

# Tagungsbericht

## Christoph Schlingensief und die Avantgarde – ZiF Bielefeld Workshop vom 2. – 4.2.2017

Eine Zusammenfassung der einzelnen Vorträge folgt unten.

Für die künstlerische Praxis des Film- und Theaterregisseurs und Aktionskünstlers Christoph Schlingensief (1960-2010) waren die Geschichte und die verschiedenen Spielarten der historischen Avantgarden sowie der Neo-Avantgarden in Bildender Kunst, Musik, Film und Theater von hoher Relevanz. Schlingensiefs Arbeiten, die zu den wichtigsten Positionen im Feld deutschsprachiger Gegenwartskunst gehören, experimentierten immer wieder neu mit dem Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit, testeten institutionelle und mediale Rahmensetzungen und knüpften damit an die Tradition der Avantgarden des 20. Jahrhunderts an.

Für die Arbeitsgruppe von Kunst-, Kultur- und Sozialwissenschaftler\*innen, Wegbegleiter\*innen und Mitstreiter\*innen aus Deutschland, Großbritannien, der Schweiz und Australien, die sich Anfang Februar im ZiF um einen runden Tisch versammelte, war die Produktivität, dieses Nachleben der Avantgarden, ihrer politischen Programme und ästhetischen Formen für die Genese zeitgenössischer künstlerischer Arbeitsformen bei Schlingensief, immer wieder Reibungsfläche in den Diskussionen. Dabei zeigten die Beiträge, dass die kritische Praxis Schlingensiefs sich immer wieder mittels Parodien, Re-Enactments und Wiederaneignungen auf unterschiedliche Formate der Avantgarden bezieht: etwa auf die Bewegung des Surrealismus (»Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton«, Volksbühne Berlin 1996), des Fluxus (»Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir – ein Fluxus-Oratorium«, Ruhrtriennale Duisburg, 2008), des Happening (»Kaprow City«, Volksbühne Berlin 2006) oder auch des Neuen Deutschen Films (»Tunguska – Die Kisten sind da«, 1983). Dass das Ende der Avantgarden innerhalb der Forschungsdebatte weiterhin lange diagnostiziert und betrauert und ihr Programm, mit Kunst Grenzen zu überschreiten, um bestenfalls nicht mehr Kunst zu sein und Leben zu werden, somit den Archivaren überlassen worden ist, ist ein Problem, das mit Blick auf Schlingensiefs Arbeit kritisch revidiert werden muss.

Hinsichtlich einer an der Geschichte der Avantgarden geschulten, interdisziplinären Perspektive auf die Arbeiten Schlingensiefs sind gleichwohl kritische Fragen Gegenstand ausführlicher Diskussion gewesen: So erweisen sich die Avantgarden mitunter als ein Habitus, der bekanntlich vom Kunstmarkt perfekt appropriiert werden konnte – Marcel Duchamps »Ready-Mades« sind hierfür hervorragende Beispiele. Dieses so unvermeidliche wie unendliche Spiel der Aneignungen von Formen und Rahmensetzungen, Deutungshoheiten und ihrer Zurückweisungen, trägt sich in Schlingensiefs Arbeiten gleichwohl aus: Als künstlerische Arbeiten wurden sie immer wieder mit dem ausdrücklichen Zweck einer sozialen oder politischen Transformation inszeniert und gerade in dieser Rahmung wurde ihr Scheitern riskiert. Hierfür ist das jüngste wie unvollendete Projekt, das so genannte »Operndorf Afrika«, ein so präzises wie ambivalentes Beispiel, das andauernde Debatte erfordert: Was passiert, wenn im Namen der Avantgarde ein Entwicklunghilfeprojekt in der Provinz Burkina-Fasos als Kunst deklariert wird? Handelt es sich bei diesem Programm, die Grenze zwischen Kunst und Leben mittels der Gründung einer Grundschule und einer Krankenstation aufzuheben, nicht letztlich doch um eine Form von Kolonialismus, der viel mit der spezifisch modernistischen Kulturkritik des 20. Jahrhunderts zu tun hat?

Während des dreitägigen Arbeitsgruppentreffens wurden die genauen Analysen spezifischer Werke Schlingensiefs sowie die kritische Überprüfung der bisherigen Forschungsparadigmen durch die beteiligten Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen, deren Beiträge zuvor allen zur Lektüre zur Verfügung gestellt worden waren, noch einmal referiert. In intensiver Arbeitsatmosphäre wurde die Diskussion dieser Beiträge ergänzt um eine gemeinsame Lektüre von André Bretons »Zweitem surrealistischen Manifest« (1930) sowie eine gemeinsam Sichtung und Analyse des Experimentalfilms »100 Jahre Adolf Hitler – Die letzten Stunde im Führerbunker«, (1988).

Für einen solchen, intensiven Workshop bieten die Räume und die Ausstattung des ZiF eine hervorragende Voraussetzung. Insbesondere die Möglichkeit zur Zusammenarbeit nicht nur verschiedener Disziplinen, sondern gerade auch von Künstler\*innen und Wissenschaftler\*innen, und zwar generationenübergreifend zwischen jenen, die Schlingensiefs Arbeit und deren je spezifischen

auch politischen Interventionen zeitgenössisch gewesen sind und jenen Jüngeren, die mit größerer historischer Distanz in Auseinandersetzung zu diesen treten, war hinsichtlich der Frage nach einer zeitgenössischen Avantgarde sehr produktiv.

Zu den Einzelbeiträgen respektive Impulsvorträgen:

Donnerstag, 02.02.2017

(Unter der Moderation von JASMIN DEGELING wurden einschlägige Beiträge zu Christoph Schlingensiefs Bezügen zu den Avantgarden in Literatur und Theorie transdisziplinär dargelegt.)

**WOLFGANG ASHOLT** widmete sich in seinem Beitrag der Verortung Christoph Schlingensief innerhalb des weit gespannten Avantgardefeldes. In diesem Zuge rahmte Asholt seine Ausführungen durch einen Exkurs in die Avantgardeforschung und präsentierte die Kernthesen von fünf zentralen Theoretikern (Peter Bürger, Pierre Bourdieu, Niklas Luhman, Paul Mann, Andreas Reckwitz). Auf die Gegenwart bezogen stellte Asholt in Rekurs auf Okwui Enwezor den Status Schlingensiefs Arbeiten zur Diskussion, indem er die Polaritäten von „great narrative[s]“ und „Mythos“ präsentierte.

Eine weitere theoretische Unterfütterung erfolgte durch die gemeinschaftliche Diskussion ANDRE BRETONS „Zweites Manifest des Surrealismus“ des Jahres 1930. Dabei ergaben sich neben augenfälligen konzeptuellen Passstücken – Topoi hinsichtlich der Darstellung des Hässlichen, der Zerstörung oder des Ausstellens von Geisteskrankheit – insbesondere auf der Ebene des Adressatenkreises deutliche Divergenzen. So wendet sich beispielsweise Breton, um Exklusivität bemüht einem kleinen Zirkel zu, während Schlingensief ein breit gefächertes Publikum anspricht und einen Ansatz einer umfassenden, sogar nach Heterogenität strebenden, Inklusion verfolgt.

An Bretons Manifest anknüpfend beschäftigte sich **ANNA TERESA SCHEER** mit Schlingensiefs Performance „Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton - `Tötet Helmut Kohl'“, welche 1996 im Rahmen des Praterspektakels der Berliner Volksbühne (20.06. – 23.06.) stattfand. Nach der Darlegung des politischen Zeitkontextes und der Schilderung des Spektakels, betonte Scheer, dass „[t]wo decades later, the question of how to read this problematic performance remains.“ Vor diesem Hintergrund plädierte Scheer für eine neue Lesart – entgegen einer zu engen Anbindung an Bretons Manifest – und verortet Schlingensiefs Performance in die Nachfolge des „Trial and Sentencing of Msr. Maurice Barrés by Dada“ (13.05.1921). Damit zeigte sie auf, dass Schlingensief unter *Verwendung* Bretons Schrift *im Modus Barrés'* Prozess bereits in diesem frühen Werk die Strapazierfähigkeit der Grenzen von Kunst und Leben auslotet.

**SARAH POGODA** setzte sich in ihrem Beitrag mit Schlingensiefs Verzahnung von Wissenschaft und Theater anhand der Arbeiten „Müllfestspiele – Trashfestival der Volksbühne“ (1996), „SEVEN-X-Universität“ (1999), „Der erste Attaistische Kongress“ (2002) sowie sekundär mit der „Roth-Beuys-Akademie“ und der „Deutschlandreise 99“ (1999) auseinander. Pogoda schlussfolgerte, dass durch derartige künstlerische Aneignungen und Integrationen von Wissenschaftsformaten eine Erweiterung der Kunst vollzogen wurde. Konkret, auf das Überthema der Avantgarden zugespielt, würde diese Entgrenzung eine Einladung an das Publikum intendieren, selbst aktiv zu werden und an dem Prozess der *Demokratisierung* von Wissen und von Kunst respektive der „Überführung von Kunst in Lebenspraxis“ mitzuwirken.

In Vorbereitung für das Kernthema des Folgetages „Bezüge zu den Avantgarden des Films“ erfolgte abschließend die Vorführung Schlingensiefs Films „100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker“ des Jahres 1989. Durch die Einführung von **HEINZ-PETER PREUßER** wurden die Grundlagen sowohl hinsichtlich des Entstehungskontextes, des (transformierten) Inhalts sowie der technischen Details für die angestrebte, gemeinschaftliche Filmanalyse (Freitag, 03.02.2017) gelegt.

Freitag, 03.02.2017

(Die Moderation des Themenblocks „Bezüge zu den Avantgarden des Films“, welcher am Vorabend *anschaulich* vorbereitet wurde, erfolgte durch HEINZ-PETER PREUSSER.)

Der Beitrag von **DIETRICH KUHLBRODT** verschränkte persönliche Erfahrungen als langjähriger Weggefährte und „Zweitvater“ mit chronologischer Filmdokumentation der Jahre 1983/84 bis 1988/89. Zwei charakteristische Aspekte von Schlingensiefs Motivation respektive Arbeitshaltung wurden von Kuhlbrodt in der Diskussion besonders hervorgehoben: dies sei auf inhaltlicher Ebene zunächst die Überzeugung „seine[r] richtigen Eltern (...), dass er [gem. Schlingensief]was in der Öffentlichkeit Geschätztes machte. Vergeblich.“ Darüber hinaus war es Schlingensief ein besonderes Anliegen, die unmittelbare Körpererfahrung als Person – nicht als persona – in das Stück miteinzubringen, weshalb er sein Ensemble gezielt mit Laien und professionellen Schauspielern mischte und in der Praxis explizit auf die Zerstörung der normativen Schauspielleistung, zugunsten von Spontaneität und Improvisation, abzielte.

Die Ausführungen Kuhlbrodts mündeten in das intendierte GESPRÄCH ÜBER 100 JAHRE ADOLF HITLER. Neben technischen Ergänzungsfragen wurde insbesondere der Aspekt der Körper(selbst)erfahrung in Schlingensiefs Probenarbeit aufgegriffen. Weiterführend ergaben sich Anknüpfungen an die Verwendung des Zufalls als Werkzeug sowie an die von Schlingensief propagierte Kontextgebundenheit (bestimmter) seiner Werke.

Ebenfalls aus einem privaten Erfahrungsschatz schöpfend, übte **JÖRG VAN DER HORST** Kritik an der mangelnden Anknüpfung an Schlingensiefs Arbeitsethos vonseiten des deutschen Theaters sowie des Films. Demgegenüber beschrieb van der Horst Schlingensief als Künstler, der selbst nicht in eine konkrete Nachfolge gerückt werden könnte, da er lediglich Elemente respektive Eigenschaften anderer Kunstschaffender in seine Arbeit integriert und neu kombiniert hätte. In diesem Sinne erachtete er Schlingensief auch nicht als „Gefolgsmann einer Avantgarde“, sondern vielmehr als einen Avantgardisten seiner Selbst, zumal er durchweg Reprisen auf sein eigenes Werk tätigte und sich sozusagen „selbst verbraucht“ habe. Analog zu den Künstlerselbstäußerungen plädiert auch van der Horst für eine unbedingte Zeitgebundenheit der autobiografisch durchwirkten Arbeiten, die vorrangig der Selbstverortung Schlingensiefs dienen.

Auf eine konkrete filmische Arbeit eingehend, widmete sich **LORE KNAPP** der Produktion „Tunguska. Die Kisten sind da“ des Jahres 1984, in welcher die Auseinandersetzung mit der Avantgarde das zentrale Thema darstellt. Von diesem Ansatzpunkt aus skizzierte Knapp das Avantgardeverständnis Schlingensiefs und verwies dabei auf eine markante, inhärente Fissur. So stünden sich die Ansätze einer völligen Verschmelzung von Kunst und Leben und einer radikalen Autonomie der Kunst letztlich unvereinbar gegenüber. Unter Hinzunahme des Aspekts des von Schlingensief geforderten „Sterben lernen der Kunst [...]“ (2009) beschrieb Knapp im Spätwerk sowie anhand des posthum weitergeführten Operndorf-Projekts Schlingensiefs kritische Auseinandersetzung mit der Vorstellung eines Eigenlebens respektive einer Eigengesetzlichkeit von Kunst.

**Ella Platschka**

Freitag, 03. 02.2017

(Am Freitagnachmittag erfolgte die Moderation des Themenblocks „Bezüge zu den Avantgarden in Bildender Kunst und Musik“ durch SVEN LINDHOLM.)

**PHILIP URSPRUNG**, als Kaprow Spezialist, konzentrierte seine Analyse auf die Verbindung zwischen Allan Kaprow und Schlingensiefel. Er geht von seiner Erfahrung eines privilegierten Zuschauers aus. Mehrmals hat er Schlingensiefel getroffen, unter anderem 2006 anlässlich der Aufführung von *Kaprow City* in Berlin und 2007 für *Trem Fanstasma* in Sao Paulo. Der Besuch der Volksbühne sei aufschlussreich für sein eigenes Verständnis von Kaprows Oeuvre gewesen. „Während Kaprow Künstler spielen ließ, die nichts aufführten, sondern alltägliche Verrichtungen durchführten, setzte Schlingensiefel Akteure mit Behinderungen ein, die nichts „vorspielen“, sondern „einfach da sind“. So, Ursprung nach, artikulierte Schlingensiefel die ausgrenzende und exklusive Natur der Kunstwelt. Ziel des Vortrags von Philip Ursprung war es auch, durch den Begriff der Szenographie neue Zugänge über die Dynamik der visuellen Kultur zu schaffen.

Wie PHILIP URSPRUNG verglich **TERESA KOVACS** Schlingensiefel mit einem anderen Künstler, um seine Arbeiten zu beschreiben. In ihrem Referat „Von Kieslers Railway-Theater zu Schlingensiefels Opern-Geisterbahn“ stellte Kovacs die folgende Frage: Inwiefern eröffnet ein Parallel-Lesen von Friedrich Kiesler und Schlingensiefel neue Perspektiven auf das Denken von Raum in Schlingensiefels Theaterarbeiten? Wie Kiesler arbeitet Schlingensiefel permanent daran, neue Möglichkeiten der Wahrnehmung zu erproben und experimentierte v.a. mit verschiedenen Bewegungsformen. Deswegen fokussierte Kovacs auf die Ähnlichkeiten zwischen der Benutzung des Raumes bei Schlingensiefel und der Neudefinition des Theaterraums bei Kiesler. Schlingensiefel habe seit Beginn an der Infragestellung traditioneller Theaterräume gearbeitet, da er hier keinerlei Potential für die künstlerische Auseinandersetzung gesehen habe: „Ich hasse Theater, das Begrenzungen vorgibt, feste Anfangs- und Endzeiten oder einen Raum, in dem man sich nicht bewegen darf“, wie Schlingensiefel im Rahmen seiner Arbeit *Passion Impossible 7 Tage Notruf für Deutschland* erklärte. Kovacs untersuchte in ihrem Vortrag schließlich die Öffnung der Guckkastenbühne, die Bewegung der Zuschauer\*innen und die Orientierung an Bewegungsformen der Alltags- und Trivialkultur bei Schlingensiefel und Kiesler.

**JASMIN DEGELING** beschäftigte sich mit Schlingensiefels Re-Enactments der Avantgarde der Performancekunst (z.B. Ball, Brus, Beuys und Nitsch) und fragte nach einer Kritik der Heilung durch Kunst. Sie untersuchte die Beziehung von Schlingensiefel zu einer in der Kunst ausgemachten Heilungsfunktion. In ihren Augen erschienen Ball, Brus, Beuys und Nitsch als „Spielarten ästhetischer Heilung der kranken Zivilisation“. Um die Genese und die Vorbilder von Schlingensiefel zu verstehen, bezog sich Degeling auf einige spezifische Re-Enactments von Schlingensiefel, unter anderem auf den Kurzfilm „Günter Brus Aktion“. Die Figur von Brus war hier besonders relevant: er wurde gelesen als Verkörperung der Figur des leidenden Körpers und der Leidenschaft, als künstlerisches Medium der säkularisierter Opferhandlung. Degeling nach ist der Übergang zwischen der Avantgarde und Neo-Avantgarden dadurch vollzogen. Schlingensiefel widmete sich dem Re-Enactments der Wiener Aktionisten und anderer Spielarten der Neo-Avantgarden aber auf seine eigene Art, die die Geschichtlichkeit ihrer Kunstprogramme befragbar machte.

„Wie Schlingensiefel die Wiener Aktionisten, darunter Beuys zitiert“, beleuchtete **SARAH RALFS** in ihrem Bericht besser noch eingehender. Unter die Lupe nahm sie eine besondere Szene von Atta-Atta, einem Auszug aus der Atta-Trilogie, wo „die bildende Kunst zur Aufführung und Aktion wird, sich in den Raum und auf den Körper ausweitet und das Publikum bzw. den Akt der Rezeption simultan in die Produktion integriert“. Die Malakte von Schlingensiefel im ersten Teil, wo er „No York“ schreibt, analysierte Ralfs wie folgt: der Performer *reenactet* vor den Augen der Figur Hermann Nitschs - von Dietrich Kuhlbrodt gespielt - die Leinwandperforierung von Luciano Fontana. „Schlingensiefel versucht die Personen und Arbeiten, die er referenziert und zitiert, keineswegs exakt zu imitieren, sondern bringt sie vielmehr spielerisch in ihrer plastischen Symbolhaftigkeit zur Aufführung“. Ralfs betonte die Tatsache, dass Schlingensiefel die Selbstreflexivität in einem familialen Rahmen - auf der Bühne selbst wird die familiale Konstellation dargestellt - versetzt, und auf diese Weise dazu beiträgt, die „Gegenwärtigkeit des Zitats“ zu verwirklichen.

Der Musiker **ARNO WASCHK** sprach in seinem Referat „Zufall in den historischen Avantgarden und bei Schlingensief“ über die Bedeutung von Zufall. Er zog Parallelen zwischen den Werken von Schlingensief und den Ansprüchen der Fluxus-Bewegung sowie John Cage. Dabei gäbe es aber durchaus auch Unterschiede zwischen Cage und Schlingensief: bei Ersterem gebe es die Ablehnung von einem auktorialen „Regime“, das dieser durch Zufallsoperationssysteme ersetze, während Schlingensief trotz gewisser Ansätze in der Probenphase genau dieses nicht gewollt habe, da er das "Regime" seiner Originalität und Autorschaft durch gewisse eingebrachte Zufälligkeiten befeuern, nicht ersetzen wollte. Dabei kämen in der Entstehung eines Werkes, verschiedene Stadien des Zufalls zum Tragen. Im Theater müsse man insbesondere zwischen den Zufälligkeiten unterscheiden, denen man sich im Probenprozess aussetzt, um dadurch auf die Bestandteile eines dann "fertigen" Werkes zu stoßen, und jenen, die im Verlauf der Aufführung stattfinden, oder provoziert werden.

Auf die Kompositionen des Musikers und Komponisten ARNO WASCHK bezog sich für ihren Vortrag **ULRIKE HARTUNG**. Ihr Referat konzentrierte sich auf die Produktionen des Musiktheaters von Schlingensief, die mit der Produktion *Parsifal* bei den Bayreuther Festspielen 2004-2007 begann. Diese Produktion gelte als Meilenstein in der Aufführungsgeschichte der Bayreuther Festspiele und weiterhin in der Geschichte der Aufführungsästhetik von Oper im Allgemeinen, weil Schlingensief als erster „postdramatisches Musiktheater“ geschaffen habe. Umgekehrt zu seinen Theaterstücken, bei denen die Kunst in das Reale einbreche, breche hier die Realität ins Musiktheater und den artifiziellen Bühnenraum ein, um Teil des musiktheatralischen Geschehens zu werden. Durch seine neue Beziehung zum Musiktheater und durch seine Praxis des Fragmentierens könne das Werk von Schlingensief - wie ein Readymade - als Brückenphänomen gelten, und zwar „zwischen traditionell etablierten Institutionen“ und „einer Ästhetik, die sich bis dato eher in der Freien Szene oder auf Festivals abspielte.“ Er habe nämlich eine Tendenz des Musiktheaters auf dem Weg ins postdramatische Musiktheater hergestellt. Zum Schluss erscheint Schlingensief als ein „Entgrenzer“, denn er breche durch seine Benutzung des Musiktheaters die Grenze nicht nur zwischen Kunst und Nichtkunst auf, sondern zwischen den Gattungen und den Räumen.

Samstag, 4. 02.2017

(Unter der Moderation von ANNA TERESA SCHEER fanden einschlägige Beiträge und heftige Debatten zu Christoph Schlingensiefs „Aktionismus aus zeitgeschichtlicher und soziologischer Perspektive“ statt.)

**LARS KOCH**, der wegen Krankheit abwesend war, aber von dessen Beitrag ein Entwurf zur Diskussionsgrundlage vorlag, weil die Arbeitsgruppe ihre Texte vorab schriftlich unter sich verteilt hatte, hätte sich unter dem Titel „Fernsehbilder stören“ mit „Schlingensiefs Talkformaten und die verrückte U-Bahn der Linie 7“ beschäftigt. Er schlägt drei Kategorien von Störmanövern vor: 1) Techniken kognitiver Dissonanz, die eine „Flut an Zeichen, Referenzen und Handlungselementen“ auslöse, wodurch unweigerlich der Überblick verloren gehe und Wahrnehmungskapazitäten an ihre Grenzen stießen; 2) die Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, als Demontage der vierten Wand; 3) der wiederkehrende Einsatz von Laiendarstellern.

Die drei Störungsmethoden trügen dazu bei, dass Schlingensief seine eigene Kunst „Bilderstörungsmaschine“ nennt. Hierfür seien insbesondere drei Projekte interessant: *Talk 2000*, „als Versuchsanordnung für mediale Produktion von Authentizität“, *U 3000* als parasitäre Aneignung der spektakelhaften Ästhetik des Spaßfernsehens, sowie *Freakstars 3000* als „Gegenentwurf zum *investive mode* der Castingshow“.

Die Soziologin **NINA TESSA ZAHNER** erinnerte uns daran, dass die Soziologie eine selbstreflexive Einstellung beinhaltet: sie muss „immer *auch* selbstreflexiv untersuchen, welche Werkzeuge sie bemüht, und wie diese auf die gesellschaftliche Wirklichkeitssetzung einwirken“. In dieser Selbstreflexivität sieht Zahner eine Parallele mit den Arbeiten Schlingensiefs. Tatsächlich werde in seinen Werken ein Raum des Nachdenkens über das Verhältnis von symbolischer Ordnung, Zeichenhaftigkeit und Realität“ geschaffen, wie es auch Lars Koch herausgearbeitet habe. Aus diesen

Betrachtungen ergebe sich die Frage, inwieweit die Kunst Schlingensiefs Anregung für eine Überarbeitung der soziologischen Methodologie bieten könne. Schlingensief arbeite dabei ständig mit und zwischen der Grenze von Kunst und Nicht-Kunst und stehe damit Bourdieus Auffassung der Kunstpraxis und der Autonomie der Kunst entgegen. Schließlich ließe sich Schlingensiefs Einstellung als Künstler mit der Auffassung von Niklas Luhmann vergleichen, indem beide Positionen sich „auf die An- und Um-Ordnung von Sinn konzentrieren und so die Eigensinnigkeit der Kunst und die Performanz körperlicher Praktiken und bildlicher Darstellungen fokussieren.“

In ihrem Beitrag unterscheidet **INGRID GILCHER-HOLTEY** drei „Figuren der Kritik im politischen Repertoire“: die Affäre, den Skandal und die Skandalisierung des Skandals. Die „Affäre“ und die „Skandalisierung des Skandals“ würden von Intellektuellen ausgelöst. Intellektuelle seien Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler, die ihr Renommee einsetzten, um sich in die politische Auseinandersetzung einzumischen. Schlingensief sei, Gilcher-Holtey zufolge, ein solcher Intellektueller, indem er als Künstler in der Tradition der historischen Avantgarde stehe, was sie am Beispiel des Projekts „Nazis Rein“ diskutierte. Schlingensief löse den Anspruch der Avantgarde, Kunst in neue Lebenspraxis zu überführen, ein, indem er ausstiegswillige Rechtsradikale in seine Theaterarbeit integriere. Im Rahmen der Aufführung lasse Schlingensief in performativen Aktionen neue Sozialformen aufscheinen. Er praktiziere die Strategie der Negation durch Affirmation und scheue nicht die Gefahr, im Prozess des Skandalisierens selbst zum Skandal zu werden.

Für **EVELYN ANNUß** bestehe das Risiko, Schlingensief zu musealisieren. Aber Schlingensief einzig und allein als einen Avantgardenkünstler zu betrachten, wäre nicht relevant, denn es ginge in seinen künstlerischen Arbeiten immer konstitutiv „um die Relation von Drinnen und Draußen“. Schlingensief akzentuiere „gerade in seinen Aktionen die relational-affektive Dimension physischer Kopräsenz und damit das spezifische politische Potenzial performativer Formate im öffentlichen Raum“. Wenn man heute die Relation von Schlingensief mit den Avantgarden noch einmal bestimmen wolle, „dann gilt es, nicht nur an Performances und Provokationskunst der 1960er zu erinnern, sondern auch an den Zusammenhang von künstlerischer und politischer Avantgarde im Zug der Herausbildung moderner Massengesellschaften“. Eine zeitgenössische Kunstpraxis, die nach Schlingensief heute interessant sei, sei etwa die Performance „Ideal Paradise“ von Claudia Bosse auf den Wiener Straßen 2006.

Zum Schluss haben wir im Vortrag von **SEBASTIAN KIRSCH** anhand einer Genealogie des Kynismus das Werk Schlingensiefs implizit in einen breiteren philosophischen und soziologischen Kontext einbetten können. Im Zentrum der Analyse des Erbes der Avantgarden stand die Ambivalenz des Kynismus und seiner späteren Erbschaften. Am Beispiel von Diogenes, „unbestrittener Meister“ der „Schock-Inszenierungen“, kam ans Licht, dass die Kyniker das Wahrheitstheater benutzen, um sich mit der Außenwelt auseinanderzusetzen. Die Kyniker übernahmen dieser sich auf Michel Foucaults Lektüre stützenden Perspektive zufolge einen „Wahrheitsanspruch und die ihm zugehörigen Kriterien“, „auch in einem Alltagsverständnis von dem, was als wahr gilt“. Vier Wahrheitskriterien sind hier zu unterscheiden: a) die Unverborgenheit, b) die Unvermischtheit und die Wahrheit, aus dem sich das Ideal eines selbstgenügsamen Lebens ohne Abhängigkeit ergibt, c) das Ideal der „Geradlinigkeit“, d) das Ideal der Unwandelbarkeit. Viele zeitgenössische Künstler hätten mit diesen Kriterien gearbeitet, aber nur wenige hätten mit ihrem kynischen Impuls zu tun. Es wäre wichtig, zu untersuchen, „inwiefern der Kynismus Subjektivierungslogiken (und ihre Abschöpfung) präformiert, die heute vielfach als problematische Begleitumstände neuerer technologischer Wirkungsgefüge“ gelten.

Die Abschlussdiskussion erfolgte durch die Moderation von **SARAH POGODA**.

**Hélisenne Lestringant**

## Kurzfassung des Tagungsberichtes: „Christoph Schlingensief und die Avantgarde“

„Avantgarde – Marmelade“<sup>1</sup> – gemäß dieses Diktums setzten sich auch die Vortragenden und Mitdiskutanten aus einzelnen Repräsentanten verschiedener Fachrichtungen zusammen, deren interdisziplinäre Beiträge sich zu einem *frucht*-baren Gesamteindruck formierten. Eine darauf aufbauende Publikation, welche die multiperspektivischen Ansätze der weiteren Schlingensiefforschung zugänglich wird, ist bereits in Entstehung.

Über die Verzahnung der Fachbereiche der Theater- und Musikwissenschaft, der Philosophie, Soziologie und Kunstgeschichte hinaus war es eine große Bereicherung, nicht nur Zeitzeugen sondern auch geschätzte Kollegen und Weggefährten Schlingensieffs in das somit wahrlich interdisziplinäre Kolloquium aktiv miteinbinden zu können.

Vor diesem Hintergrund ergaben sich auch verschiedene Formate der Diskussion (Fachvorträge, Narrationen und Reflexionen sowie ein Filmvortrag), welche – unbeabsichtigt Schlingensieffs multimediale Arbeitsweise imitierend - danach strebten ein umfassendes Bild Schlingensieffs Bezüge zu den (historischen) Avantgarden zu zeichnen. Dazu im Folgenden ausgewählte Quintessenzen<sup>2</sup>:

\*\*\*

1) Schlingensieff hat sich während seines gesamten Schaffens sowohl direkt als mitunter auch indirekt auf wichtige Figuren der Avantgarde berufen: auf die Dadaisten, die Surrealisten, die Wiener Aktionisten und insbesondere auf Joseph Beuys. In seiner Performance *Zweites Surrealistisches Manifest von André Breton - Tötet Helmut Kohl*, 1996 offenbart Schlingensieff jedoch einen Punkt, an dem er sich von den Surrealisten stark unterscheidet. Es handele sich hier mehr um eine besondere Verwendung von André Bretons Manifest, im Sinne eines Versuches der Strapazierfähigkeit der Grenzen von Kunst und Leben (Anna Teresa Scheer).

2) Die Berichte der Weggefährten Schlingensieffs lieferten einige relevante Hinweise zu Schlingensieffs Beziehung zu den Avantgarden: der Schauspieler Dietrich Kuhlbrodt erklärte, wie Schlingensieff die „Zerstörung der normativen Schauspielleistung zugunsten von Spontaneität und Improvisation abzielte“. Schlingensieff sei sogar, Jörg van der Horst zufolge, ein Avantgardist seiner Selbst: er bediene sich Elemente seiner früheren Arbeiten um sie collagengleich in neuen Werken wieder einzufügen. Im Bereich der Musik zog der Komponist Arno Waschk eine Parallele mit der Arbeit von John Cage: Schlingensieff setzte sich auch intensiv mit dem Faktor Zufall auseinander, selbst wenn die beiden Künstler ihn anders in ihren Werken einsetzten.

3) Anhand des Beispiels von *Tunguska, die Kisten sind da* wurde nachvollziehbar gemacht, wie Schlingensieff durch die Verschmelzung von Kunst und Leben nach einer radikale Autonomie der Kunst strebte (Lore Knapp). Wenn Schlingensieff die Praxis von anderen Avantgarde Künstlern wie Friedrich Kiesler wieder aufnehme, führe er dessen „Avantgarde-Tradition“ weiter: mit der Öffnung der Guckkastenbühne, der Bewegung der Zuschauer/innen und der Orientierung an Bewegungsformen der Alltags- und Trivialkultur (Teresa Kovacs). Aus der Perspektive des Re-Enactments der Wiener Aktionisten betrachtet, ist das Werk von Schlingensieff besonders relevant: er befrage tatsächlich auf seine eigene Art die Geschichtlichkeit der Kunstprogramme der Neo-Avantgarden (Jasmin Degeling).

4) Durch seine innere Selbstreflexivität könne das Werk von Schlingensieff eine Avantgarde Komponente beinhalten: durch seine ständige Beschäftigung mit der Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst (Anna Tessa ZAHNER).

**Hélisenne Lestringant/Ella Platschka**

---

<sup>1</sup> Aus: *Der Zwischenstand der Dinge*, 2008

<sup>2</sup> Eine ausführliche Übersicht sämtlicher Beiträge ist der ungekürzten Fassung des Tagungsberichtes zu entnehmen.