuys' erweiterter Kunstbegriff begreift die menschliche Kreativität als revolutionäre Kraft. Alles ist (soziale) Plastik, selbst der menschliche Gedanke. Bei Joseph Beuys manifestiert sich das Konzept der sozialen Plastik in Aktionen, Skulpturen, Anhäufungen von Alltagsgegenständen. Als Teilnehmende/r an der Kunst von Joseph Beuys befindet sich der/die ZuschauerIn stets mitten in der sozialen Plastik und ist somit Teil des Kunstwerks.²⁵⁵ Dieser Gedanke findet sich in Schlingensiefs Inklusionen des Publikums wieder.

In der sozialen Plastik verändert sich nicht nur die Rolle des Publikums, sondern auch die des Künstlers / der Künstlerin. „Der Künstler ist nicht länger Schöpfer, sondern es ist das Kunstwerk selbst, das einen ästhetisch-politischen Raum der Begegnung darstellt, in dem die Protagonisten der sozialen Plastik künstlerisch tätig sein können und der Künstler mehrfach anwesend und abwesend ist“²⁵⁶, so Niermann. Dem Künstler / der Künstlerin kommt die Funktion eines Moderators in diesem Raum zu, der selbst Teil des künstlerischen Prozesses ist. Hier ist an Schlingensiefs eigene Präsenz als Akteur und seinständiges Kommentieren der eigenen Arbeiten zu denken, sowie an das sich selbst und die eigene Biographie zum Material seiner Arbeiten Machen. Das Publikum als Dialogpartner ist in der sozialen Plastik jenes entscheidende Moment, das den sich im sozial-plastischen Prozess befindlichen Raum gestaltet und erweitert. Dieser gemeinsame Gestaltungsprozess ist ein zentrales enthierarchisierendes Moment der sozialen Skulptur.²⁵⁷

Schlingensiefel beruft sich selbst immer wieder auf den Begriff der „sozialen Plastik“, spricht bereits anlässlich der Parteigründung von *Chance 2000* im Jahr 1998 von „sozialem Plastiksprengstoff“.²⁵⁸ Viele seiner Arbeiten können als soziale Plastiken bezeichnet werden – so etwa *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* oder *Passion Impossible. Notruf für Deutschland*.

Kaspar Mühlemann versucht anlässlich seiner Analyse, inwieweit Schlingensiefel in seinen Arbeiten Beuys' Kunstbegriff fortsetzt, die Identifikation von Kunst als soziale Plastik anhand bestimmter Parameter einzugrenzen: diese seien gekennzeichnet durch das Mittel der gezielten Irritation des Publikums, beispielsweise durch die künstlerische Praxis des „Umparkens von Begriffen“, um einen Bewusstmachungsprozess einzuleiten. Es handle sich um „polymorphe Arbeiten, die sich unterschiedlicher Medien sowie vorwiegend einfacher

²⁵⁵ Vgl. Niermann 2013, S. 85-87.

²⁵⁶ Ebd., S. 87.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 87.

²⁵⁸ Vgl. ebd., S. 72.

Materialien bedienen, und die teilweise außerhalb traditioneller Kunstinstitutionen präsentiert wurden“, um „kunstfernes“ Publikum zu erreichen. Publikumsreaktion soll angeregt werden, damit einher geht hohe Medienpräsenz. Im Zentrum der Arbeiten stehe stets eine charismatische Künstlerfigur, die ihre Biografie eng mit dem eigenen Werk verknüpft.²⁵⁹ Diese Definition trifft in vielen Punkten auf Schlingensiefs Arbeit zu. Immer zielt sein Opernbegriff darauf, das Opernhaus zu verlassen – sei es hinaus in den Dschungel Brasiliens wie beim *Fliegenden Holländer*, in die Stadt Berlin beim Gemeinschafts-Projekt *LovepangsTM*, oder hinaus in die jeweilige Umgebung seiner Animatographen-Projekte. In alledem steht Schlingensief als charismatische Künstlerfigur – auf der Bühne wie medial präsent – bringt sich selbst und seine Biographie laufend ins Werk ein.

4.5.1 Das Operndorf Afrika

Es ist Schlingensiefs Projekt eines „Operndorfes in Afrika“, in dem die „soziale Plastik“ Beuys’ in Schlingensiefs Arbeit ihre vielleicht radikalste Weiterführung erfährt. Das Zusammendenken der sozialen Plastik mit der Oper und mit Afrika wird für Schlingensiefs Vorhaben der Initiierung des Operndorfes zur zentralen Inspirationsquelle.

Es handelt sich beim Projekt des „Operndorfes“ im weitesten Sinne um die Idee, in Burkina Faso eine Stätte des freien, gleichberechtigten kulturellen Austauschs zwischen europäischer und afrikanischer Kultur zu schaffen, an der voneinander gelernt werden kann und an der sich die „leeren Batterien“ der sogenannten europäischen „Hochkultur“ wieder aufladen können.²⁶⁰

In direkter Bezugnahme auf Joseph Beuys formuliert Schlingensief: „Unsere Oper ist ein Dorf, ein sozialer Klangkörper, eine soziale Plastik. In diesem Dorf ist das Leben die Kunst“. ²⁶¹

Im Projekt des Operndorfes geht es darum, Kunst als offenen Raum der zwischenmenschlichen Begegnung zu denken. In ihr geht das gelebte Leben in den Status von Kunst über, selbst wenn es sich nicht innerhalb eines traditionell künstlerischen Rahmens vollzieht. Damit geht sie über das „Infizieren“ der herkömmlichen Oper mit dem Leben entlehnten Komplexen weit hinaus, wie Schlingensief es in seinen Operninszenierungen an

²⁵⁹ Mühlemann 2011, S. 84-85.

²⁶⁰ Vgl. Schlingensief 2010.

²⁶¹ Ebd.

etablierten Opernhäusern betreibt. Das Operndorf fordert ein grundlegend neues Denken von Oper, ein grundlegend neues Kunstverständnis. Für dieses neue Denken macht Schlingensief Beuys' Plastik-Begriff nutzbar: Aus „sozialer Plastik“ wird „sozialer Klangkörper“, aus dem „erweiterten Kunstbegriff“ der „erweiterte Opernbegriff“. Dieser erfährt im Projekt des Operndorfes vielleicht seine konsequenteste und radikalste Ausformung, weshalb ich es hier näher betrachten will.

Nach langer Suche nach einem geeigneten Ort wurde 2009 beschlossen in der Nähe von Ouagadougou, der Hauptstadt Burkina Fasons, mit dem Bau des Operndorfes zu beginnen – entstehen sollte ein Dorf, das schneckenförmig um ein Festspielhaus angelegt ist – ein Dorf, in dem sich Kunst und Leben amalgamieren. Als Architekt wurde Francis Keré gewonnen, der selbst burkinische Wurzeln hat. Nach Schlingensiefs Tod wurde das Projekt von seiner Witwe Aino Laberenz übernommen. Sie führt es bis heute weiter.

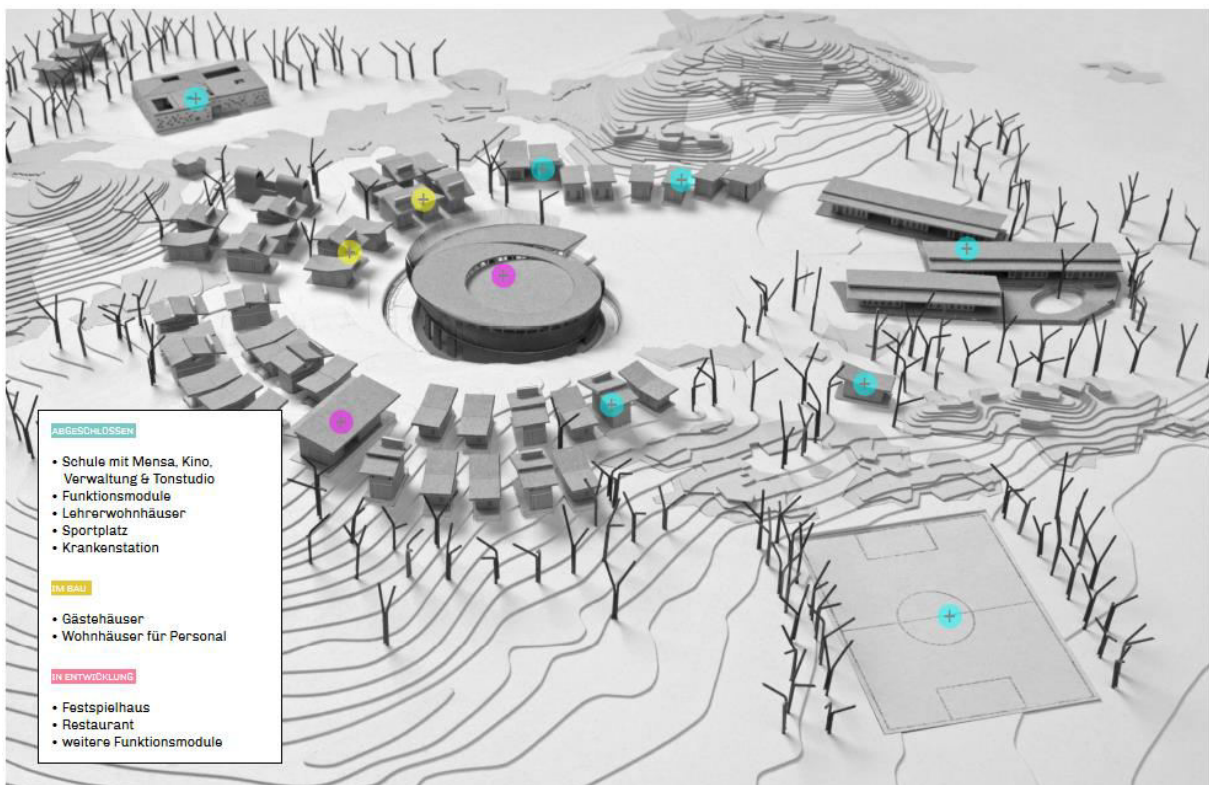


Abb. 4: Architektur des Operndorfes (der Bau blau markierter Objekte ist abgeschlossen, gelb markierter im Gange, pink markierter in Planung)²⁶²

²⁶² Quelle: N.N.: *Operndorf Architektur*. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/operndorf-architektur.html> (31.1.2015).

Seit Februar 2010 wurde in mehreren Bauschritten erst eine Schule realisiert, dann nach und nach eine Mensa, ein Tonstudio, ein Kino, ein Sportplatz, Wohnhäuser für die LehrerInnen sowie im Sommer 2014 eine Krankenstation eröffnet. Derzeit befinden sich Gästehäuser sowie Wohnhäuser für das Personal in Bau. In weiterer Zukunft ist die Errichtung eines Festspielhauses (vielleicht auch „nur“ einer Bühne), eines Restaurants und weiterer Funktionsmodule in Planung.²⁶³

Wer sich nun wundert, was das alles mit Oper zu tun haben soll, muss wissen, dass die Projektbezeichnung „Operndorf“ bewusst missverständlich gewählt wurde. Es geht Schlingensief nicht darum, ein zweites Bayreuth in Afrika zu bauen. Der „grüne Hügel“ in Bayreuth war hier im Gegenteil der Anstoßpunkt, um Oper in eine genau gegengerichtete Richtung zu denken, in ein offenes, mit dem umliegend geschehenden Leben verbundenes Verständnis von Kultur bzw. Oper im weitesten Sinne.²⁶⁴ Das Operndorf soll den Kulturreichtum Burkina Fasos an die Oberfläche bringen, der mit der Schule, Krankenhaus u.a. ein lebendes Ganzes bilden soll, andere, in Europa so nicht etablierte Bilder von Afrika produzieren und der europäischen Kultur eine Fläche der Selbstreflexion bieten. Es soll von Afrika gelernt werden.²⁶⁵

Sowohl Schlingensief als auch Aino Laberenz haben sich immer wieder darum bemüht, das Projekt von dem Begriff „Entwicklungshilfe“ abzugrenzen, mit dem es oft verbunden wird.²⁶⁶ Es gehe nicht darum, hier einer „rückständigen“ Kultur auf die Sprünge zu helfen. Ganz im Gegenteil soll das Operndorf als lebendiger offener Raum fungieren, an den der vorhandene kulturelle Reichtum Burkina Fasos andocken kann, sich auf gleicher Ebene begegnet werden kann.²⁶⁷

Das Projekt des Operndorfes will ein funktionierendes Dorfleben gestalten, in dem Raum für kreatives Lernen und kulturellen Austausch entsteht. Kunst, Bildung und Gesundheit sollen hier als Ganzes gedacht werden. Das Operndorf soll im Laufe des Entstehungsprozesses mehr

²⁶³ Vgl. N.N.: *Notizen zum Projekt*. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/notizen-zum-projekt.html> (31.1.2015).

²⁶⁴ Schlingensief zur Inspiration des Operndorfprojektes durch den „grünen Hügel“ in Bayreuth: „Wobei ich gerne zugebe, dass ich am Anfang tatsächlich von einem richtigen Opernhaus fantasiert habe. Ganz romantisch, kitschig war ich da unterwegs, roter Hügel statt grüner Hügel, was weiß ich was. Ich hatte sicherlich Altlasten, die ich mit mir rumgeschleppt habe. Und das waren eben solche Vermengungen und Übermalungen, die ich betrieben habe, mein romantischer Quirl. Und ich habe das natürlich bei meinen Arbeiten immer gehabt: Dass ich etwas ausdrücke, was riesengroß ist - und dann wird etwas ganz anderes daraus. [...] Denn wenn man genau das umsetzt, was man sich vorher auf dem Reißbrett ausgedacht hat, dann wird das ja fast nie was.“ (Schlingensief 2012, S. 165-166.)

²⁶⁵ Zeitz, Lisa: *Von Afrika lernen*. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/fuer-schlingensiefs-operndorf-von-afrika-lernen-11661346.html> (31.1.2015), datiert mit 29.2.2012.

²⁶⁶ Vgl. u.a. ebd.

²⁶⁷ Vgl. Niermann 2013, S. 89-90.

und mehr in die Verwaltung der lokalen Bevölkerung übergehen, zum lebendigen „Organismus“²⁶⁸ werden, in dem eine Vielzahl von künstlerischen Formen entstehen und stattfinden kann.

Im Sinne des Gedankens des sozial-plastischen Prozesses umfasst hier Schlingensiefs Kunst- bzw. Opernbegriff auch ganz alltägliche Tätigkeiten wie das In-die-Schule-Gehen, das gemeinsame Essen, oder auch die Verpflegung von Verletzten und Kranken:

*„Was für eine Kunst, wenn uns Kinder und Jugendliche, die einen Unterricht besuchen können, an ihrem Wissen teilnehmen lassen! Was für ein Fest, wenn sie ihre eigenen Bilder machen, Instrumente bauen, Geschichten schreiben, Bands gründen. Und was für eine Oper, wenn in der Krankenstation, die wir bauen wollen, ein neugeborenes Kind schreit.“*²⁶⁹

Die Schule ist derzeit das Herzstück des Operndorfes, um das auch die meisten bisher stattgefundenen Projekte entstanden. Der Unterricht in der Operndorf-Schule ist nach dem französischen Schulsystem organisiert, findet aber auch in den Muttersprachen der Schulkinder statt, um deren Familien die Teilhabe zu erleichtern. Der Unterricht legt zusätzlich Fokus auf die Förderung von kreativen Fähigkeiten: so soll es in Zukunft Film-, Kunst- und Musikklassen geben.²⁷⁰

Von der Künstlerin Marie Köhler wurde im vergangenen Jahr unter dem Titel *Mach dir ein Bild* ein Fotoworkshop mit den SchülerInnen des Operndorfes veranstaltet.²⁷¹ 2014 wurde das Malische Musikfestival *Festival au Désert* sowohl ins Operndorf als auch nach Berlin eingeladen, da es in Mali aufgrund der dortigen politischen Situation nicht stattfinden konnte.²⁷²

Die Entstehung eines tatsächlichen Opern- oder Festspielhauses ist in der Entwicklung des Operndorfes möglich, aber nicht zwingend. Derzeit sei eher die Errichtung einer zentralen Bühne angedacht, so Aino Laberenz.²⁷³

„Das Festspielhaus ist natürlich etwas, das auch in der Zukunft noch angedacht ist, was aber erst mal warten muss und sollte, weil es darum geht, wie sich die Kunst in Form zum Beispiel von Musik, in Form zum Beispiel von Oper wieder in der Realität ansiedelt. Und dafür brauche ich jetzt erst mal gar kein feststehendes Haus. Dafür

²⁶⁸ Schlingensief 2010.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ N.N.: *Notizen zum Projekt*. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/notizen-zum-projekt.html> (31.1.2015)

²⁷¹ Informationen zum Projekt *Mach dir ein Bild* finden sich auf der Homepage des Projektes: <http://www.machdireinbild.com/> (31.1.2015)

²⁷² N.N.: *Das Festival au Désert auf Station in Berlin und im Operndorf Afrika*. In: http://www.operndorf-afrika.com/index.php/aktuelles_details/die-karawane-zieht-weiter.html (31.1.2015), datiert mit 30.1.2014.

²⁷³ Vgl. Weigelt, Nada: *Krankenstation im Operndorf feierlich eröffnet*. In: http://www.operndorf-afrika.com/index.php/aktuelles_details/krankenstation-im-operndorf-feierlich-eroeffnet.html (31.1.2015), datiert mit 3.6.2014.

brauch ich Künstler, die ihre Oper veranstalten, mit den Menschen, mit dem Land usw. „²⁷⁴

Vielmehr soll sich im Laufe des Prozesses zeigen, wie sich so etwas wie „Oper“ – im Sinne eines möglichst offenen Begriffes von Oper – im spezifischen Setting des Dorfes ansiedelt. Was in einer andere Kultur, wie in diesem Fall der burkinischen, unter Film, Theater und Oper verstanden wird, davon soll gelernt werden, so Aino Laberenz:

„Immer wieder, wenn ich unten bin oder mit dem Projekt des Operndorfes arbeite, dann bedeutet das ein Stück weit, etwas abzulegen, was man hier als Bewertungsapparat hat – dass man weiß, wie etwas funktioniert – dadurch, dass man sich auf etwas einlässt und wirklich zuhört. Weil man das ein Stück weit, glaube ich, schon verloren hat und ständig mit seinem Bewusstsein, wie die Welt funktioniert, irgendwo anders hingeht. Dieses Ablegen und dieses Interesse daran, was Musik bedeutet, was Film woanders bedeutet, was es hier nicht bedeutet, und die Maßstäbe ein Stück weit beiseite zu schieben, das ist etwas, was ein Schwerpunkt des Projektes ist, und aber auch ein großer Unterschied [zur Entwicklungshilfe; Anm. d. Verf.].“²⁷⁵

Beim Operndorfprojekt Schlingensiefs handelt es sich nicht nur um einen Ort und ein einzelnes Projekt, sondern um eine Idee, unter deren Namen zahlreiche Projekte des kulturellen Austausches sowohl in Afrika als auch in Europa entstehen können sollen. Es muss prozessual gedacht werden – der Prozess seiner Entstehung, das Einkehren des Lebens ins Operndorf, die Auseinandersetzung mit dem Projekt, die auch in Europa stattfindet – das alles ist als Teil der „sozialen Skulptur“ zu denken.

Die Entscheidung der Betitelung des Projekts als „Operndorf“ kann als Projektionsfläche verstanden werden, die sofort ambivalente Assoziationen weckt – Oper in Afrika? Geht es hier um das kulturkolonialistische Gebahren, tatsächlich Oper oder Wagner in Afrika aufführen zu wollen? Ist Schlingensief ein neuer Fitzcarraldo, von Größenwahn befallen? Geht es um Entwicklungshilfe? In welche Situation begibt man sich als weiße EuropäerIn, wenn man Projekte in Afrika verwirklichen möchte? Es sind genau diese schwer zu beantwortenden Fragen, denen Schlingensief mithilfe des Operndorf-Projektes begegnen will. Das Projekt ist eine Projektionsfläche, eine Art Spiegel, und gleichzeitig ein Diskussionsstart. Aino Laberenz, betont, dass das „Operndorf“ auch wesentlich eine Diskussion darstelle, die hier in Europa stattzufinden habe – eine Reflexion über die eigene (auch geschichtlich bedingte) Rolle in der Begegnung mit Afrika –, und für die bereits der ambivalente Titel als

²⁷⁴ „Die Oper beginnt im Kreißsaal.“ ZDF aspekte [Gestaltung: Stefan Braunhausen]. ZDF, 24.7.2014. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=9r4Qd51jFWQ#t=528> (31.1.2015), [08:12-08:44].

²⁷⁵ Operndorf Afrika bei der Millerntor Gallery #4. [Gestaltung: Erik Kemnitz]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=TyHTkoKEtVg> (31.1.2015), veröffentlicht am 4.6.2014.

Auslöser dienen soll.²⁷⁶ Die „soziale Skulptur“ des Operndorfes zieht sich damit über seine räumlich-geographischen Grenzen hinaus.

Nach Mühlemann ist eines der Anliegen der Beuyschen „sozialen Plastik“ die künstlerische Praxis des „Umparkens von Begriffen“, um einen Bewusstmachungsprozess einzuleiten.²⁷⁷

Das Spiel mit Begriffsassoziationen, und der Bruch mit den Erwartungshaltungen, den Schlingensief mit der Formulierung des Projektnamens „Operndorf“ betreibt, kann als ein solches „Umparken“ sowohl des Begriffes von „Oper“ als auch des Begriffes von „Afrika“, wie ihn sich Europa macht, verstanden werden.

Das Operndorf-Projekt kann als ein Punkt in Schlingensiefs Arbeit gelesen werden, an dem zahlreiche seiner persönlichen Anliegen, Obsessionen und Fragestellungen zusammenlaufen und sich zuspitzen: die Beschäftigung mit Afrika, die Oper, die Frage, wie die Trennung zwischen Kunst und Leben aufzulösen sei, die deutsche Vergangenheit, um nur einige zu nennen.²⁷⁸ Da die soziale Plastik jedoch nicht allein aus dem sie initiiierenden Künstler schöpft, sondern von allen Teilhabenden geschaffen wird, ist eine Weiterführung des Projektes „Operndorf Afrika“ auch nach dem Tod Schlingensiefs möglich. Schlingensief als Künstlerfigur fungierte hier als Anstoß und Ausgangspunkt, für ein prozessual angelegtes Projekt, das sich stetig weiterentwickelt.

Mit dem Projekt des Operndorfes entfernt sich Schlingensiefs „erweiterter Opernbegriff“ endgültig vom Opernhaus. Er bezeichnet hier endgültig auch nicht mehr die Aufführung von dramatischen Musikwerken, sondern wird zum Überbegriff für die allgemeine Suche nach Auswegen aus der „Erstarrung“ europäischer Kultur. Als Konsequenz verlässt er sogar den Kontinent Europa.

In diesem Sinne wirft das Operndorf-Projekt Fragen danach auf, welchen Platz Oper überhaupt in Gesellschaften einnehmen kann und soll. Die Loslösung des Begriffes „Oper“ von seiner herkömmlichen Definition stellt hier einen Generalschlag der Befreiung dieser Begrifflichkeit dar.

²⁷⁶ Vgl. Podiumsdiskussion mit John Bock, Georg Diez, Martin Heller und Aino Laberenz in den Kunst-Werken Berlin im Rahmen der Ausstellung *Christoph Schlingensief*, am 9.1.2014

²⁷⁷ Vgl. Mühlemann 2011, S. 84.

²⁷⁸ Vgl. Behrendt, Eva: *Interview mit Aino Laberenz*. In: <http://www.tip-berlin.de/musik-und-party/ein-interview-mit-aino-laberenz> (31.1.2015), datiert mit 9.1.2014.

5 Der „erweiterte Opernbegriff“ im Negativabdruck – *Freax* / *Fremdverstümmelung* 2007

Abschließend soll ein Projekt betrachtet werden, in dessen Scheitern Schlingensiefs „erweiterter Opernbegriff“ quasi als Negativabdruck sichtbar wird. *Freax*, eine zeitgenössische Oper von Moritz Eggert, wurde nie in der Inszenierung Christoph Schlingensiefs aufgeführt. Grund waren Differenzen zwischen Schlingensiefel und Eggert, die ästhetische und – wie wir sehen werden – jene Ausgrenzungsmechanismen der Oper betreffen, die zu Anfang dieser Arbeit besprochen wurden.

Ansichts Schlingensiefs prozessualen Werkverständnisses und dem besprochenen Einschließen des Fehlerhaften sowie des gelebten Lebens in seine Arbeit, kann man das Projekt *Freax* nicht als allgemein gescheitert bezeichnen. Schlingensiefs Projekte sind Versuchsanordnungen, deren Ausgang zu Anfang ungewiss ist. Wie in Bayreuth oder in Manaus begab sich Schlingensiefel mit seiner „Familie“ 2007 in den Bonner Opernbetrieb. Was in Bayreuth einigermaßen und in Manaus ausgezeichnet funktionierte, führte, wie zu sehen sein wird, in Bonn zum Scheitern einer Inszenierung.

Am Scheitern der Inszenierung von *Freax* wird besonders deutlich, wie stark Schlingensiefs Inklusion des Authentischen in Produktionsprozess und die Aufführung von Oper, der Einbruch von Realität, den er evoziert, mit den Prinzipien des traditionellen Opernbetriebs im Widerspruch stehen. Das Scheitern der Inszenierung von *Freax* kann jedoch im Schlingensiefelschen Sinne als ein „produktives“ Scheitern verstanden werden, als es jene Ausgrenzungsmechanismen an die Oberfläche treten lässt, die die Oper von der Realität abschotten.

Es soll hier untersucht werden, wie es zum Scheitern der Inszenierungsarbeit kam und in welcher Form dies in Folge von Schlingensiefel künstlerisch verarbeitet und reflektiert wurde. Es wird sich zeigen, dass es in der Arbeit um *Freax* exemplarisch um die Verhandlung der Grenzziehungen des theatralen Opernraumes und dessen Politik von Präsenz und Repräsentation ging.

5.1 Das Scheitern einer Inszenierung

Nach seiner Inszenierung des *Fliegenden Holländers* in Manaus folgte Christoph Schlingensiefel der Einladung des Internationalen Beethovenfestes Bonn, Moritz Eggerts Oper *Freax* zu inszenieren, die im Rahmen des Festivals in der Bonner Kunsthalle uraufgeführt werden sollte. Inspiriert von Tod Brownings Film *Freaks* (1932), handelt Eggerts Oper von der unglücklichen Liebe eines Kleinwüchsigen, der in einer Freakshow auftritt, zu einer „normalwüchsigen“ Frau.²⁷⁹ Der Probenprozess begann relativ harmonisch, und Schlingensiefel betonte, persönlich ein ausgezeichnetes Verhältnis zu Moritz Eggert zu pflegen. Bald kam es jedoch zu künstlerischen Differenzen zwischen dem Komponisten Eggert und Schlingensiefel. Dies führte zur Entscheidung einer Trennung von Musik und Regie, zu einer Art „gespaltenen Oper“²⁸⁰. Es wurde schließlich keine Inszenierung der Eggert-Oper, sondern eine konzertante Uraufführung derselben gegeben²⁸¹ – in fertigen Kostümen und Bühnenbild. In der Pause zwischen den beiden Akten der Oper zeigte Schlingensiefel im Foyer eine filmisch-szenische Installation – eine Art Kommentar oder auch Kontrapunkt zu Eggerts Oper, der dem Scheitern von Schlingensiefels Inszenierungsansatz Form gab.

Das Scheitern der Arbeit an *Freax* wurde von der Presse zum Teil skandalisiert, wie so oft, wenn es um Schlingensiefel und seine Arbeit ging²⁸². Eine Überforderung Schlingensiefels durch Eggerts Oper wurde als Grund für das Scheitern der Zusammenarbeit behauptet. Ich will mich hier Wolfgang Fuhrmann anschließen, der in der FAZ Gegenstimme erhob, indem er Schlingensiefels Inszenierungsverweigerung als künstlerischen „Höhepunkt“ bezeichnet: „Es muss als ein glänzender Höhepunkt in Christoph Schlingensiefels künstlerischem Wirken angesehen werden, dass er Moritz Eggerts Oper ‚Freax‘ nicht inszeniert hat“²⁸³, so Wolfgang

²⁷⁹ Vgl. Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich, Berlin: diaphanes 2012, S. 9.

²⁸⁰ Vgl. Michalzik, Peter: *Die gespaltene Oper*. In: Frankfurter Rundschau, 23.8.2007.

²⁸¹ Die konzertante Uraufführung fand am 2. September 2007 durch das Beethoven Orchester statt, die Sänger nicht spielend, aber in Kostümen von Aino Labrenz, und im fertigen Bühnenbild von Thekla von Mühlheim (ein Alter Ego Christoph Schlingensiefels). Die Regieanweisungen Eggerts aus dem Libretto wurden oberhalb der Bühne eingeblendet.

²⁸² Vgl. u.a. N.N.: *Streit um Behinderte für „Freax“-Oper*. In: Berliner Morgenpost, 22.8.2007. Online: <http://www.morgenpost.de/kultur/article841938/Streit-um-Behinderte-fuer-Freax-Oper.html> (31.1.2015); N.N.: *Christoph Schlingensiefel und Moritz Eggert bringen es zum Opern-GAU*. In: <http://www.europolitan.de/Cashmere/Music/Christoph-Schlingensiefel-und-Moritz-Eggert-bringen-es-zum-Opern-GAU/278,11037,0,0.html> (31.1.2015), datiert mit 5.9.2007; Hartmann, Bernhard: *Schlingensiefel sorgt für Chaos in Bonner Oper*. In: General-Anzeiger, 21.8.2007. Online: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/lokales/kultur/schlingensiefel-sorgt-fuer-chaos-in-bonner-oper-article139739.html> (31.1.2015);

²⁸³ Fuhrmann, Wolfgang: *Nach der Scheidung*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.9.2007. In: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=243> (31.1.2015)

Fuhrmann in seiner Kritik des Abends. Ein Höhepunkt deshalb, weil darin, wie bereits erwähnt, wesentliche Problemstellen der Oper sichtbar werden.

5.1.1 Ästhetik der Repräsentation vs. Ästhetik der Präsenz

Der Inszenierungsverweigerung Schlingensiefs lag ein grundlegender Konflikt bezüglich des theatralen – und in diesem Fall musiktheatralen – Umgangs mit dem Thema „Behinderung“ überhaupt zugrunde. Eine Oper, die vom Ausnahmezustand „Behinderung“ handelt, müsste sich innerhalb Schlingensiefs Opernverständnisses wie selbstverständlich mit der realen Erfahrung von Menschen, die von geistigen oder körperlichen Beeinträchtigungen betroffen sind, aufladen. So lag es nahe, die Oper hier zu wesentlichen Teilen seiner „Familie“ aus u.a. geistig und/oder körperlich beeinträchtigten DarstellerInnen zu übergeben. Wie aus den vorangegangenen Kapiteln hervorgeht, stellt Schlingensief Präsenz vor Repräsentation, konfrontiert die Künstlichkeit der Oper mit Authentizität. So sollten in Schlingensiefs Inszenierung von *Freax* seine körperlich und/oder geistig beeinträchtigten DarstellerInnen und deren authentische Erfahrungen einen zentralen Platz einnehmen. Die DarstellerInnen sollten auf der Bühne gleichberechtigt neben professionellen SängerInnen präsent sein und agieren.

Dieser, für Schlingensiefs Opernarbeit grundlegende Ansatz, stand in Konflikt zu Moritz Eggerts Inszenierungsvorstellungen, die in traditionellen Bahnen denken. Eggert sah für die Inszenierung seines Werkes im Gegensatz zu Schlingensief allein das Auftreten professioneller SängerInnen vor. Schlingensiefs Arbeit an seiner Oper empfand er als „Verstümmelung“ seines Werkes.²⁸⁴ Zwar liegt *Freax* der Film *Freaks* (1932) von Tod Browning zugrunde, der gerade aufgrund der Präsenz „echter“ Menschen mit Behinderungen als DarstellerInnen bei seinem Erscheinen skandalisiert und in den USA zunächst verboten wurde, Eggerts Bearbeitung des Themas „Behinderung“ war jedoch eine der klassischen Repräsentation.

Der Konflikt zwischen Moritz Eggert und Christoph Schlingensief war also vor allem ein Konflikt zwischen einer theatralen Ästhetik der Repräsentation und einer der Präsenz.²⁸⁵

²⁸⁴ Vgl. Umbach, Klaus: *Bonner Opernstreit: „Verstümmelung meiner Oper“*. Interview mit Moritz Eggert. In: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/bonner-opernstreit-verstuemmelung-meiner-oper-a-501464.html> (31.1.2015), datiert mit 23.8.2007.

²⁸⁵ Vgl. Wihstutz 2012, S. 11.

Schlingensiefel richtete sich vehement gegen die Verkörperung von Menschen mit Behinderung durch „normale“ Opernprofis: „Sänger können dann nicht auf Knien herumrobben und sagen, sie sind kleinwüchsig“²⁸⁶. Eine Verdrängung seiner DarstellerInnen von der Bühne widerspräche allem, was seine Arbeit bisher ausgemacht habe. Schlingensiefel führt das in einer zur Entscheidung der Trennung zwischen Regie und Musik auf seiner Homepage veröffentlichten Stellungnahme genauer aus.

„Die Behinderten ausgerechnet bei dem Thema, das ihr Thema ist, nur als ‚Generalpausenfüller‘ und Referenzmaterial vorkommen zu lassen, widerspricht allen meinen bisherigen Arbeiten mit sogenannten ‚Behinderten‘ grundlegend, ob an der Wiener Burg oder am Schauspielhaus Zürich, ob in ‚Kunst & Gemüse‘ (nach ‚Von heute auf morgen‘ von Schönberg) an der Berliner Volksbühne oder in meinen Film- und TV-Arbeiten (‚Freakstars 3000‘).

[...]

Die Oper muß, wenn sie irgend etwas mit Kunst zu tun hat, zumindest in Fällen wie ‚Freax‘ neue Wege versuchen und ungewöhnliche ästhetische Konstellationen möglich machen, ohne Rücksicht auf Konventionen und übliche Erwartungshaltungen, wenn es das Material erfordert. Die Werkstatt Bayreuth muß es auch in Bonn geben, als ‚Freakstatt‘ Bonn. Deshalb ist die von uns angestrebte Trennung unter den gegebenen Umständen das einzige, was alle Beteiligten ohne Selbstverleugnung und Preisgabe ihrer künstlerischen und menschlichen Überzeugungen vertreten können.“²⁸⁷

In dokumentarischen Filmaufnahmen der Probenarbeiten zu *Freax*²⁸⁸ wird Schlingensiefels Position zu Moritz Eggerts Oper besonders deutlich, wenn er, sich mit seinem Team besprechend, von der Bühnenrampe sagt: „Und ich sag nochmal, dass ich ganz klar behaupte – und ich steh da glaub ich nicht allein im Wald, dass das ganz nach hinten losgeht, weil es in dieser Oper nicht um Behinderte geht. Das ist nur das Pseudo-Geschwätz da drüber.“²⁸⁹

²⁸⁶ N.N.: *Streit um Behinderte für „Freax“-Oper*. Die Welt, 22.8.2007. In: <http://www.welt.de/kultur/article1126189/Streit-um-Behinderte-fuer-Freax-Oper.html> (9.4.2014)

²⁸⁷ Schlingensiefel, Christoph: *Ein behindertes Fragment*. In: <http://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=236> (31.1.2015), veröffentlicht am 22.8.2007.

²⁸⁸ *Freakumentar Part 1*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=WBYA10tBBIY> (31.1.2015), veröffentlicht am 23.6.2008; *Freakumentar Part 2*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=nHwshQITxa8> (31.1.2015), veröffentlicht am 31.7.2008; *Freakumentar Part 3*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=CpuXOZJJ0Pw&spfreload=10> (31.1.2015), veröffentlicht am 31.7.2008; *Freakumentar Part 4*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=JEdEuh17Chg> (31.1.2015), veröffentlicht am 17.9.2008; *Freakumentar Part 5*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: https://www.youtube.com/watch?v=e9FfkBQ9_rs (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008; *Freakumentar Part 6*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=iKTonAOIEbA> (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008; *Freakumentar Part 7*. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=nVHEli-nbH4> (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008.

²⁸⁹ *Freakumentar Part 1*, [03:48-03:59].

Schlingensief beginnt im von Louis Gentile, einem mitwirkenden Sänger, dokumentierten Probenprozess, Moritz Eggerts Oper seinem rhizomatischen Denken gemäß zu „übermalen“ und zu „überschreiben“²⁹⁰. Er lässt seine DarstellerInnen mit Behinderung und LaiendarstellerInnen lautstark Parolen skandieren (so etwa marschierende Kinder: „Die Behinderten benutzen, auf Erfolg schießen!“²⁹¹, aber auch scheinbar Sinnfreies wie „Ein Brikett, bitteschön!“²⁹²), spielt an verschiedenen Stellen Musik Richard Wagners ein statt Eggerts.

Wie in seinen vorangegangenen Opern- und Animatographenprojekten beleuchtet Schlingensief eine in diesem Fall dreistöckige Drehbühnenkonstruktion mit Experimentalfilmen, die er auf Gazevorhänge projiziert. Die animatographische, mehrfach belichtete „aktionistische Fotoplatte“²⁹³ sollte wohl auch in *Freax* zu einem den Raum konstituierenden und strukturierenden Element werden. Eine Probenszene, in der einige DarstellerInnen tanzen und dazu im Chor „Geschmeidig, flexibel, na dann“ gerufen wird, beleuchtet er auch hier mit Material des von ihm immer wieder in anderen Arbeiten (z.B. im *Fliegenden Holländer* in Manaus) zitierten Oskar Fischinger.²⁹⁴

Wie sehr die traditionelle Oper als Kunstform auf dem Ausschluss des Fehlerhaften basiert, wird in den Proben durch eine Szene thematisiert, in der ein scheinbar leicht geistig beeinträchtigter Darsteller das Orchester begrüßt. Stotternd, und den Text immer wieder wiederholend, da (scheinbar) öfter vergessend, ermahnt er die MusikerInnen, sich zu konzentrieren, um fehlerfrei zu spielen.²⁹⁵ Dass er in seinem Sprechen selbst ständig Fehler macht und immer wieder neu ansetzen muss, führt diese Aufforderung ad absurdum. Es wäre dies, wenn aufgeführt, unter Umständen eine für das Publikum unangenehme Szene

²⁹⁰ Barbara Beyer beschreibt Schlingensiefs Herangehensweise an die Opern Richard Wagners als „palimpsestartige Überschreibung des Materials, [...] Überlagerung, [...] Parallelhandlung, [...] Übersteigerung, [...] Weiterschreibung, [...] Collagierung, [...] Doppelcodierung, [...] Arbeit mit Zitaten, mit Assoziationen und [...] Kombinieren und Konfrontieren mit zusätzlichen Text- und Musikebenen [...]“. (Beyer 2011, S. 162-163) Ähnliche Arbeitsweisen sind auch aus dem Probenprozess zu *Freax* zu lesen.

²⁹¹ *Freakumentar Part 5*, [08:39-09:01]

²⁹² *Freakumentar Part 6*, [08:35-09:40]

²⁹³ N.N.: *Schlingensiefs Animatograph – Einleitung*. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=einleitung> (31.1.2015).

²⁹⁴ Auf Projektion zu lesende Angabe zum Filmmaterial: „Oskar Fischinger. Fragments of Experiments . CA 1924-26 München“. Aus: *Freakumentar Part 2*, [04:59-05:05]

²⁹⁵ „Ich begrüße Sie also zur Operette und zur Oper, und dass wir alle viel Spaß bekommen, und dass ihr keinen Fehler macht. Also ihr müsst alles richtig spielen. Dass ihr keinen Fehler macht, dazu müsst ihr euch konzentrieren. Das hier ist eine Operette und keine Oper. Jetzt könnt ihr [mit der] Musik loslegen und ihr müsst euch ganz konzentrieren, darf überhaupt kein Fehler passieren. Es muss alles perfekt sein. Dann wünsch ich euch viel Spaß und dann ihr könnt jetzt einfach mal loslegen.“ (*Freakumentar Part 4*, [09:12-09:48])

geworden. Denn sie entwickelt komisches Potenzial, über das zu lachen jedoch moralisch fragwürdig wäre.

An anderer Stelle wird gemeinsam von OpernsängerInnen und DarstellerInnen mit Behinderung gruppenkuschelnd gesungen und das natürlich auch gar nicht fehlerfrei, sondern klanglich eher dem familiären *Stille Nacht*-Singen vor dem Weihnachtsbaum verwandt.

Schlingensiefs Vernetzungen beginnen, Eggerts Oper Schichten aufzulegen und Bedeutungen zu multiplizieren. Eggerts Oper beginnt zum Teil eines gänzlich neuen Werkes zu werden, wie dies später mit Wagners Opern in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* oder *Mea Culpa* geschieht.

Das Thema „Behinderung“ wäre nicht nur thematisch, sondern als realer Ausnahmezustand im Hier und Jetzt präsent gewesen, substanziell in den Produktionsprozess eingegangen. In der Folge wäre die Diskrepanz zwischen dem Perfektionsdiktat der Oper und den LaiendarstellerInnen und DarstellerInnen mit Behinderung, die notwendigerweise an der perfekten Realisierung der Eggert-Oper nach herkömmlichen Maßstäben scheitern müssen, wohl ästhetisiert zum Ausdruck gekommen.

Dieser Ansatz konnte nicht verwirklicht werden. Moritz Eggerts auktoriale Ansprüche und sein traditionelles Opernverständnis kollidieren mit Schlingensiefs ebenso auktorialen Ansprüchen bzw. seinem „erweiterten Opernbegriff“. „Behinderung“ soll zwar thematisch, in keiner Weise jedoch formal Eingang finden. Der Ausnahmezustand „Behinderung“ darf zwar zum opernrelevanten Stoff werden, selbst jedoch nicht tatsächlich in die Aufführung einbrechen. So wird der körperlich oder geistig beeinträchtigte Mensch von der Opernbühne ausgegrenzt. Dies ist ein diskriminatorischer Akt und zugleich einmal mehr das Ausschließen des Substrats realer Erfahrung aus dem Produktionsprozess der Oper.

5.2 Fremdverstümmelung 2007

Eggerts Oper *Freax* wurde, wie bereits erwähnt, schließlich konzertant uraufgeführt. In der Pause, zwischen den beiden Akten der Oper, fand eine von Schlingensief arrangierte Mischform aus Performance, Filmvorführung und Installation unter dem Titel *Fremdverstümmelung 2007 – FREAX* statt, auf die nun näher eingegangen werden soll. Eine

Dokumentation der gesamten Intervention ist nicht veröffentlicht, jedoch ist der Film *Fremdverstümmelung*, mit dem die Szenerie beleuchtet wurde, in voller Länge auf Schlingensiefs Homepage aufrufbar²⁹⁶. Zum Ablauf der installativen Performance will ich hier einen Ausschnitt aus Benjamin Wihstutz' detaillierter Beschreibung des Abends heranziehen:

„Ein schwarzer Guckkasten war in das Foyer hineingebaut worden, dessen vierte Wand aus einem dünnen, transparenten Stoff bestand der als Leinwand diente. Zu Beginn waren die Akteure noch nicht zu sehen, wenn auch bereits deutlich aus der Black Box zu hören; Stimmen, Lachen und Gläserklirren drangen aus ihr hervor. Der projizierte 16mm-Schwarz-Weiß-Film zeigte unter anderem Bilder von den Proben der Oper im Zeitraffer, Mitglieder von Schlingensiefs ‚Familie‘ in der Zirkusmanege oder beim Tanzen, eine Prozession aus ‚Freaks‘ und die Kreuzigung eines Spastikers – irritierende Szenen, von denen einige offensichtlich von Tod Brownings Vorlage inspiriert worden waren.

Mit der Filmprojektion wurde nun auch der Raum hinter der Leinwand sichtbar: An einer langen Tafel vergnügten sich die ‚Freaks‘ bei einem Festessen, das den Dialogen nach an Thomas Bernhards Ein Fest für Boris erinnerte und dessen Sitzordnung Assoziationen an Leonardos Letztes Abendmahl weckte. Je nach Lichtverhältnissen traten die speisenden ‚Freaks‘ auf der verschleierte Bühne mal deutlicher und mal weniger deutlich hervor, was die Zuschauer dazu zwang, sich permanent zwischen einer Fokussierung des Filmbildes und der Performance dahinter zu entscheiden. Dieses Oszillieren der visuellen Wahrnehmung lenkte die Aufmerksamkeit zugleich auf den Schleier als räumliche Grenze.“²⁹⁷

„In Abgrenzung zur Opernaufführung wurde im Film gleich zu Beginn die Überschrift ‚No music please!‘ eingeblendet.“²⁹⁸ Begleitet wurde die installative Performance einzig von einer Klangkulisse, die sie mit einem dumpfen, düsteren Rauschen unterlegte. Die Filmprojektion selbst war stumm.

Der auf den die Handlungen in der Black Box bedeckenden Schleier projizierte, etwa 30-minütige Film *Fremdverstümmelung* besteht, wie bereits in Wihstutz' Beschreibung angesprochen, zum Teil aus Probenaufnahmen. Es handelt sich unter anderem um Bildmaterial, das auch Teil von Gentiles Dokumentation der Proben ist. Ergänzt werden diese Aufnahmen von Außenaufnahmen auf freiem Feld und in dörflicher Umgebung. Die handelnden Figuren verhalten sich teils ekstatisch – tanzen, singen, proben für die „Show“ –,

²⁹⁶ *Fremdverstümmelung*. R: Christoph Schlingensief. D 2007. studio 28. Premierenfassung, 1. September 2007. Online: <http://www.schlingensief.com/arbeiten/a001/freaxfilm.html> (31.1.2015)

²⁹⁷ Wihstutz 2012, S. 13.

²⁹⁸ Ebd., S. 14, Anm. 9.

teils aggressiv und konfliktgeladen. Da werden SängerInnen über den Boden gezogen und sich auf sie gestürzt, da wird jemand gekreuzigt.

Auf den Filmbildern ist ganz im Sinne von Schlingensiefs gleichberechtigtem Einsatz seiner AkteurInnen nicht eindeutig festzustellen, bei welchen DarstellerInnen es sich um professionelle SchauspielerInnen, LaiInnen oder Menschen mit bestimmten Beeinträchtigungen handelt. Das unterscheidet Schlingensiefs Ästhetik auffällig von der Eggerts, so Wihstutz:

„Im Gegensatz zur Uraufführung der Oper, die ganz auf Realismus und eingängige Musik setzte, begegnete der Zuschauerin in der Pause mit dem Film eine surreale Welt von merkwürdig anmutenden Gestalten, bei denen es bisweilen kaum noch möglich war, zwischen Darstellern und Figuren, Behinderten und Nichtbehinderten zu differenzieren.“²⁹⁹

Die Aufnahmen werden mit Einblendungen von Sätzen, Zitaten (u.a. von Adorno, Goffman und Pirandello³⁰⁰) und Kapitelüberschriften ergänzt, die den Mangel der Oper an Authentizität reflektieren. Zugleich kommentieren sie die räumliche Verdrängung von Schlingensiefs DarstellerInnen aus dem Bühnenraum, wie sie die Probenarbeiten ergeben hatten:

„NACH DER OPER GEHEN WIR LECKER ESSEN“, „Meine Lust erwachte als der Krüppel den Raum betrat“, „Es gibt so viele Dinge, über die wir noch berichten werden. Da wird uns das Schweigen eines Abends auch nicht von abhalten können“, „Glauben Sie mir, dass wir nicht aus Feindschaft gehandelt haben“, „Der Diamant will glänzen“, „Keinen Fehler machen!“, „Wir sind hier in der Oper und da hat die Wahrheit ihre Grenzen.“ Horst Pirandello“ oder „1) Wir Normalen entwickeln Vorstellungen, seien sie objektiv begründet, oder nicht, über die Sphäre von Lebensaktivitäten, für die das spezielle Stigma eines Menschen DIESEN PRIMÄR DISQUALIFIZIERT.“³⁰¹

Nicht disqualifiziert von Tätigkeiten, die den Produktionsprozess der Oper betreffen, ist in Schlingensiefs Film beispielsweise Horst Gellonek. Er ist als Torero zu sehen, der DrigentInnen-Bewegungen ausführt und in die Kamera spricht (das Filmmaterial ist jedoch wie erwähnt stumm, die Tonspur wurde entfernt). Texteinblendungen legen ihm in den Mund, hier die problematische Behandlung des Themas „Behinderung“ in Eggerts Oper zu kritisieren: „Für die anderen mag es ein Spiel sein, für mich nicht“³⁰², so eine Einblendung.

²⁹⁹ Wihstutz 2012, S. 14.

³⁰⁰ Vgl. Fuhrmann 2007.

³⁰¹ Vgl. *Fremdverstümmelung*

³⁰² *Fremdverstümmelung*, [06:20]



Abb.5 und 6.: Horst Gellonek als dirigierender Torero in *Fremdverstümmelung*³⁰³

Jene Szene, in der im Probenprozess ein beeinträchtigter Darsteller das Orchester ermahnt, keine Fehler zu machen, findet sich auf ähnliche Weise im Film wieder. Es sind Aufnahmen des Orchesters während der Probenarbeiten zu sehen, dazu die Einblendung „Mir wurde schwindelig. Und irgendwie erschien mir das Ganze unglaublich“ sowie „Keine Fehler machen!“³⁰⁴.

Inwiefern es sich beim Akt des Singens in der Oper prinzipiell um eine (körperlichen) Ausnahmesituation handelt, macht eine Stelle im Film deutlich, in der die Frage danach, wer denn hier nun eigentlich körperlich beeinträchtigt sei, veruneindet wird. „Da ich nichts höre, dachte ich beim Betrachten der Sänger, es handle sich um die Darstellung von Schmerzen. / Um krankhafte Veränderungen der Körper.“³⁰⁵ Es wird hier die Künstlichkeit des Akts des Singens in der Oper angesprochen, der dem SängerInnen-Körper Gewalt anzutun schient. Die Verzerrung durch die gewaltige Anstrengung des Singens wird hier mit anderen körperlichen Beeinträchtigungen auf eine Stufe gestellt. Es erscheint gar als ob der/die Hörbeeinträchtigte durch ihre spezifische Wahrnehmung in besonderer Weise dazu in der Lage wäre, diese groteske Verzerrung überhaupt wahrzunehmen und zu erkennen.

Im Filmkapitel „Phantome in der Oper“ werden „Theaterräume“ gezeigt, in denen so betitelte Requisiteure, Bühnenarbeiter, Intendanten etc. für den Theaterbetrieb untypischen, seltsamen Handlungen nachgehen.

„Wie von Überwachungskameras gefilmt, waren zu den eingeblendeten Ortsangaben enge Räume mit gemusterten Tapeten aus der Deckenperspektive zu sehen, in denen die Protagonisten auf skurrile Weise zugange waren. So wetzte ein ‚Pförtner‘ in Metzgerschürze seine Messer vor einem hängenden geschlachteten Schwein, während

³⁰³ Filmstill aus Schlingensiefels *Fremdverstümmelung*, [06:10] und [06:18]

³⁰⁴ *Fremdverstümmelung*, [03:51]

³⁰⁵ *Fremdverstümmelung*, [09:59]

die ‚Intendanz‘ die Einrichtung des Zimmers demolierte oder in der ‚Dramaturgie‘ eine kleinwüchsige Frau mit Zöpfen und dickwandiger Brille irritiert in die Kamera blickte.³⁰⁶



Abb.7: „Pförtner“ in *Fremdverstümmelung*³⁰⁷



Abb.8: „Kleinwüchsige Frau mit Zöpfen“ in *Fremdverstümmelung*³⁰⁸

Diese Szenen verfolgen eine doppelte Strategie der „Sichtbarmachung des Unsichtbaren“³⁰⁹. Zum einen kann abermals die Thematisierung des Ausschlusses von Menschen mit Behinderungen aus dem Produktionsprozess von Theater und Oper bemerkt werden – hier der Ausschluss von organisatorischen oder sogar leitenden Funktionen des Theaters. In den Filmbildern erobern sie die ihnen sonst vorenthaltenen Räume und Positionen zurück. Zugleich thematisiert der voyeuristische Blick durch die Überwachungskamera die Verschleierungsmechanismen des Opern- bzw. Theaterbetriebes – die Verschleierung seiner Gemachtheit und Arbeitsschritte. Die gezeigten Räume sind allesamt Räume, die dem Blick des/der Zuschauers/Zuschauerin im Normalfall vorenthalten bleiben. Benjamin Wihstutz

³⁰⁶ Wihstutz 2012, S. 14.

³⁰⁷ Filmstill aus *Fremdverstümmelung*, [09:27]

³⁰⁸ Filmstill aus *Fremdverstümmelung*, [09:51]

³⁰⁹ Wihstutz 2012, S. 14.

bemerkt, „[die] von Schlingensief gewählte Überschrift des Filmkapitels ‚Phantome in der Oper‘ trieb die Ironisierung des Theaterbetriebs auf die Spitze und verwies bei aller Komik erneut auf die Frage, inwiefern sich die Kunst fernab von Konventionen einer Sichtbarmachung des Unsichtbaren zu öffnen vermag.“³¹⁰ Der Einblick in die dem/der ZuschauerIn vorenthaltenen Räume bleibt auch hier auf den voyeuristischen durch die Linse der Überwachungskamera beschränkt und vergegenwärtigt damit das die Unzugänglichkeit jener Räumlichkeiten.³¹¹

Die Schlussszene des Films zeigt die Kreuzigung eines Spastikers, erst auf freiem Feld, dann in der Zirkusmanege – eine Szene, die auch während der Probenarbeiten auf der Bühne geprobt wurde. „Das Märtyrertum des Ausgegrenzten wird so auf die Spitze getrieben. Im Schlingensief-Kosmos wird der Märtyrer zum Massen-Idol, nichts ist, wie es zunächst scheint, es gibt kein richtig oder falsch, sondern nur Rollenzuschreibung, Interpretation, Behauptung.“³¹², interpretiert Dorothea Marcus in der taz. Andere sehen dieses irritierende Filmende als eine platte, ja blasphemische Provokation durch Schlingensief.³¹³



Abb.9: „Kreuzigung eines Spastikers“ in *Fremdverstümmelung* 2007³¹⁴

Der Film selbst kommentiert die irritierende Szene mit: „Die größten Kunstwerke sind jene, die an ihren fragwürdigsten Stellen Glück haben.“³¹⁵ Die Szene treibt die Gefahr des

³¹⁰ Wihstutz 2012, S. 14.

³¹¹ Vgl. ebd., S. 13-14.

³¹² Marcus, Dorothea: *Wer sagt, dass Krüppel nicht singen?* In: taz, 4.9.2007. <http://www.taz.de/!4134/> (31.1.2015)

³¹³ Vgl. N.N.: *Opernverstümmelung – Freax von Moritz Eggert in der Oper*. In: kultur 40 (2007) oder <https://theatergemeinde-bonn.de/newsdetail.php?InfoNr=3339> (31.1.2015).

³¹⁴ Filmstill aus *Fremdverstümmelung*, [22:45]

³¹⁵ Vgl. *Fremdverstümmelung*

„Ausstellens“ oder „Opferns“ von Menschen mit Behinderungen, wenn die Thematisierung von „Behinderung“ unreflektiert oder bloß mit dem Ziel erhöhter (medialer) Aufmerksamkeit geschieht, auf die Spitze. Sie kann damit auch als kritisches Kommentar zu Eggerts Oper gelesen werden.

In späteren Arbeiten Schlingensiefs wird sie erneut Eingang finden – z.B. in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* –, wo sie mit Schlingensiefs persönlicher Stigmatisierung, seinem persönlichen Ausnahmezustand, mit seiner Krebserkrankung in Verbindung tritt.

5.2.1 Verhandlung von Grenzziehungen des theatralen Raumes

Die Kritik an den Ausschlussmechanismen der Institution Oper vollzieht sich in Schlingensiefs Pausenintervention jedoch nicht nur auf filmischer Ebene, sondern zugleich in der zeitlichen und räumlichen Anordnung der Intervention selbst. Es ist die räumliche Platzierung im Foyer und die zeitliche Anordnung in der Pause der konzertanten *Freax*-Uraufführung, die die Ausschluss- und Verschleierungsmechanismen der Oper nicht nur auf ästhetischer Ebene, sondern im Hier und Jetzt verdoppeln und damit vergegenwärtigen.³¹⁶

Benjamin Wihstutz führt Schlingensiefs *Freax*-Installation als exemplarisches Beispiel theatraler Raumverhandlung an, das Machtgefüge im sozialen Raum Theater bzw. Oper sichtbar macht: nämlich die „konstitutive Grenzziehung des theatralen Raumes, die über In- und Exklusion, über das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, über Fragen der Legitimation und des Zugangs zur Bühne entscheidet.“³¹⁷ Indem jene Ausgrenzungsmechanismen, die die Inszenierung von *Freax* durch Schlingensief, scheitern ließen, in ihr noch einmal ästhetisiert reproduziert werden, werden sie demaskiert: „[...] der von den Filmprojektionen überlagerte Stoff von Schlingensiefs *Black Box* machte[...] auf eine ausgrenzende und diskriminierende Politik des Raumes aufmerksam, indem diese inszenatorisch sichtbar wurde.“³¹⁸

„Schlingensiefs Raumaufteilung im Foyer ließ sich mithin als eine ästhetisierte Wiederholung jener Ausgrenzung interpretieren, die aus dem Scheitern der Zusammenarbeit mit Eggert resultiert war. Die behinderten Akteure, deren Lebenssituation stellvertretend auf der Opernbühne besungen wurde, befanden sich

³¹⁶ Wihstutz 2012, S. 13.

³¹⁷ Ebd., S. 10-11.

³¹⁸ Ebd., S. 121.

nun in einem vom Publikum deutlich getrennten, abgeschlossenen Raum, ohne direkten Zugang zum Foyer, das wie wohl kaum ein anderer Ort des Theaters für soziale Kommunikation und Teilhabe steht. Überlagert von Projektionen blieben die Akteure im Zwischenraum von Sichtbarem und Unsichtbarem, dessen räumliche Grenze als Distinktion zweier Seiten in den Vordergrund rückte: ‚Normale‘ und ‚Freaks‘, Zuschauer und Akteure, Zugangsberechtigte und jene, die keinen Zugang haben. Oder waren in Wirklichkeit die Zuschauer die Ausgegrenzten, ausgeschlossen vom Festmahl der ‚Familie‘, geblendet von Projektionen?“³¹⁹

Es kann weiter festgestellt werden, dass es sich bei Schlingensiefs Pausen-Intervention um eine gegenüber Eggerts Oper fundamental andersartige „ästhetische Erfahrung“ handelt. „Schlingensiefs Arbeit brach mit einer Form ästhetischer Erfahrung, indem sie der Oper im Foyer eine andere Aufführung, eine andere ästhetische Erfahrung entgegensetzte.“³²⁰

Schlingensiefs „erweiterter Opernbegriff“ wird anlässlich von *Freax* durch die scharfe Kontrastierung der traditionellen Oper mit Schlingensiefs Ästhetik der Öffnung und Inklusion sichtbar.

Schlingensiefs Pausen-Intervention verfolgt einmal mehr den für Schlingensiefs „erweiterten Opernbegriff“ zentralen Gedanken der sozialen Plastik. Das Schlingensief-Credo „Scheitern als Chance“³²¹ wird hier exemplarisch verwirklicht, indem das Scheitern selbst zur sozialen Plastik verarbeitet wird und in Folge jene Ausgrenzungsmechanismen entlarvt, die die Aufrechterhaltung des des „schönen Scheins“ der Oper betreibt. Aus dem gescheiterten Probenprozess wird ein installatives Kommentar, das ganz im Zeichen eines unabgeschlossenen Werkbegriffs steht, der den künstlerischen Arbeitsprozess – und in diesem Fall dessen Scheitern – inkludiert. Darin wird der Ausschluss der authentischen Erfahrung aus dem Produktionsprozess der Oper sichtbar. Schlingensief macht das Scheitern des Mediums Oper an einer Inklusion des Andersartigen und gesellschaftlicher Randgruppen sichtbar, indem er es ästhetisiert wiederholt.

³¹⁹ Wihstutz 2012, S. 13.

³²⁰ Ebd., S. 17.

³²¹ Das Motto „Scheitern als Chance“ war Leitspruch des Projekts *Chance 2000*.

6 Schlusswort

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Schlingensiefel grundsätzlich andere Arbeitsweisen verfolgte als die Inszenierungspraxis, die in der traditionellen Oper zumeist vorherrscht. Sein „erweiterter Opernbegriff“ denkt Oper nicht hermeneutisch, nicht als Interpretation eines vorhandenen Originals, sondern als Prozess. Anstatt sich in die Tiefe von existierenden Opernwerken zu begeben, macht Schlingensiefel sie im Rahmen seiner Arbeit zum Teil einer „neuen Oper“³²². Jörg van der Horst assoziiert in diesem Zusammenhang den Begriff „Autorenoper“³²³.

Die opernhaften Formen, die Schlingensiefel entwickelt, waren auf mehreren Ebenen von einer Ästhetik der Öffnung geprägt. Ihr wesentliches Prinzip ist das der Inklusion der authentischen Erfahrung in den Produktionsprozess und in die Aufführung selbst. Sie reflektieren stets den Raum, in dem sie sich ansiedeln. Damit betrifft die Ästhetik der Öffnung auch eine räumliche Öffnung. Inhalt und Motive vorhandener Opernstoffe werden entlang der Oberfläche vernetzt und im Sinne der „Welthaltigkeit“³²⁴ von Schlingensiefels Arbeiten mit anderen Kulturen, mit assoziativen Bildern und mit der Oper verwandten Erfahrungen des Alltags angereichert. Die Inklusion des Publikums vollzieht sich einerseits in dessen Überforderung mit disparaten medialen Reizen, wodurch Sinnzusammenhänge selbst konstruiert werden müssen. Andererseits verfolgt Schlingensiefel, Beuys’ Gedanken der „sozialen Plastik“ folgend, die Schaffung von Partizipationsdispositiven. Wesentlich ist auch der Bruch mit dem Perfektionsdiktat der Oper, das Zulassen und kalkulierte Herbeiführen von Fehlern und Brüchen.

Schlingensiefels „erweiterter Opernbegriff“ findet in diesen Ausformungen einer Ästhetik der Öffnung mögliche Antworten auf die am Beginn dieser Arbeit festgestellten Problemstellen der Oper.

Indem vorhandene Opernpartituren zum Teil einer neuen Oper werden, schafft Schlingensiefel neue Opernwerke, die trotz der Stagnation des Spielplans in diesen Eingang finden können. Sie schleichen sich quasi ein, indem sie sich Werke des Aufführungskanons einverleiben. Dem Mangel der Oper an authentischer Erfahrung der Gegenwart, der eingangs in Bezugnahme auf Kluge und Negt erläutert wurde, begegnet Schlingensiefel mit dem Einspeisen derselben in den Herstellungs- bzw. Probenprozess.

³²² Janke 2011, S. 166.

³²³ Ebd., S. 176

³²⁴ Jörg van der Horst schlägt für Schlingensiefels Opernarbeiten den Begriff des „Gesamtweltwerks“ in Abgrenzung zum Begriff des Wagnerschen „Gesamtkunstwerk“ vor. (Vgl. Janke 2011, S. 170)

Den Ausgrenzungsmechanismen der Oper wird mit einem radikalen Bruch mit ihrem Perfektionsdiktat begegnet. Schlingensief's „professioneller Dilettantismus“, das Zulassen von Fehlern und Brüchen, die Inklusion von LaiInnen, sind Strategien des Bruches mit dem Illusionismus des „schönen Scheins“. Die konstant kommunizierte Selbstreflexion der eigenen Arbeit ergänzt diese Strategien durch den Modus der Sichtbarmachung der eigenen künstlerischen Mittel.

Schlingensief arbeitet an der räumlichen Öffnung des „Kraftwerks der Gefühle“ und arbeitet damit dessen pathologischer Abschottung entgegen. Die Verschiebung des Begriffes des Opernhaften hin zu einer Inklusion anderer Formen der emotionalen Entäußerung ist eine Arbeit gegen die Verdrängung der Gefühle ins Opernhaus. In der Kontaktaufnahme der Oper mit anderen Formen des rauschhaften Erlebens kann sich eine partizipative Form der Triebentladung entfalten – statt einer stellvertretenden wie in der traditionellen Oper.

Der Sehnsucht nach transzendtem Gefühlserleben begegnet Schlingensief nicht mit einer Absage. Im Gegenteil ist seine Kunst ständig auf der Suche nach dem Gefühl des Ausnahmezustands und scheut das Pathos nicht. „Der Schmerz [...] ist das einzige, was mir an der Oper wirklich gefällt, der Schmerz kann sich plötzlich mit allen anderen Zuschauern in Melodien zusammenfinden“³²⁵, so Schlingensief. Dieser setzt sich in Schlingensief's Arbeit jedoch aus Bruchstücken gelebter Erfahrung zusammen.

Barbara Beyer hielt in einer Podiumsdiskussion über Schlingensief's Opernarbeit, die 2011 im Rahmen des Symposiums *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief* stattfand, fest, dass zu wünschen wäre, einige von Schlingensief's Ansätzen würden in der kommenden Opernpraxis weitergeführt. Im Sinne einer Neubelebung des Opernbetriebs seien diese ein notwendiger Impuls.

„Ich denke viel darüber nach, inwieweit diese Art der Operninszenierung wirklich nur mit ihm denkbar ist. Die anti-hermeneutische, nicht interpretierende Herangehensweise könnte eine Anregung für junge Regisseure sein, nicht in ein Werk einzudringen, es nicht zu zerlegen, nicht auf die Suche nach einer Wahrheit zu gehen oder nach einem Sinn, den man aus einem Werk herauspresst. 60 Repertoire-Opern werden in ganz Europa in diversen Opernhäusern seit ca. hundert Jahren rauf und runter interpretiert. Irgendwann ist es genug. Ich habe das Gefühl, Schlingensief's Arbeiten könnten eine Möglichkeit eröffnen, anders mit Oper umzugehen.“³²⁶

³²⁵ Kluge/Schlingensief 2001, S. 64.

³²⁶ Janke 2011, S. 175-176.

Ich will mich ihr abschließend vollinhaltlich anschließen. Schlingensiefs Opernarbeit mag eng mit seiner Person verknüpft gewesen sein, die gewissermaßen eine Ausnahmeerscheinung darstellt. Jedoch wäre es wünschenswert, wenn die „Störfaktoren“, denen Schlingensief den hochkulturellen Betrieb ausgesetzt hat, etwas anstoßen konnten, das weiter wirken kann.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: *Versuch über Wagner*. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 4: Die musikalischen Monographien. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 7-148.

Adorno, Theodor W.: *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*. In: Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984, S. 141-191.

Adorno, Theodor W.: *Bürgerliche Oper*. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I-III. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 24-39.

Agamben, Giorgio: *Lob der Profanierung*. In: Agamben, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 70-91.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag 1977.

Deleuze, Gilles: *Was ist ein Dispositiv?* In: Ewald, François / Waldenfels, Bernhard (Hg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 153-162.

Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve Verlag 1978.

Kluge, Alexander: *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1984.

Kluge, Alexander: *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Hg. von Christian Schulte und Reinald Gußmann. Berlin: Vorwerk 8 2001 (= Facts & Fakes 2/3).

Kluge, Alexander: *Die vollständige Fassung eines barocken Einfalls von Christoph Schlingensief*. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 245.

Kluge, Alexander / Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972.

Kluge, Alexander / Schlingensief, Christoph: *Ein Kaktus für Richard Wagner. Schlingensiefs Ring des Nibelungen in Afrika*. In: Kluge, Alexander: Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer. Hg. von Christian Schulte und Reinald Gußmann. Berlin: Vorwerk 8 2001 (= Facts & Fakes 2/3), S. 4-8.

Kluge, Alexander / Schlingensief, Christoph: *Schlacht um die Oper. Christoph Schlingensief über den ERSTEN IMAGINÄREN OPERNFÜHRER auf dem LOVEPANGS-KONGRESS*. Gespräch zwischen Alexander Kluge und Christoph Schlingensief. In: Kluge, Alexander: *Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer*. Hg. von Christian Schulte und Reinald Gußmann. Berlin: Vorwerk 8 2001 (= Facts & Fakes 2/3), S. 64-69.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2008.

Schlingensief, Christoph: *Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da*. In: Lochte, Jutta (Hg.): *Schlingensief! Notruf für Deutschland*. Hamburg: Rotbuch-Verlag 1998, S. 12-39.

Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

Schlingensief, Christoph: *Ich weiß, ich war's*. Hg. von Aino Laberenz. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.

Wagner, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand 1850.

Wagner, Richard: *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel*. In: Waack, Christian (Hg.): *Lohengrin. Tristan. Meistersinger. Parsifal. Mit Motiven*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1914, S. 6-63.

Wagner, Richard: *Oper und Drama*. Hg. von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam 2000.

Sekundärliteratur

Berka, Roman: *Christoph Schlingensiefs Animatograph*. Wien u.a.: Springer 2011.

Beyer, Barbara: *Barbara Beyer im Gespräch mit Alexander Kluge: „Der zertrümmerte Mensch singt noch!“*. In: Begleitbuch zu *OPERNZEIT – ZEITOPERN*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, 2007, S. 9-27. Online: <http://www.kluge-alexander.de/zur-person/interviews-mit/details/artikel/opernzeit-zeitopern.html> (31.1.2015)

Beyer, Barbara: *Christoph Schlingensief und die Oper. Ein Versuch*. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief*. Wien: Praesens 2011, S. 151-163.

Deternig, Heinrich: *Was ist Kunstreligion?* In: Costazza, Alessandro / Laudin, Gérard / Meier, Albert: *Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung*. Bd. 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Berlin: de Gruyter 2011, S. 11-27.

Gebbers, Anna-Catharina: *Der Fliegende Holländer in der Inszenierung von Christoph Schlingensief, Manaus 2007. Eine Annäherung anhand von Dokumenten, Aufzeichnungen und Gesprächen mit Mitarbeitern*. In: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 3/2012, S. 2-30.

Gruber, Klemens: *OPER IM FERNSEHEN. „Eine Frau wie ein Vulkan“ von Alexander Kluge*. In: Schulte, Christian (Hg.): *Die Frage des Zusammenhangs. Alexander Kluge im Kontext*. Berlin: Vorwerk 8 2012, S. 228-237.

Hoff, Johannes: *Leben in Fülle. Schlingensief's Dekonstruktion der (Post-)Moderne*. In: Gaensheimer, Susanne (Hg.): Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. Köln: Kiepenheuer&Witsch 2011, S. 215-224.

Honolka, Kurt: *Die Oper ist tot – die Oper lebt. Kritische Bilanz des deutschen Musiktheaters*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1986.

Janke, Pia / Kovacs, Theresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler*. Christoph Schlingensief. Wien: Praesens Verlag 2011

Janke, Pia: „*Schlingensief war Opernkomponist*“. Gespräch mit Barbara Beyer, Jörg van der Horst, Thomas Wördehoff, moderiert von Pia Janke. In: Janke, Pia / Kovacs, Theresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler*. Christoph Schlingensief. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 164-176.

Laudenbach, Peter: *Zeige deine Wunde*. In: tip 4/2001.

Lehmann, Ulrike: „*Tristan und Isolde nach 5 Jahren*“. Der „*imaginäre Opernführer*“ und die *Entdramatisierung der Oper im Werk Alexander Kluges*. Hamburg: Diplomica Verlag 2013.

Lodemann, Caroline: *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensief's „Parsifal“*. Göttingen: V&R unipress 2010.

Löhndorf, Marion: *Lieblingsziel Totalirritation*. In: Kunstforum 142 (1998), S.94-101. Online: http://www.schlingensief.com/bio_kunstforum.php (31.1.2015).

Malzacher, Florian: *Citizen of the Other Place: A Trilogy of Fear and Hope*. In: Forrest, Tara / Scheer, Anna T. (Hg.): Christoph Schlingensief. Art without Borders. Bristol/Chicago: Intellect 2010, S. 187-200.

Mühlemann, Kaspar: *Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2011.

Müller, Jeanette: *Vertrauen und Kreativität. Zur Bedeutung von Vertrauen für diverse AkteurInnen in Innovationsnetzwerken*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2009

Müller, Kai: *Beziehungsberater*. Gespräch mit Jeanette Müller, Carmen Brucic und Till Raether. In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 16.2.2001.

Niermann, Jan E.: *Schlingensief und das Operndorf Afrika. Analysen der Alterität*. Wiesbaden: Springer 2013.

Retter, Monika: *Filmmusik als Wagners Erbe. Eine Vergleichende Analyse von Howard Shores Filmmusik zu Peter Jacksons Filmtrilogie The Lord of the Rings, Teil 1, mit Wagners Dramaturgie und Tonsprache*. Wien: Mille Tre Verlag 2008

Schulte, Christian: *Opern-Stenogramme*. In: Gruber, Klemens / Schulte, Christian (Hg.): *Die Bauweise von Paradiesen*. Wien u.a.: Böhlau 2007 (= Maske und Kothurn 53 (2007), S. 49-54.

Schulte, Christian: *Kritische Theorie als Gegenproduktion. Zum Projekt Alexander Kluges*. In: gift – zeitschrift für freies theater 3/2010, S. 37-44. Online: http://culturebase.org/home/igft-ftp/gift0310_06Jul10-final.pdf (31.1.2015)

Seeßlen, Georg: *Mein idealer Künstler zurzeit*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.3.2010.

Seeßlen, Georg: *Radikale Kunst. Über Christoph Schlingensief's Ästhetik der Öffnung*. In: Janke, Pia / Kovacs, Theresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief*. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 76-87.

Ther, Philipp: *In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914*. Wien: Oldenbourg 2006.

Van der Horst, Jörg: „Auf dass die kreisenden Gedanken endlich einen Grund finden!“. *Eine Schlingensiefexpedition in den Animatograph*. In: Janke, Pia / Kovacs, Theresa (Hg.): *Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief*. Wien: Praesens Verlag 2011, S. 196-212.

Vogt, Guntram: „Ohne Musik ist alles Leben ein Irrtum“. *Zu Alexander Kluges Musikmagazinen*. In: Schulte, Christian (Hg.): *Die Schrift an der Wand*. Wien: V&R unipress 2012, S. 291-309.

Wihstutz, Benjamin: *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*. Zürich, Berlin: diaphanes 2012.

Zižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*. Berlin: Kadmos 2008.

Zumdick, Wolfgang: *PAN/XXX/ttt. Joseph Beuys als Denker. Sozialphilosophie – Kunsttheorie – Anthroposophie*: Stuttgart u.a.: Mayer 2002.

Programmheft zu *Mea Culpa*, Burgtheater 2008/2009.

Hochschulschriften

Divjak, Paul: *Integrative Inszenierungen. Zur Szenografie von partizipativen Räumen*. Wien, Diss. 2010.

Kovacs, Teresa: „*Mein Assistent des Verschwindens*“. *Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief*. Dipl., Wien 2011.

Schlesinger, Robert: *Die emotionale Revolution. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts*. Diss., Wien 2000.

Internetquellen

Behrendt, Eva: *Interview mit Aino Laberenz*. In: <http://www.tip-berlin.de/musik-und-party/ein-interview-mit-aino-laberenz> (31.1.2015), datiert mit 9.1.2014.

Buhre, Jakob / Lätzer, Stefan: *Die Vollhaftung geht ab*. Interview mit Christoph Schlingensiefel. In: <http://www.planet-interview.de/interviews/christoph-schlingensiefel/33454/> (31.1.2015), datiert mit 27.2.2001.

Dax, Max: *Kunstsprache Theater*. Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Max Dax. In: Spex 328 (2010). Online: <http://www.schlingensiefel.com/webblog/?p=612> (31.1.2015).

Diederichsen, Diedrich: *Montage / Sampling / Morphing. Zur Trias von Ästhetik / Technik / Politik*. In: http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/montage_sampling_morphing/scroll/ (31.1.2015), undatiert.

Fuhrmann, Wolfgang: *Nach der Scheidung*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.9.2007. Online: <http://www.schlingensiefel.com/webblog/?p=243> (31.1.2015).

Graevenitz, Antje v.: *Parsifal – Schlingensiefel's Figure of Redemption, as Prefigured by Richard Wagner and Joseph Beuys*. In: <http://www.schlingensiefel.com/webblog/?p=101> (31.5.2015), datiert mit 24.2.2006.

Groys, Boris / Hegemann, Carl: *Der erweiterte „Wir“-Begriff*. In: Nordbayerischer Kurier, 29.7.2005. Online: <http://schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044&article=groyshegemann> (31.1.2015).

Hart, Klaus: *„Geister in São Paolo“*. In: <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=a002> (31.1.2015), datiert mit 18.11.2007.

Hartmann, Bernhard: *Schlingensiefel sorgt für Chaos in Bonner Oper*. In: General-Anzeiger, 21.8.2007. Online: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/lokales/kultur/schlingensiefel-sorgt-fuer-chaos-in-bonner-oper-article139739.html> (31.1.2015).

Hegemann, Carl: *Kunst und Gemüse, A. Hipler – Theater als Krankheit*, datiert mit 2004. In: http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/kunst_und_gemuese_a_hipler_theater_als_krankheit/?langtext=1 (31.1.2015), datiert mit 2004.

Heine, Matthias: *„Man muss die FDP wegjagen.“ Interview mit Christoph Schlingensiefel*. In: Die Welt, 11.9.2009. Online: <http://www.welt.de/kultur/theater/article4515200/Man-muss-die-FDP-wegjagen.html> (31.1.2015).

Kuhlbrodt, Detlef: *Es ist schön, wenn es weh tut*. In: <http://www.dkuhlbrodt.de/DetlefDietrich.html> (31.1.2015), urspr. erschienen in der taz, datiert mit 19. oder 20. 2.2001.

Laudenbach, Peter: *Weehee, weheee – Schlingensiefel im Interview mit Peter Laudenbach*. In: Der Tagesspiegel, 26.7.2004. Online: http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044&article=2004_laudenbach (31.1.2015).

Marcus, Dorothea: *Wer sagt, dass Krüppel nicht singen?* In: taz, 4.9.2007. <http://www.taz.de/!4134/> (31.1.2015).

Merklinger, Martina: *Navio Fantasma – Ópera Fantástica*. Interview mit Christoph Schlingensief. In: Tópicos 2/2007. Online: http://www.schlingensief.com/downloads/manaus_topicos2.pdf (31.1.2015).

Michalzik, Peter: *Die gespaltene Oper*. In: Frankfurter Rundschau, 23.8.2007. Online: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=237> (31.1.2015).

N.N.: *Die Wagner-Rallye 2004*. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t043> (31.1.2015), undatiert.

N.N.: „*Der Mozart ist auch so ein pervorses Schwein wie Wagner*“. Interview mit Christoph Schlingensief. In: Achtzig, ohne Datum. Online: http://www.achtzig.com/archiv/kultur_und_kuenstler/schlingensief/zeit_8_0904_07_x.pdf (31.1.2015).

N.N.: *Eine Art Wunder*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.4.2007. Online: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t060> (31.1.2015).

N.N.: *Streit um Behinderte für „Freax“-Oper*. Die Welt, 22.8.2007. Online: <http://www.welt.de/kultur/article1126189/Streit-um-Behinderte-fuer-Freax-Oper.html> (31.1.2015).

N.N.: *Streit um Behinderte für „Freax“-Oper*. In: Berliner Morgenpost, 22.8.2007. Online: <http://www.morgenpost.de/kultur/article841938/Streit-um-Behinderte-fuer-Freax-Oper.html> (31.1.2015).

N.N.: *Opernverstümmelung – Freax von Moritz Eggert in der Oper*. In: kultur 40 (2007) oder <https://theatergemeinde-bonn.de/newsdetail.php?InfoNr=3339> (31.1.2015).

N.N.: *Christoph Schlingensief und Moritz Eggert bringen es zum Opern-GAU*. In: <http://www.europolitan.de/Cashmere/Music/Christoph-Schlingensief-und-Moritz-Eggert-bringen-es-zum-Opern-GAU/278,11037,0,0.html> (31.1.2015), datiert mit 5.9.2007.

N.N.: *Arbeiten von Christoph Schlingensief an der Volksbühne*. In: <http://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/christophschlingensief/arbeiten/> (31.1.2015), undatiert.

N.N.: *Notizen zum Projekt*. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/notizen-zum-projekt.html> (31.1.2015), undatiert.

N.N.: *Schlingensiefs Animatograph – Einleitung*. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052&article=einleitung> (31.1.2015), undatiert.

N.N.: *Das Festival au Désert auf Station in Berlin und im Operndorf Afrika*. In: http://www.operndorf-afrika.com/index.php/aktuelles_details/die-karawane-zieht-weiter.html (31.1.2015), datiert mit 30.1.2014.

Schaper, Rüdiger: *Der Gott der guten Dinge*. In: <http://www.schlingensief.com/weblog/?paged=2&m=201002> (31.1.2015), datiert mit 11.2.2010

Schlingensief, Christoph: *Ein behindertes Fragment*. In: <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=236> (9.4.2014), datiert mit 22.8.2007.

Schlingensief, Christoph: „*Unsere Oper ist ein Dorf*“. Zusammengestellt aus Reden, Interviews und persönlichen Gesprächen anlässlich der Grundsteinlegung zum Operndorf am 8.2.2010. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/unsere-oper-ist-ein-dorf.html> (18.1.2015).

Umbach, Klaus: *Bonner Opernstreit: „Verstümmelung meiner Oper“*. Interview mit Moritz Eggert. In: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/bonner-opernstreit-verstueummelung-meiner-oper-a-501464.html> (31.1.2015), datiert mit 23.8.2007.

Weigelt, Nada: *Krankenstation im Operndorf feierlich eröffnet*. In: http://www.operndorf-afrika.com/index.php/aktuelles_details/krankenstation-im-operndorf-feierlich-eroeffnet.html (31.1.2015), datiert mit 3.6.2014.

Wimmer, Martina: *Die Schmerzensbrecherinnen*. In: Die Zeit, 15.2.2001. Online: http://www.zeit.de/2001/08/Die_Schmerzensbrecherinnen/komplettansicht (31.1.2015).

Zeitz, Lisa: *Von Afrika lernen*. In: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/fuerschlingensiefs-operndorf-von-afrika-lernen-11661346.html> (31.1.2015), datiert mit 29.2.2012.

Wikipedia-Eintrag zu „Die drei Tenöre“. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Die_drei_Ten%C3%B6re (31.1.2015).

Homepage von Christoph Schlingensief: <http://www.schlingensief.com> (31.1.2015)

Homepage der Produktion *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*: http://www.kirche-der-angst.de/index_ger.html (31.1.2015).

Homepage des „Operndorf Afrika“: <http://www.operndorf-afrika.com/> (31.1.2015).

Homepage des Projekts *Mach dir ein Bild*: <http://www.machdireinbild.com/> (31.1.2015).

Rubrik „Lovepangs“ auf Jeanette Müllers Homepage: <http://jeanettemueller.net/projects/lovepangs.html> (31.1.2015).

Operndorf Afrika bei der Millerntor Gallery #4 [Gestaltung: Erik Kemnitz]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=TyHTkoKEtVg> (31.1.2015), veröffentlicht am 4.6.2014.

Filme

Fremdverstümmelung. R: Christoph Schlingensief. D 2007. Premierenfassung, 1. September 2007. Online: <http://www.schlingensief.com/arbeiten/a001/freaxfilm.html> (31.1.2015)

Knistern der Zeit. R: Sybille Dahrendorf. D 2012. DVD.

Theateraufzeichnungen

Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. R: Christoph Schlingensief. Aufführung der Ruhrtriennale im Haus der Berliner Festspiele zum 46. Theatertreffen, Berlin 2009. 3-sat-Aufzeichnung. DVD.

Fernsehmagazine

Schlingensiefs Ring des Nibelungen in Afrika. Primetime. [Gestaltung: Alexander Kluge]. dctp, 19.12.1999

Ich bin total verrückt nach Wagner, News & Stories. [Gestaltung: Alexander Kluge]. dctp, 8.10.2000.

Kunstblut trifft Herzblut. Doppelmagazin. [Gestaltung: Alexander Kluge und Christoph Schlingensief]. Dctp, 1.7.2001.

Musik der Bilder. News & Stories. [Gestaltung: Alexander Kluge.]. dctp, 18.11.2007.

„Die Oper beginnt im Kreißsaal.“ ZDF aspekte. [Gestaltung: Stefan Braunhausen]. ZDF, 24.7.2014. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=9r4Qd51jFWQ#t=528> (31.1.2015).

Freakumentar Part 1. [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=WBYA10tBBIY> (31.1.2015), veröffentlicht am 23.6.2008; *Freakumentar Part 2.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=nHwshQITxa8> (31.1.2015), veröffentlicht am 31.7.2008; *Freakumentar Part 3.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=CpuXOZJJ0Pw&spfreload=10> (31.1.2015), veröffentlicht am 31.7.2008; *Freakumentar Part 4.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=JEdEuh17Chg> (31.1.2015), veröffentlicht am 17.9.2008; *Freakumentar Part 5.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: https://www.youtube.com/watch?v=e9FfkBQ9_rs (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008; *Freakumentar Part 6.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=iKTONAOIEbA> (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008; *Freakumentar Part 7.* [Gestaltung: Louis Gentile]. Online: <https://www.youtube.com/watch?v=nVHE1i-nbH4> (31.1.2015), veröffentlicht am 19.10.2008.

Unveröffentlichtes Material und Archivmaterialien

Pressemappe zur Ausstellung *Christoph Schlingensief* im Berliner KW Institute for Contemporary Art, 1.12.2013-19.1.2014.

Stadtplan mit Markierungen. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 735.

DIE LOVEPANGSTM PRODUKTE FÜR DEN KONGRESS. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 918

Expertenliste. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 918.

Kongressmappe. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der bildenden Künste Berlin, Mappe 918.

Designmanual. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 922.

Notizen zum Lovesick-Guide und Erklärung der Pain-Levels. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 922.

Vorschautext (gekürzte Fassung). In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 922.

Rundschreiben von Christoph Schlingensief anlässlich von Lovepangs. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 926.

ZUR NÄHEREN ERKLÄRUNG:. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 926.

Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste, Mappe 951.

Flugblatt zu *Lovepangs*TM. In: Schlingensief-Nachlass im Archiv der Akademie der Künste Berlin, Mappe 951.

Bildnachweise aus:

Hartung, Ulrike: *Das „multimediale Fragment-Kunstwerk“: Christoph Schlingensiefs Parsifal*. In: Mungen, Anno (Hg.): *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Carmen Brucics flickr-Account.

<https://www.flickr.com/photos/83591238@N05/7675610650/> (29.1.2014)

Homepage von Jeanette Müller. <http://jeanettemueller.net/projects/lovepangs.html> (31.1.2015)

N.N.: *Operndorf Architektur*. In: <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/operndorf-architektur.html> (31.1.2015).

Filmstills aus Schlingensiefs Film *Fremdverstümmelung*.

8 Abstract

Eines der vielen Medien, in und mit denen Christoph Schlingensiefel arbeitete, war die Oper. Wie andere Medien auch, eignete er sich diese Kunstform radikal an, um an ihren Bruchstellen und Begrenzungen zu arbeiten. In der Oper liegen aber auch spezifische Potenziale, die er für seine Arbeit nutzbar machte. Schlingensiefel entwickelte den Terminus des „erweiterten Opernbegriffs“. Diese Arbeit fragt danach, was unter diesem Begriff verstanden werden kann. Sie geht zentralen Denkmustern und künstlerischen Strategien nach, die Schlingensiefels „erweiterter Opernbegriff“ umfasst, um ihn greifbar zu machen.

Die Oper ist eine Kunstform, die von Ausgrenzungsmechanismen geprägt ist. Schlingensiefels Denken ist ein inklusives und vernetzendes, das Grenzziehungen stets zu überwinden sucht. Um sich diesem Denken anzunähern, wird der Begriff des „Rhizoms“, mit dem sich Deleuze und Guattari auseinandersetzten, nutzbar gemacht. In Schlingensiefels Arbeit setzen Öffnungen und rhizomatische Verbindungen die Oper „Infektionen“ aus. Diese vollziehen sich in einem allgemeinen „Einbruch des Lebens“, der sich sowohl auf räumlicher, als auch auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene zeigt. Schlingensiefels Strategie der radikalen Aneignung (Appropriation) lässt die Oper neue, Genregrenzen überschreitende Formen annehmen.

Ein wesentliches Bestreben dieser Formen ist die Inklusion und Aktivierung des (Opern-)Publikums, sowie die Öffnung des Opernraumes. Die Untersuchung von zwei Projekten, des Gemeinschaftsprojekts *LovepangsTM* und der Inszenierung von Wagners *Der Fliegende Holländer* durch Schlingensiefel untersucht, inwiefern dieses Bestreben Partizipationsmöglichkeiten am Produktionsprozess von (emotionaler) Öffentlichkeit verhandelt.

Der Begriff der „sozialen Plastik“, den Schlingensiefel von Joseph Beuys entlehnt, war zentral für die Entwicklung seines „erweiterten Opernbegriffs“. Die Weiterführung des damit verbundenen „erweiterten Kunstbegriffs“ wird anhand Schlingensiefels Projekts des „Operndorfes“ in Burkina Faso nachvollzogen.

Abschließend untersucht die Arbeit ein gescheitertes Opernprojekt Schlingensiefels: die Inszenierung von Moritz Eggerts Oper *Freax*. Im Scheitern dieser Operarbeit wird Schlingensiefels „erweiterter Opernbegriff“ im Negativabdruck sichtbar.

9 Lebenslauf

Persönliche Daten

Agnes Zenker

Geboren am 1.6.1988 in Wien

Ausbildung

Seit 10/2006	Studium der Theater-, Film, und Medienwissenschaft und Germanistik an der Universität Wien
Juni 2006	Reifeprüfung
1998-2006	Bundesgymnasium BG18 Klostergasse, Wien Neusprachliches Gymnasium
1994-1998	Volksschule Bischof-Faber-Platz, Wien

Fachspezifische Tätigkeiten

2012-2013	Mitarbeit am <i>Jelinek-Handbuch</i> (2013) Wissenschaftliche Redaktion
2011	Praktikum am Elfriede Jelinek Forschungszentrum Wien im Rahmen des Symposiums <i>Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief.</i> Mitarbeit am Band <i>Der Gesamtkünstler. Christoph Schlingensief</i> (2011)