

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF RESONANZEN

VANESSA HÖVING
KATJA HOLWECK
THOMAS WORTMANN
(Hg.)

et+k

edition text + kritik



Christoph Schlingensief

Resonanzen

Herausgegeben von Vanessa Höving, Katja Holweck
und Thomas Wortmann

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Otto-Mann-Stiftung der Universität Mannheim

S. 14–17, S. 115–116 © Elfriede Jelinek c/o Rowohlt Theater Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-96707-409-3

E-ISBN 978-3-96707-410-9

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © David Baltzer / bildbuehne.de. Christoph Schlingensiefel in »Rosa Luxemburg« – Brecht. Fragmente. Berliner Ensemble, Premiere: 29. Juni 1997.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text&Typo, 70374 Stuttgart

Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8,
99947 Bad Langensalza

Inhalt

- Vanessa Höving, Katja Holweck, Thomas Wortmann
Schlingensiefs Fehlen. Vorwort 7
- Elfriede Jelinek
Der Schrecken der Vereinigung 14
- Lars Koch
Fernsehen in der U-Bahn. Schlingensiefs Experiment
über Unterhaltung und Invektivität 18
- Carl Hegemann
Ästhetische Praxis im öffentlichen Raum.
Warum Christoph Schlingensiefs Aktionskunst heute
wahrscheinlich keine Chance mehr hätte 37
- Vanessa Höving
It's a dirty job, but somebody's gotta do it. Müll bei Schlingensief 45
- Johanna Zorn
Keine Einigkeit, nirgends. Von der (ästhetischen)
Notwendigkeit der Selbstprovokation 59
- Verena Krieger
Ambiguität & Engagement. Zur Problematik politischer
Kunst in der Moderne 69
- Thomas Wortmann
Banküberfall! Als Christoph Schlingensief und Carl Hegemann
versuchten, den Kapitalismus zu retten 100
- Elfriede Jelinek
»Chance 2000« 115

- Mara Kirchmann
Wagner *meets* Samba. Christoph Schlingensiefels
Fliegender Holländer 117
- Leon Igel
Glosse, Kunst und Krankenhaus. Christoph Schlingensiefels
Kolumne *Intensivstation* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* 137
- Sarah Pogoda
Wer über Schlingensiefel redet, muss selbst von ihm gepackt sein!
Christoph Schlingensiefel und die künstlerische Forschung 154
- Jano Sobottka
Zur Endlichkeit in Christoph Schlingensiefels Tagebuch
So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! 172
- Katja Holweck
(K)ein Ende? Schlingensiefel und die Folgen 191
- Lutz Ellrich
Zwischen Spott und Verehrung, Ironie und Ernst
Christoph Schlingensiefel im Spiegel der Erinnerungen 213
- Biogramm Christoph Schlingensiefel 229
- Beiträger*innen 230

Schlingensiefs Fehlen

Vorwort

Seinen ersten Höhepunkt fand das Schlingensief-Gedenkjahr 2020 bereits im Februar. Auf der Berlinale feierte Bettina Böhlers Dokumentarfilm *Schlingensief. In das Schweigen hineinschreien* in der Panorama-Sektion des Filmfestivals Premiere – und das deutsche Feuilleton nahm dies zum Anlass für einen ersten Anlauf zu einer Retrospektive auf das Werk des Ausnahmekünstlers. Schlingensiefs Schaffen, so notierte etwa Eva Behrendt für die *Zeit*, sei »visionär[]«¹ gewesen, weil der Regisseur die Bedeutung von Gleichberechtigung und Inklusion begriffen habe, lange bevor die Theaterhäuser der Republik ihren Nachholbedarf bei diesem Thema entdeckten. Im Stiften von Chaos, von Unordnung und »soziale[r] Reibung noch und nöcher«, im »Übereinanderlegen« von »Menschen und Materialien«, die »vermeintlich nichts miteinander zu tun haben, nicht zueinander passen«, sieht Behrendt den zukunftsweisenden Kern von Schlingensiefs Projekten, die für sie »oft erst im Rückblick Sinn ergaben«.² Dass sich die Bedeutung von Schlingensiefs Arbeiten erst in der Retrospektive erschließt oder aber sich noch einmal ganz anders präsentiert, bemerkten auch andere Rezensentinnen und Rezensenten.

Das ist recht überraschend, ist der überwiegende Teil des Schlingensiefschen Werkes doch geradezu gegenwartsversessen, setzt, beispielweise bei den Theaterarbeiten, radikal auf das politische Tagesgeschehen und entsteht gar teilweise erst in intensiver Auseinandersetzung mit aktuellen Ereignissen. Eben darum könnte man davon ausgehen, dass Schlingensiefs Werk besonders schnell altert. Das Gegenteil ist jedoch der Fall: Zehn Jahre nach dem Tod des Künstlers haben seine Arbeiten weder an Wirkkraft noch an Aktualität eingebüßt, hat sein Werk nichts von seiner beeindruckenden Präsenz verloren. Das verändert nachträglich den Blick auf den meist als *enfant terrible* bezeichneten Schlingensief. Dieser sei, so liest man in einer anderen

1 Eva Behrendt: So weit in der Zukunft. Christoph Schlingensief. In: *Zeit Online* vom 25.2.2020. URL: <https://www.zeit.de/kultur/2020-02/christoph-schlingensief-dokumentarfilm-bettina-boehler-10nach8> (letzter Aufruf: 12.5.2020).

2 Ebd.

Besprechung, von seinen Zeitgenossen als Provokateur verschrien und als Künstler verkannt worden. Und weiter: Wer Böhlers Dokumentation sehe, dem werde schmerzhaft klar, dass Schlingensief fehle, »sehr sogar«.³

Das ist freilich keine genuin neue Feststellung. Seit seinem Tod im August 2010 ist die Leerstelle, die Christoph Schlingensief im deutschen Kulturbetrieb hinterlassen hat, in Zeitungen und Zeitschriften, in Journalen und Blogs immer wieder beklagt worden. Ob es um die Flüchtlingskrise oder die Euro-Krise ging, um den Brexit oder die Wahl Donald Trumps, um die Pegida-Bewegung oder den Aufstieg rechtspopulistischer Parteien: Die Frage danach, wie Schlingensief sich wohl mit diesen Ereignissen auseinandergesetzt, welche künstlerische Experimentalanordnungen er entworfen hätte, wird immer wieder gestellt. Schlingensief, so notiert beispielsweise Malin Schulz in der *Zeit* im Dezember 2016 – nach David Camerons Rücktritt infolge des EU-Referendums, nach dem Putschversuch in der Türkei, nach dem Wahlsieg Donald Trumps – hätte als »verzweifelte[r] Optimist«⁴ vielleicht über das Postfaktische gelacht und eine Komödie daraus gemacht. In jedem Fall aber hätte er die Wut nicht den Falschen überlassen.⁵ Zu einem ganz ähnlichen Schluss kommt ein knappes Jahr später Anna Fastabend in der *Süddeutschen Zeitung*, als sie zwei Wochen vor der Bundestagswahl 2017 an Schlingensiefs Eingreifen in den Wahlkampf 1998 zurückdenkt:

Es ist Wahlkampf und niemanden interessiert es. Nicht mal die Parteien haben Lust auf eine handfeste politische Auseinandersetzung. Zumindest die großen nicht. Viel zu anstrengend. Dabei gäbe es so viel zu streiten, und es müsste um jede Stimme gekämpft werden, die sonst an die AfD fällt. Der Einzige, der jetzt noch helfen könnte, wäre der 2010 verstorbene Christoph Schlingensief. Genau jetzt wäre der richtige Zeitpunkt für den Theatermacher und Aktionskünstler, sich superheldenhaft die abgewetzte Jeansjacke überzuwerfen, das Megafon zu schnappen, vor die Ein-Euro-Shops dieser Republik zu ziehen und den Menschen mit ihren Tüten voller Plastikzeug und der Candy-Crush-Saga auf den Smartphones das Zombiehafte auszutreiben, einen Aufstand anzuzetteln, der sich gewaschen hat.⁶

3 Patrick Wildermann: Christoph Schlingensief wurde stürmisch geliebt und gründlich verkannt. In: Der Tagesspiegel vom 21.2.2020.

4 Malin Schulz: Er hätte die Wut nicht den Falschen überlassen. Warum uns Christoph Schlingensief heute so sehr fehlt. In: Zeit Online vom 21.12.2016. URL: <https://www.zeit.de/2016/53/christoph-schlingensief-kunst-krise> (letzter Aufruf: 12.5.2020).

5 Ebd.

6 Anna Fastabend: Christoph Schlingensief. »Chance 2000« zeigt, wie witzig und klug der verstorbene Theateraktivist in den Wahlkampf 1998 eingriff. Einer wie er wäre heute nötiger denn je. In: Süddeutsche Zeitung vom 8.9.2017. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/dokumentation-christoph-schlingensief-1.3659078> (letzter Aufruf: 12.5.2020).

Vermisst wird Schlingensief, der im hier Zitierten gar zum Superhelden mit gesellschaftlichem Sendungsbewusstsein avanciert, aber nicht nur in Anbetracht der Krisen der Gegenwart. Auch (und vielleicht sogar ganz besonders) wenn es um den Umgang mit der bundesdeutschen Erinnerungskultur geht, erinnert man sich an Schlingensief. Als sich 2019 der Fall der Mauer zum dreißigsten Mal jährte, war es Schlingensiefs ganz eigener, nur wenige Monate nach dem Mauerfall inszenierter Blick auf die (aller-)jüngste deutsche Geschichte, der in den Fokus des Interesses rückte. Im Nachgang einer Vorführung von Schlingensiefs *Deutschem Kettensägenmassaker* im Rahmen der von der Berliner Volksbühne organisierten »Woche der Kritik« notierte beispielsweise Philip Ursprung:

Bis heute entziehen sich die deutsche Trennung und die Wiedervereinigung einer adäquaten Darstellung in der visuellen Kultur. Schlingensiefs *Kettensägenmassaker* ist eine Ausnahme. Lange als extremes Produkt eines exzentrischen Provokateurs abgetan, zeigt sich im Rückblick seine historische Tragweite. Der Film erschliesst die inneren Widersprüche des historischen Ereignisses. Er legt den Finger auf die Kluft zwischen Ost und West, auf die beidseits gestauten Aggressionen, die Gewalttätigkeit und die Irrationalität. Er rückt einen für viele Betroffene traumatischen Prozess künstlerisch ins Licht. Im Vergleich zur analytischen Kraft des *Kettensägenmassakers* verblasen Rührstücke wie *Good Bye, Lenin!* (2003) oder *Das Leben der Anderen* (2006). Fünf Minuten *Kettensägenmassaker* lehren uns mehr über Trennung und Wiedervereinigung als die jahrelange Diskussion um das Freiheits- und Einheitsdenkmal, die *Einheitswippe*.⁷

Säge statt Wippe, auf diese Formel, auf diesen Gegensatz gebracht, zeigt sich nicht nur Schlingensiefs spezifischer Blick auf die deutsche Geschichte, sondern die Anlage seiner Kunst im Speziellen: Schlingensiefs Arbeiten setzen nicht auf Konsens oder Harmonie, sondern auf die Störung, den Disput, teils auch den Schock. Die Entscheidung, Christoph Schlingensief mit einem Megafon auf den Titel dieses Bandes zu setzen, ist deshalb programmatisch zu verstehen: Schlingensief ist ein Künstler des Einspruchs, das Megafon war deshalb bei zahlreichen seiner Aktionen sein wichtigstes Requisit, ja sein Werkzeug. Ein solches Interesse am Dissens pflegen in jüngster Zeit auch andere Aktionskünstler. Zu nennen ist etwa das Zentrum für Politische Schönheit, dessen Arbeiten von der Kritik immer wieder mit Schlingensiefs

7 Philip Ursprung: Schlingensiefs Geist. In: URL: <https://www.republik.ch/2019/02/12/schlingensiefs-geist> (letzter Aufruf: 12.5.2020).

Aktionen verglichen worden sind.⁸ Und auch der Gründer des Zentrums, Philipp Ruch, hat sich gerade im Kontext einer besonders umstrittenen Aktion explizit auf Schlingensiefel berufen. Bei der 2019 durchgeführten Aktion *Sucht nach uns* errichtete das Zentrum für Politische Schönheit eine Stele mit angeblichen Asche-Überresten von jüdischen Holocaustopfern im Berliner Regierungsviertel. Als Kritiker der Aktion versuchten, die Stele einzureißen, setzte Ruch dies in Bezug zu ähnlich emotional-tätlichen Reaktionen, die Schlingensiefels Arbeiten zu evozieren vermochten.⁹

Bilder, die bleiben

Schlingensiefels Werke, das machen all diese Beispiele klar, entfalten bis heute eine beeindruckende Resonanz: bei Zuschauer*innen und Leser*innen, bei Künstler*innen und in der Kritik. Seine Arbeiten irritieren und provozieren, sie begeistern und fordern heraus. Das mag daran liegen, dass Schlingensiefel wie kaum ein anderer in der Lage dazu war, Bilder zu entwerfen, deren Faszinationskraft sich einerseits aus dem direkten Bezug auf den Moment ihrer Kreation speist, gleichzeitig aber über diesen Moment hinausragt. Wenn Schlingensiefel über diese Faszination für die Wirkmacht, ja für die Resonanz von Bildern nachdenkt, schreibt er ihr einen exzeptionellen und existenziellen Status zu. In seinem *Tagebuch einer Krebserkrankung* notiert Schlingensiefel:

8 Um ein Beispiel zu nennen: Im Rahmen der Aktion »Die Toten kommen« wurden vom Zentrum für politische Schönheit an den europäischen Außengrenzen verstorbene Flüchtlinge exhumiert und in Berlin begraben, um damit auf die Konsequenzen der deutschen Flüchtlingspolitik aufmerksam zu machen. Die Kritik zog Parallelen zu Schlingensiefels Wiener Container-Aktion, wies aber auch auf die Differenzen hin: »Vor 15 Jahren hat Christoph Schlingensiefel in der Mitte von Wien einen Container aufgestellt, ein paar Asylbewerber hineingesetzt und von den Österreichern im »Big-Brother«-Verfahren entscheiden lassen, wer abgeschoben werden soll. »Ausländer raus« hieß die – inszenierte – Aktion, die die Stadt verrückt machte und reihenweise Menschen aus ihren Rollen und Gewissheiten fallen ließ. Schlingensiefel hat damals eine Bühne gebaut, auf der die verstörten Funktionsträger, Passanten, Gut- und Wutbürger sich dann selbst vorführten. Die Aktionen vom Zentrum für politische Schönheit lassen diesen Freiraum nicht zu. Sie haben ein politisches Ziel, dem sich alles unterordnet. Die Formel ist simpel: möglichst krasse, unmittelbare Eindrücke erschaffen, um möglichst viele und möglichst viel damit zu erreichen. Dieses Begräbnis ist eine Kampagne.« Lenz Jacobsen: Diese Leichen sollen alle aufwecken. In: Die Zeit vom 16.6.2015.

9 Vgl. dazu Julius Betschka: Deshalb wird es keine Aktionen zum Holocaust mehr geben. In: Der Tagesspiegel, 9.1.2020. URL: <https://www.tagesspiegel.de/berlin/zentrum-fuer-politische-schoenheit-deshalb-wird-es-keine-aktionen-zum-holocaust-mehr-geben/25400880.html> (letzter Aufruf: 4.5.2020). Zum Verhältnis von Schlingensiefel und dem Zentrum für Politische Schönheit siehe die Beiträge von Vanessa Höving und Katja Holweck im vorliegenden Band.

[Ich [...] [hatte] schon immer mit Bildern zu tun [...], [lebe] eigentlich in Bildern [...]. Aber es gibt eben Bilder, die haben keine Eindeutigkeit, in so einem Bild befinde ich mich zurzeit. Und ich habe das schließlich immer gemocht, dass es Bilder gibt, die nicht eindeutig sind, die aus Überblendungen bestehen und auf die die Leute völlig unterschiedlich reagieren. Das wurde mir oft angekreidet, weil ich ja die ganze Zeit dastand, als derjenige, der diese Überblendungen angezettelt hat.¹⁰

Auch wenn man dem Blick von Künstlerinnen und Künstlern auf die Agenda ihrer Werke prinzipiell skeptisch gegenüber treten sollte: In diesem Fall trifft Schlingensief's Selbstbeschreibung den Nagel auf den Kopf. Seine multimediale organisierten Projekte präsentieren sich gleichermaßen als Bildproduktions- wie Bildzerstörungsmaschinerien. Mit Strategien der Verdoppelung, der Überblendung oder auch der Übersteigerung von einzelnen Bildmotiven wie ganzen Bildtraditionen werden ambivalente Strukturen produziert, mithin ein eklektizistisches Nebeneinander widerstreitender Bilder entworfen, das sich oftmals bis zur Katachrese steigert. Das irritierende und provozierende Potenzial zahlreicher Schlingensief'scher Projekte entspringt zu keinem geringen Teil diesem interpretatorisch nur schwer einzuholenden Bildersturm. Anna-Catharina Gebbers hat in einem Interview aus Anlass einer großen Schlingensief's-Retrospektive, die sie als Kuratorin begleitete, die Effekte dieser Bilderstrategie am Beispiel von Schlingensief's Auseinandersetzung mit dem »ewigen Kanzler« Helmut Kohl präzise beschrieben:

Einen Höhepunkt der Kohl-Rituale bildete das Bad im Wolfgangsee, zu dem er 1998 als Wahlkampfaktion seiner Partei Chance 2000 die von ihm so bezifferte Zahl von sechs Millionen Arbeitslosen aufrief, um das Ferienhaus des ewigen Kanzlers zu fluten. Es kam nur ein Bruchteil, aber die Presse berichtete vom Plan, und wir haben dieses Bild von sechs Millionen im Wolfgangsee im Kopf. Deshalb geht es bei seinen Bildfindungen auch immer um die Bilder in den Medien und die Bilder, die Christoph Schlingensief in unserem Denken auslöste.¹¹

Gerade weil Schlingensief's »Bildfindungen« nicht an ein Medium, ein Format, eine Gattung gebunden sind, erweisen sie sich als besonders anschlussfähig. Denn Schlingensief's Werk transgrediert die Grenzen der Einzelkünste

10 Christoph Schlingensief: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Köln 2009, S. 13f.

11 Ute Müller-Tischler: Gespräch mit Anna-Catharina Gebbers und Aino Laberenz über die Christoph-Schlingensief's-Retrospektive. In: Theater der Zeit 1/2014, S. 8–11, hier S. 10f.

programmatisch. Ob er als Regisseur den Neuen Deutschen Film zu Grabe trug, als Theatermacher die Kanzlergattin auf der Bühne exekutierte, als Fernsehmoderator seine Gäste blamierte, in Bayreuth Wagners Musik mit den Bildern eines verwesenden Hasen konfrontierte, als Aktionskünstler Container mit Asylbewerber*innen in der Wiener Innenstadt platzierte oder als Autor von Tagebüchern und Blogs sein Leiden und Sterben öffentlich ausstellte: Christoph Schlingensiefel bewegte sich in seinen Arbeiten souverän in ganz unterschiedlichen Medien – und oftmals auch ganz selbstverständlich jenseits der Grenzen des guten Geschmacks. Irritierend und, ja, auch berührend wirkten Schlingensiefels künstlerische Projekte aber vor allem, weil er bei seinen Provokationen das Spiel um die Ununterscheidbarkeit von Person und *persona* auf die Spitze trieb. Schlingensiefel stellte sich aus und er stellte sich bloß. Er fungierte als energetischer Kern seiner Projekte. Er »beglaubigte« sie mit seiner körperlichen Präsenz – und das bis zum Ende.

Nachleben

Das Nachleben des eigenen Werkes trieb Schlingensiefel um. »Es gibt auch«, so notiert er in *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*, »immer wieder den Blick auf die eigenen Arbeiten, es taucht immer wieder die Frage auf: Was bleibt denn dann, wenn man tot ist?«¹² Schlingensiefels Hoffnung auf die Bewahrung seiner »Hinterlassenschaft«¹³ hat sich erfüllt: Zehn Jahre nach seinem Tod wird Schlingensiefels Werk archiviert, ediert und gezeigt. Sein Nachlass wird im Archiv der Akademie der Künste in Berlin aufbewahrt, Werkschauen fanden im KW Institute for Contemporary Art in Berlin und im New Yorker Museum of Modern Art statt. Mehrere internationale Retrospektiven auf den Filmemacher Christoph Schlingensiefel haben stattgefunden. Seine Regiearbeiten erscheinen in einer von Frieder Schlaich in der Berliner Filmgalerie 451 herausgegebenen Reihe. Und auch für Schlingensiefels letztes (und größtes) Projekt, das Operndorf in Burkina Faso, bedeutete der Tod des Künstlers nicht das Ende. Das Projekt wird von Schlingensiefels Witwe Aino Laberenz betreut und stetig weiterentwickelt. All das zeigt eindrücklich: Auch wenn zu Lebzeiten oftmals umstritten war, ob es sich bei Schlingensiefels Arbeiten um Kunst oder Quatsch handelte, so entwickelte

12 Schlingensiefel: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, S. 192.

13 Ebd., S. 32.

sich der Provokateur postum zum angesehenen Künstler, ist im zweiten Dutzend des neuen Jahrtausends gar auf dem Weg zum Klassiker.

Anteil an dieser Nobilitierung des Künstlers hat nicht zuletzt auch die Schlingensief-Forschung, die in den letzten Jahren einen regelrechten Boom erlebt hat. Gleich zwei große, internationale Tagungen wurden in den letzten drei Jahren veranstaltet,¹⁴ eine aktuelle Bibliografie führt mehr als 150 Titel, Schlingensiefs Werk wird in der Literatur- und der Theaterwissenschaft ebenso diskutiert wie in der Film- und der Musikwissenschaft, der Ethnologie und der Kunstgeschichte. Im nächsten Jahr erscheint gar ein Handbuch, das Schlingensiefs Gesamtwerk erstmals umfassend wissenschaftlich aufarbeitet. An diese Vorarbeiten knüpfen die Beiträge dieses Bandes an. Sie stammen einerseits von ehemaligen Weggefährt*innen, aber auch von Vertreter*innen unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen. Die Beiträger*innen des Bandes widmen sich Schlingensiefs Werk also aus verschiedenen Perspektiven und mit unterschiedlichen Zielsetzungen. Manche erinnern an bekannte Aktionen wie etwa Schlingensiefs Eingreifen in den Bundestagswahlkampf 1998 oder seine Wiener Container-Aktion *Bitte liebt Österreich*. Andere entdecken fast vergessene oder wenig besprochene Arbeiten wie etwa Schlingensiefs als Auftragsarbeit für die Abfallentsorgungsgesellschaft Ruhrgebiet entstandenen Kurzfilm *Abfall – ein kostbarer Rohstoff*, seine Kolumnen für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, seine Inszenierung von Wagners *Fliegendem Holländer* im brasilianischen Manaus oder sein (scheiterndes) Engagement bei einem Galaabend der Kulturstiftung der Deutschen Bank. Wieder andere fragen nach der Aktualität Schlingensiefs im Jahr 2020. Sie diskutieren, inwiefern seine spezifische Form des Arbeitens heute überhaupt noch möglich wäre, oder ziehen Parallelen zu aktueller politischer und engagierter Kunst. Dass Schlingensief fehlt, davon gehen alle Beiträger*innen dieses Bandes aus. Die hier versammelten Texte sind ein Beleg, wie lebendig das Werk Christoph Schlingensiefs ist – und wie lohnenswert und wichtig es ist, dieses stets aufs Neue zu entdecken.

Hagen und Mannheim, im Mai 2020

14 Christoph Schlingensief und die Avantgarde. 2.–4. Februar 2017, Universität Bielefeld – Zentrum für interdisziplinäre Forschung; Arbeit am Bild. Schlingensief und die Tradition. 17.–19. Mai 2018, Universität Mannheim.

Der Schrecken der Vereinigung

Ich grübele immer noch über Christoph Schlingensief nach, den ich bewundert und verehrt, ja geliebt habe. Er war einer, der viele war, so vielschichtig wie sein Werk, das sich als etwas meldete, hinter dem immer etwas anderes stand, ein Dahinter eines Dahinters, und der Zusammenhang all der Erscheinungen, mit denen der Künstler sich beschäftigt hat, die Beziehung zwischen den Erscheinungen, die er ja selbst hervorgebracht hatte (er hat den Animatographen erfunden, etwas, das sich dreht und dauernd solche Erscheinungen ausspuckt, die er vorher gefressen hat, sonst wären sie ja nicht da, aber ihr Hervorholen, im Wissen, daß da eben immer etwas, und immer etwas Neues, das kommt und geht, dahintersteckt, ist das Eigentliche, das Holen und wieder Verschwindenlassen, damit etwas Neues geholt werden und wieder vergehen kann), all diese Verknüpfungen und Verbindungsstücke verweisen auf etwas Drittes, und das ist das, wovon dann nicht gesprochen wird, auch wenn es gezeigt wird. Oder soll man sagen: Indem es gezeigt und dann seines Ortes wieder verwiesen wird, und im Weggewiesenwerden, weil etwas anderes auch noch drankommen möchte, entsteht die Erscheinung, auf der Bühne, im Film, am Animatographen. Die Dinge erscheinen eben nicht nur dort, sie werden von dort auch wieder verwiesen, und zwar damit sie dann auf etwas anderes verweisen können, denn das Wort verweisen ist eben mehrfachdeutig, mehrdeutig. Ihr Medium, das, was man ihnen, den Erscheinungen, also dem Nichts, zugewiesen hat, um sich zu zeigen, ist ebenfalls im Fluß (nicht von ungefähr wird ja der Zusammenhang von Christophs Arbeit mit Fluxus, mit dem Situationismus, vor allem, was seine politischen Aktionen betrifft, immer hervorgehoben), Fluß auf Fluß, dann: Fluß im Fluß, und wenn sie zusammenfließen, kann man nicht mehr sagen, woher welches Wasser kommt, das uns rührt, man kann also nicht sagen, wo es herrührt, nachdem einige Male fest umgerührt worden ist. Es vermischt sich das, was sich nicht fassen läßt. Wenn man den Unterschied zwischen dem Wesen und seinem Erscheinen betonen will, so nennt man die Erscheinung eine: bloße. Die Erscheinung als bloßer Schein. Aber bei Schlingensief war diese Degradierung wirkungslos, indem er das Bloße, auch das Verschwinden, auch schließlich sein eigenes, als das eigentliche Wesen seiner Kunst kenntlich gemacht hat.

Wenn ich jetzt zu meiner Frage zurückkomme, wieso wir so viel und gleichzeitig so wenig miteinander zu tun hatten, denn ich als Konsumentin konnte das, was da erschienen und wieder verschwunden ist, Menschen und Menschenmaterial, buchstäblich!, Mengen von Menschen, die auf der Bühne daherschwankten wie überladene Lastfahrzeuge, anstarren, bewundern, er aber konnte nichts mit meinen Texten anfangen, auch wenn er sie manchmal in sehr kleinen Dosen verwendet hat, dann hat das, glaube ich, mit diesem geradezu zwanghaften Herbeiholen und wieder Wegräumen zu tun (das ja oft ein Wegstoßen ist! Ein Wegstoßen im Herbeiholen, so habe ich unsere Zusammenarbeit, die nie eine war, empfunden. Ich sehe ihn noch, wie er in meiner Wohnung Skizzen über Skizzen hingeworfen hat, um mir zu zeigen, wie er sich diese Animatographen-Erscheinungen plus zusätzliche Erscheinungen, plus nur projizierte Erscheinungen, die auch einmal Leben waren etc., wie er sich das alles vorgestellt hat, wie er das alles zusammenbringen, zusammenzwingen mußte!, egal, ob es zusammenkommen wollte oder nicht, er hat es ganz genau gewußt, und da war kein Platz für anderes). Er hat, vielleicht nicht sich selbst, aber mir damit bewiesen, daß das, was er erreichen wollte, mit meinen Texten nicht möglich war. Daß ich im wahrsten Sinn des Wortes: überflüssig war. Daß unser beider Willen nicht zusammenhing und auch nicht zusammengebracht werden konnte (nicht horror vacui, sondern Angst vor einer, jeder Vereinigung, es lag in der Natur der Sache, daß die Vektoren auseinanderstreben mußten, sogar dann, wenn sie scheinbar zusammengehörten), da stand ich nun, ich armes Tor, durch das alles durchging, nur um dann wirklich durchzugehen und abzuhaue, da stand ich also inmitten meiner Textgier, etwas Vollständiges zu schaffen, das dann da ist, auch wenn es vieles offenläßt, und hatte nichts mehr; und dort saß er und riß all die Dinge an sich, die mit mir durchgegangen und verschwunden waren, aber das waren ja gar nicht meine!, er saß also da in seinem Wunsch: möglichst viel von möglichst allem!, und vielleicht das Alles, das er selbstgemacht hatte, dann auch noch dazu; von überallher hat er es genommen, nur meins war schon ab mit der Post, weggeschickt, aber nicht mit ordentlicher Adressangabe abgeschickt. Sein Stück, das dann »Mea Culpa« hieß und seine Erkrankung zum Thema hatte: Er hat sich auf seine Krankheit, also auf etwas, das den Körper zerfrißt, zerstört, auflöst, gestürzt, in aller entsetzlichen Verzweiflung, die ich mir gar nicht vorstellen kann und will, und er hat etwas aus Fragmenten, Zitaten, Textfetzen vieler Autoren, Philosophen, Theoretiker zusammengefügt, von dem er wußte, daß er es zusammenzwingen konnte, ja mußte!, auch das, was nicht zusammengehört und nie zusammengehört hat, das hat er zusammengezwungen, sonst würde

er selbst sich auflösen, noch vor der Zeit, in der noch Zeit war, es zu holen und eben: zu zeigen. Ich habe damals ja, auf seinen Wunsch hin (und er hatte mir Aufzeichnungen aus dem Krankenhaus, die naturgemäß schon zerfetzt und fragmentiert waren, wie es eben geschieht, wenn ein Mensch aus der Narkose aufwacht, und es fehlt ihm ein Teil seines Körpers, den er noch gebraucht hätte, zur Verfügung gestellt), auch ein Stück geschrieben: »todkrank.doc«, und er konnte es nicht verwenden und nicht verwerten, gar nichts davon (nein, ich glaube: einen Satz oder so hat er schon genommen, der dann so dastand, ich finde ihn gar nicht im Textkonvolut, aber angeblich soll er da sein, es ist aber egal, denn dahinter warten schon Trauer und Verzweiflung auf ihren Auftritt, bereit, auf den Animatographen aufzuspringen, sich zu zeigen und dann wieder zu verschwinden, noch ein einziges Mal zu verschwinden, nachdem sie schon mehrmals verschwunden waren, denn daß sie verschwinden können, zeigt, daß sie noch DA waren, vorhin noch waren sie da!). Er konnte nichts Vollständiges ertragen, denke ich mir, als würden zwei verschiedene Formen von Gier einander gegenseitig auffressen. So wie ich in meinem hechelnden (lebendigen!, das ist es, glaube ich), nie nachlassenden Verlangen nach einem Textkörper, der alles umschließen sollte, auch Christoph selbst natürlich, alles, über das ich verfügen konnte und das möglichst fugenlos zusammengepaßt werden sollte (und was nicht paßt, wird passend gemacht! Die Lebenden können das, die können ja noch alles), bis ein handlicher, prall gefüllter Müllsack fertig zum Entsorgen da lehnte, sobald ich also etwas zusammengebracht hatte (natürlich ohne es wirklich zusammenzubringen!), das auch zusammengehören sollte (das dann sowieso gleich wieder zusammengebrochen wäre), konnte Christoph diesen fertig zusammengebastelten Textkörper schon nicht mehr ertragen. Die Entsorgung war meine Sorge, er hatte andere Sorgen. Was bei mir also die Gier nach einem Textkörper war, das war bei ihm — das ist meine armselige These, ich weiß es nicht, ich weiß nichts, ich kann mir einen, der so lebendig ist, aber wahrscheinlich sterben wird (damals war das noch nicht sicher), nicht vorstellen — also seine Gier, das scheint mir jetzt klar, muß aber auch nicht stimmen, was stimmt denn schon!, das war bei ihm die Gier nach KEINEM Textkörper. In diese Richtung ist sie marschiert, die Gier: nicht etwas haben, sondern etwas zeigen zu müssen, etwas vorweisen zu können, egal, ob man überhaupt noch etwas hat. Da ist keine Zeit mehr nachzuschauen. Solang man zeigen kann, ist man. Dieses Vollständige meines Versuchens, nein, dieser Versuch nach Vollständigkeit, der ja auch von mir nicht zu erreichen war, fiel in diesen Wunsch von Christoph, keinen Körper zu haben, um seinen Körper behalten zu dürfen, nicht in eins, das nicht, sondern: ausein-

ander. Das war unsere Zusammenarbeit, die eigentlich nie stattgefunden hat: ein Auseinanderfallen. Eine Auseinanderarbeit. Etwas hat sich dann ganz woanders materialisiert, ich weiß nicht wo, und ich weiß nicht als was. Aber es war da. Vielleicht aber auch nicht.

Fernsehen in der U-Bahn

Schlingensiefs Experiment über Unterhaltung und Invektivität

Christoph Schlingensief war ein Großmeister der Störung des gesellschaftlichen »common sense«¹. Im Feuilleton wurde er dafür immer wieder mit dem pejorativ gemeinten Label eines *Agent Provocateur* bedacht, der provoziere, um mediale Aufmerksamkeit für sich zu generieren. Das eigentliche ästhetische Programm von Schlingensiefs Kunst, für das die Aufstörung nicht Zweck, sondern Mittel ist, bleibt in der kulturräsonierenden Öffentlichkeit daher meist unberücksichtigt. Schlingensiefs ästhetische Interventionen realisieren eine Politik der Form, die Traditionslinien der Avantgarden² mit den in den 1990er-Jahren aktuellen ästhetischen Verfahren des postdramatischen Theaters verbindet und für eine Kritik kultureller Hegemonie fruchtbar macht. Wie Hans-Thies Lehmann feststellt, wird Theater in dieser Zeit »kaum mehr durch die direkte Thematisierung des Politischen [politisch wirksam], sondern durch den impliziten Gehalt seiner Darstellungsweise«.³ Postdramatisches Theater sei »eine Praxis in und mit signifikantem Material, die nicht Macht-Ordnungen schafft, sondern Neues und Chaos in die geordnete, ordnende Wahrnehmung bringt. Als Öffnung des logo-zentrischen Procedere, in dem das Identifizieren überwiegt, zugunsten einer Praxis, die das Aussetzen der Bezeichnungsfunktion, ihre Unterbrechung und Suspension nicht fürchtet, kann Theater politisch sein.«⁴ In solchen Situationen der theatralen Aufstörung, in denen die Entautomatisierung der Wahrnehmung sonst selbstverständliche Verstehensprozesse irritiert, soll das Publikum die Erfahrung machen, dass alle Formbildungen zugleich evident und kontingent sind und jede Auswahl – »[j]eder Formgebrauch hat einen Invisibilisierungseffekt«⁵ – andere, ebenfalls mögliche Formbildungen aus-

1 Itay Snir: »Not Just One Common Sense«: Gramsci's Common Sense and Laclau and Mouffe's Radical Democratic Politics. In: *Constellations* 23/2 (2016), S. 14–31.

2 Vgl. Lore Knapp/Sven Lindholm/Sarah Pogoda (Hg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München 2019.

3 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Berlin 2015, S. 456.

4 Ebd., S. 459.

5 Niklas Luhmann: »Die Welt der Kunst«. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. von Niels Werber. Frankfurt a. M. 2008, S. 299–315, hier S. 301.

schließt.⁶ »Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik«⁷ – diese Grundeinsicht Hans-Thies Lehmanns soll im Folgenden den Ausgangspunkt bilden, um Schlingensiefels Fernseharbeit »U3000« daraufhin zu befragen, wie sie eine Ästhetik der Aufstörung realisiert, indem sie sich mit dem Wahrnehmungsdispositiv des Image- und Programmmediums Fernsehen auseinandersetzt. In einem ersten Schritt wird deshalb Schlingensiefels Auseinandersetzung mit Fernsehen als einem Medium der Inklusion⁸ genauer bestimmt, dem um die Jahrtausendwende in der Konjunktur invektiver Unterhaltungsformate eine große politische Relevanz zukommt. In einem zweiten Schritt ist dann darzulegen, wie sich Schlingensiefels Einsicht in die Formatierungskraft des Fernsehens in »U3000« ästhetisch zu einer Form von Metafernsehen verdichtet.

1 Fernsehen, Gesellschaftsbild und Bilderstörung

Unterhaltung im Fernsehen, insbesondere in Angeboten der deutschen Privatsender, die in den späten 1990er-Jahren auf Sendung gegangen sind, operiert in vielen Fällen mit einer Strategie der Aufwertung durch Abwertung. In den dort produzierten Nachmittagstalkshows, Reality-TV-Formaten und Casting-Wettbewerben besteht das eigentliche Unterhaltungsangebot darin, kalkulierten Inszenierungen der Herabwürdigung beizuwohnen. Beschimpfung, Spott, Blamage und Beschämung der Teilnehmenden sind Mittel einer Affektpolitik des zynischen Verlachens, die ihrem Publikum vor den TV-Schirmen ein invektives Genießen der eigenen sozialen Position eröffnet.⁹ Denen, die in den Invektiv-Arenen des Unterhaltungsfernsehens zu beobachten sind, geht es im Zweifelsfall immer noch ein wenig schlechter als einem selbst. Neben den Schiffbruch mit Zuschauer*in tritt die Herabsetzung vor Publikum als weiteres aufmerksamkeitsökonomisches Erfolgsrezept im Kampf um Quoten und Marktanteile.

6 Vgl. zur politischen Dimension einer solchen Ästhetik der Störung auch Lars Koch/Tobias Nanz: Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173 (2014), S. 94–115.

7 Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 469.

8 Zur mediensoziologischen Konzeptualisierung vgl. Tilmann Sutter: Massenmediale Inklusionsprozesse. Adressierung, Einbeziehung und Beteiligung des Publikums im Fernsehen. In: Zeitschrift für Theoretische Soziologie 5/2 (2016), S. 182–213.

9 Vgl. Slavoj Žižek: Denn sie wissen nicht, was sie tun. Genießen als ein politischer Faktor, Wien 1994.

Christoph Schlingensief hat sich in seinen Arbeiten der frühen 2000er-Jahre wiederholt mit diesem »invektiven Modus«¹⁰ des Unterhaltungsfernsehens beschäftigt. Die Arbeiten »Talk 2000« und »Die Piloten« erforschen die Herabsetzungslogik des Talkshow-Genres. »Freakstars 3000« führt vor, dass es in Castingshows wie »Pop-Idols« oder »Deutschland sucht den Superstar« nicht zuletzt immer um die demütigende Ausstellung des augenscheinlichen Unvermögens der Bewerber*innen geht. Und dass es sich beim Zuschauer*innen-Voting in eliminatorischen Heterotopie-Formaten wie »Big Brother« oder das »Dschungelcamp« weniger um einen Mechanismus der basisdemokratischen Publikumsbeteiligung als vielmehr um ein Exekutionsinstrument handelt, mit dem beschämende Exponierung und sozialer Ausschluss zu erreichen sind, zeigt die Intervention »Bitte liebt Österreich« in der Gleichsetzung von Unterhaltungs- und Abschiebe-Container. Schlingensiefs »Bilderstörungsmaschine«¹¹ zielt damit zunächst ganz wörtlich auf die Störung von konkreten, invektivgesättigten Fernsehbildern. Er erkennt in der Skandalisierung, Beleidigung und Denunziation vermeintlicher Andersheit eine zentrale Emotionalisierungsstrategie des Unterhaltungsfernsehens. Zugleich fragen seine Interventionen aber in einer geweiteten Perspektive in einem prinzipiellen Sinne nach den politischen Effekten der massenmedialen Herstellung gesellschaftlicher Fremd- und Selbstbeschreibungen. Das Fernsehen ist für Schlingensief »kein Fenster zur Wirklichkeit«¹², sondern eine politisch sehr wirkmächtige Agentur der Herstellung von kultureller Hegemonie, die in komplexen Signifikationsketten bloß eine bestimmte, dominanten gesellschaftlichen Machtinteressen dienende Version von Wirklichkeit in den Sinnhaushalt der Gesellschaft einspeist. Schlingensief versteht das Fernseh-Dispositiv demnach als eine effektive gesellschaftliche Normalisierungsmaschine, deren Programme wesentlich zur Herausbildung von Subjektmodellen, Sicht- und Sagbarkeitsordnungen und gouvernementalen Ausgestaltungen des Sozialen beitragen.¹³

10 Vgl. hierzu Konzeptgruppe Invektivität, Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 1 (2017), S. 2–24, URL: <https://content.sciendo.com/view/journals/kwg/2/1/article-p2.xml> (letzter Aufruf: 11.5.2020).

11 Vgl. hierzu umfassend Lars Koch: Performance als Bilderstörungsmaschine bei Christoph Schlingensief. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 173 (2014): Krisen, Katastrophen, Störungen, S. 116–134.

12 Hans Belting: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 7.

13 Vgl. hierzu Andrea Seier: Gouvernementalität und Fernsehen – Zur Mikropolitik des Fernsehens. In: kultuRRevolution – Zeitschrift für Angewandte Diskurstheorie 55/56 (2009), S. 47–52.

Auch wenn in der Kunst Schlingensiefels konkrete sozioökonomische und politische Inhalte verhandelt werden, ist es ihm mindestens ebenso wichtig, das Publikum in ein Spiel zu verwickeln, das mit unterschiedlichsten ästhetischen Operationen die medialen *Procedere* der Erzeugung und Legitimation von gesellschaftlichen Selbstbildern fokussiert. In den von ihm initiierten Konstellationen der Störung wird offenbar, dass die Plausibilität des scheinbar Selbstverständlichen wesentlich erst durch die Wahrnehmungslenkung von Medieninszenierungen produziert wird. Das, was gesellschaftlich für normal, wirklich und notwendig gehalten wird – davon geht Schlingensiefels Programm der »Bilderstörung« aus – ist das Ergebnis eines machtgestützten, von kapitalistischen Interessen motivierten und massenmedial realisierten »Worldmakings«¹⁴, das seine kontingenten – und damit eigentlich veränderbaren – Konstitutionsbedingungen über Verfahren kultureller Hegemonieproduktion kontinuierlich invisibilisiert. Im Ergebnis dieser massenmedial betriebenen Evidenzarbeit verfestigt sich im kollektiven Bewusstsein ein Eindruck von Alternativlosigkeit, der die asymmetrischen Ausbeutungs- und Machtverhältnisse des Kapitalismus naturalisiert. Zum Kernbestand von Schlingensiefels politischer Kunst gehört daher die Frage nach dem Verhältnis von sozialer In- und Exklusion, deren sozialstrukturelle Faktizität in den massenmedialen Relationen von Sichtbarkeit und Un-/Sichtbarmachung sowie den damit verbundenen Rollenzuweisungen eine symbolische Entsprechung findet.

Schlingensiefels Aktionskunst, ebenso wie seine Fernseharbeiten, gehen genau gegen diese symbolische Zementierung von politischer, sozialer und kultureller Ungleichheit vor, indem sie mithilfe unterschiedlicher, miteinander verzahnter diskursiver und ästhetischer Störmanöver die herrschenden Repräsentations- und Wahrnehmungsordnungen zu unterbrechen und in ihrem Wahrheitsanspruch zur Disposition zu stellen versuchen. Schlingensiefels Arbeiten leisten Aufklärung im klassischen Sinne, insofern sie den massenmedialen Verfahrensregeln der Produktion von Wirklichkeit »den in der fortlaufenden Pragmatik ihrer Anwendung vergessenen Charakter radikaler Fragwürdigkeit«¹⁵ zurückgeben. Während es in Schlingensiefels Arbeiten auf einer Ebene erster Ordnung durchaus um Formen von Repräsentations- und

14 Vgl. Ansgar Nünning: *Making Events – Making Stories – Making Worlds: Ways of Worldmaking from a Narratological Point of View*. In: Ders./Nünning, Vera/Neumann, Birgit (Hg.): *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin/New York 2010, S. 191–215.

15 Hans-Thies Lehmann: *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* In: Jan Deck/Angelika Sieburg (Hg.): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld 2011, S. 29–40, hier S. 35.

Machtkritik geht, läuft auf einer Ebene zweiter Ordnung zugleich immer der Versuch einer sehr viel radikaleren Intervention mit. Deren politische Dimension liegt, dies ist einer der zentralen Aspekte der nachfolgenden Überlegungen, in der Problematisierung der gesellschaftsdominierenden »Aufteilung des Sinnlichen«¹⁶. Schlingensiefel macht sich dabei den Umstand zunutze, dass gerade Theater und Performancekunst in der Doppelcodierung als sozialer und ästhetischer Raum in besonderer Weise dazu fähig sind, die »Intransparenz der Wahrnehmung« und des »Zumutungsgehalt[s] der Normen der Gesellschaft«¹⁷ hervorzuheben.

Schlingensiefels Aktions- und Interventionskunst errichtet Experimentalmräume, in denen sich entpolitisiert Konsens in einen politisierten Dissens verwandeln kann. Schlingensiefel will in der Auseinandersetzung mit den kulturindustriellen Materialien, an denen er sich abarbeitet, das herrschende Sicht- und Sagbarkeitsregime aufbrechen und einen politischen Möglichkeitsraum eröffnen, in dem sich ein Erscheinen derjenigen ereignen kann, für die in der »symbolische[n] Ordnung der Gemeinschaft der sprechenden Wesen«¹⁸ keine eigene Stimme vorgesehen ist. Über eine bloße Repräsentationskritik hinaus, die die »Namenlosen«¹⁹ auf die Bühne bringen will, geht es Schlingensiefel zugleich immer auch um die Frage, auf Grundlage welcher Konstitutionsbedingungen sich hegemoniale Bilder von Gesellschaft und Wirklichkeit durchsetzen können und mithilfe welcher Verfahren politische Ausschlüsse und soziale Asymmetrien naturalisiert werden.

Vor diesem Hintergrund ist mit Blick auf Schlingensiefels Fernseharbeiten für die Bilderstörungsmaschine zu sagen, dass diese nicht nur die Wirklichkeit oder die verzerrte Repräsentation von Wirklichkeit anprangert, sondern mithilfe von Strategien der Irritation der Wahrnehmung die Formatierungskraft des Fernsehdispositivs selbst sichtbar werden lässt. Wenn seine Arbeiten sich die kritisch ins Auge gefassten Fernsehformate in Form eines *Détournements*²⁰ aneignen, entstellen sie deren invektiven Grundcharakter mit Mitteln

16 »Gemeint ist ein Rahmen der Sichtbarkeit und Intelligibilität, der Dinge oder Praktiken unter einer Bedeutung vereint [...]. Eine Gemeinschaft des Sinnlichen entsteht, wenn Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise eingeteilt und dadurch Praktiken, Formen der Sichtbarkeit und Verstehensmuster miteinander verknüpft werden.« Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006, S. 71.

17 Dirk Baecker: *Kunst und Kultur des Theaters*. In: Ders.: *Wozu Theater?*, Berlin 2013, S. 31–37, hier S. 34.

18 Jacques Rancière: *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt a.M. 2002, S. 36.

19 Ebd., S. 49.

20 Vgl. zur Bezugnahme Schlingensiefels auf die situationistische Ästhetik Franziska Schöblers: *Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensiefel*. In: Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Dies. (Hg.): *Politisches*

der Überaffirmation, der Ironie und der satirischen Überzeichnung bis zur Kenntlichkeit. Ein Teil dieser Entlarvungsarbeit wird dabei von jenen Performer*innen geleistet, die trotz kognitiver und körperlicher Beeinträchtigungen zum Schlingensief-Ensemble gehören. Ihre vermeintliche Andersartigkeit wird aber nicht bloß als situative Attraktionen für eine vordergründige Provokation funktionalisiert. Vielmehr soll das mit ihrer Mitwirkung verbundene Programm des »Staging Disability«²¹ dazu beitragen, eine andere sinnliche Aufteilung der von invektiven TV-Formaten konstituierten Öffentlichkeit zu bewirken. Schlingensief geht es dabei nicht allein um die Herstellung von Sichtbarkeit als erstem Schritt zur Emanzipation, sondern zugleich um die Herausstellung der normalerweise in der gesellschaftlichen Latenz verbleibenden Darstellungsmodalitäten des Mediums Fernsehen selbst. Er nimmt nicht nur eine eigene Position zu den Konflikten unterschiedlicher Subjekte oder sozialer Gruppen ein, sondern problematisiert damit auch den Effekt, den das Fernsehen und seine Unterhaltungsformate auf das Verhältnis von »Subjektsein, Sprechen und Vernommenwerden«²² haben. Entscheidend ist – und an dieser Einsicht arbeiten sich Schlingensiefs Arbeiten in den 1990er und frühen 2000er Jahren fortwährend ab –, »wer zu sehen gibt, in welchem Kontext – und vor allem wie, d. h. in welcher Form und Struktur zu sehen gegeben wird.«²³

Den Ausgangspunkt von Schlingensiefs Fernseharbeiten bilden die oben genannten, bekannten, mit hohem Invektivpotenzial versehenen Unterhaltungsformate, denen aufgrund ihrer Resonanzstärke zuzurechnen ist, dass

Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation, Frankfurt a. M./New York 2013, S. 269–293.

21 Vgl. hierzu auch Lars Koch: *Staging Disability* (Christoph Schlingensief und Milo Rau). In: Ders./Anna Häusler/Elisabeth Heyne/Tanja Prokic: *Verletzen und Beleidigen. Versuche einer theatralen Kritik der Herabsetzung*, Berlin 2020, S. 193–258.

22 Ines Kleesattel: *Politische Kunst-Kritik. Zwischen Rancière und Adorno*, Wien/Berlin 2016, S. 41.

23 Johanna Schaffer: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, S. 12. Einerseits sind Schlingensiefs Interventionen natürlich in der Zeit um 2000 situiert, in der ein voyeuristischer Zynismus das Privatfernsehen dominierte. Dass viele seiner Einsichten andererseits heute gerade wieder an gesellschaftlicher Aktualität gewinnen, wird mit einem Blick auf Donald Trump deutlich. Dessen höchst invektiver politischer Stil wurzelt in der Zeit als Gastgeber der TV-Realityshow »The Apprentice« (seit 2004) und arbeitet sich, dergestalt invektiv sozialisiert, immer wieder an vermeintlichen körperlichen, kognitiven und moralischen Defiziten seiner politischen Gegner ab. Paradigmatisch für Trumps »invective mode« steht etwa sein Nachäffen des körperbehinderten Journalisten Serge Kovalski bei einem Wahlkampfauftritt im Herbst 2015. Vgl. hierzu Kira Hall/Donna M. Goldstein/Matthew Bruce Ingram: *The hands of Donald Trump. Entertainment, gesture, spectacle*. In: *Journal of Ethnographic Theory*, 6/2 (2016), URL: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.14318/hau6.2.009> (letzter Aufruf: 11.5.2020) sowie Lars Koch/Tobias Nanz/Christina Rogers (Hg.): *The Great Disruptor. Trump, die Medien und die Politik der Herabsetzung*, Stuttgart 2019.

sie zur Ausbildung und Stabilisierung von kollektiven Wahrnehmungsmustern beitragen. Schlingensiefel adaptiert für seine metainvektiven Interventionen die Regeln, Erregungsroutinen und Erwartungsmuster dieser Formate, sprengt dann aber deren kulturindustrielle Serialität durch eine Affektpolitik auf, die im besten Falle eine störende »Chaosstelle«²⁴ produziert, von der aus sich die hegemoniale Aufteilung des Sinnlichen und die damit verkoppelten symbolischen Verfahren der Welterzeugung unter Spannung setzen lassen. Schlingensiefel schafft Momente von Affektion und Irritation, um durch die Produktion situativer Inkommensurabilität eine Problematisierung von in ihren Exklusionseffekten sonst nicht weiter problematisierten Denk-, Zeige- und Wahrnehmungsordnungen zu erreichen. Eine solche Strategie der Aufstörung ist immer heikel, weil sie sich in ein durchaus parasitäres Verhältnis zur Aufmerksamkeitsökonomie der Medien begibt und nicht von vorneherein ausgemacht ist, dass das Publikum die Decodierungsleistung des ihm angebotenen Medien-Mimikry auch wirklich erbringt. Wo dies aber gelingt, konfrontiert Schlingensiefel sein Publikum nicht nur mit der ästhetischen Erfahrung einer affektiven und symbolischen Enthausung, sondern stimuliert auch einen Reflexionsprozess, der zum Initiationsmoment einer politischen Öffentlichkeit werden kann, die die impliziten Mechanismen von kultur-hegemonial produzierten Gesellschaftsbildern sukzessive zu sehen und zu durchschauen lernt. Dabei dient ihm zum einen die punktuelle Störung hegemonialer Wahrnehmungsdispositive als Möglichkeit der Explikation der Wirkmacht jener kulturellen und diskursiven Schemata, die hinterrücks einen elementaren Einfluss auf Subjektivierungsweisen und Subjektpositionen ausüben.²⁵ Zum anderen arbeitet er aber strukturell mit der seriellen Logik des Unterhaltungsfernsehens selbst. Er nutzt den dort herrschenden genrespezifischen Konformitätsdruck zur Ausbildung und Bedienung von Publikumserwartungen, um in der Überaffirmation von Genreregeln eine Differenz einzutragen, die aus der Wiederholung von Strukturmustern eine Verschiebung der auf sich gerichteten Perspektive erzwingt. Dass zum Beispiel »Freakstars 3000« auf dem Musiksender Viva ausgestrahlt wurde, ist so gesehen, eine konsequente Verfolgung dieser Strategie.

24 Gabriele Brandstetter: *Figur und Inversion. Kartographie als Dispositiv von Bewegung*. In: Dies./Sibylle Peters (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*, München 2002, S. 247–264, hier S. 247 f.

25 Im Sinne von Stuart Hall: »Identitäten sind konstruiert aus unterschiedlichen, ineinandergreifenden, auch antagonistischen Diskursen, Praktiken und Positionen. Sie sind [...] beständig im Prozess der Veränderung und Transformation begriffen.« Stuart Hall: *Ideologie, Identität, Repräsentation*, Hamburg 2004, S. 170.

gie, die aus einem Unterhaltungskanal popkultureller Ästhetisierung für die Zeiträume der Ausstrahlung in einer quasi-feindlichen Übernahme einen Ort der Politik im Sinne Rancières werden lässt. Noch konsequenter entwickelt Schlingensief sein Nachdenken über das *Worldmaking* des Fernsehens in »U3000«. Wie bei »Talk 2000« und den »Freakstars 3000« geht es auch in dieser Arbeit um eine Auseinandersetzung mit televisuellen Repräsentationspolitiken und invektiver Ausbeutung. Darüber hinaus nimmt aber die Frage nach den fernsehspezifischen Entpolitisierungseffekten und den damit verbundenen Subjektivierungsweisen des Fernsehens einen größeren Raum ein.

2 »U3000« als Chaosstelle der Normalitätsproduktion des Fernsehens

Schlingensiefs Arbeit »U3000«, veranstaltet als Performance in einem Sonderzug der Berliner Linie U7 Britz–Spandau, wurde im Jahr 2000 als achteitellige Serie auf MTV ausgestrahlt. »U3000« realisiert »in vitro, unter der Erde«²⁶ eine Experimentalanordnung, die den Mikrokosmos der U-Bahn nutzt, um die sozialen und politischen Prinzipien des Fernsehens in Echtzeit zu erproben. In drei U-Bahn-Waggons, zwischen denen Schlingensief während der jeweils 30-minütigen Episode – verfolgt von einer hektischen Kamera – hin und her wechselt, ereignet sich eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die die Zuschauer*innen vor eine große Rezeptionsherausforderung stellt. In einer maximalen ästhetischen Verdichtung erweist sich »U3000« als Blaupause des Wahrnehmungsdispositivs des Fernsehens insgesamt, das mit einem »Flow«²⁷ von Bildern einerseits das Publikum permanent überfordert und zugleich jedes einzelne Bild in seiner Signifikanz und seinem Informationswert durch die Interferenz der unzähligen anderen Bilder entwertet. Die Themen, die Schlingensief auch in seinen anderen Arbeiten der späten 1990er und frühen 2000er Jahre interessieren – die Verschränkung von Ökonomie, Politik und Religion, das Verhältnis von Intimität, Privatheit und Öffentlichkeit, die Sedierung politischer Mündigkeit durch Spektakel und Amüsement – stehen auch bei »U3000« im Fokus.

26 Christoph Schlingensief im Interview mit Alexander Kluge, zit. n. Thomas Antonic: Authentizität und Meta-Täuschung in Christoph Schlingensiefs Talkshows. In: Pia Janke/Teresa Kovacs (Hg.): Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief, Wien 2011, S. 419–434, hier S. 430.

27 Raymond Williams: Television: Technology and Cultural Form, London 1974.