

## Christoph Schlingensiefel im Spannungsfeld von Kunst und Realpolitik

Alexandra Vinzenz, Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg, DE, [a.vinzenz@zegk.uni-heidelberg.de](mailto:a.vinzenz@zegk.uni-heidelberg.de)

---

Christoph Schlingensiefel gründete 1998 die Partei *Chance 2000*. Es handelt sich dabei sowohl um eine künstlerische Arbeit als auch ein realpolitisches Handeln. Diese Entgrenzung von Kunst und Politik ist ein Bestreben im Konzept des Gesamtkunstwerks, welches um 1850 von Richard Wagner entwickelt wurde und unter anderem von Joseph Beuys aufgegriffen und modifiziert wurde; beide Künstler führt Schlingensiefel als Leitfiguren an. Die Betrachtung des Konzepts Gesamtkunstwerks hilft bei der Analyse der künstlerischen und sozio-kulturellen Bestrebungen der Künstler sowie der Frage nach der Interaktion mit der Gesellschaft. Auf diese Weise können verschiedene Schwerpunktlegungen, Mechanismen und Strategien offengelegt werden. Der kunsthistorische und theaterwissenschaftliche Blick, der methodische Ansätze der Postcolonial Studies mit einbezieht, trägt zur Verortung von Schlingensiefels Arbeiten bei.

---



2017 verabschiedete sich Frank Castorf nach seiner 25-jährigen Intendantenzeit an der Berliner Volksbühne unter anderem mit der späten Schlingensief-Filmpremiere von *Chance 2000: Abschied von Deutschland*, einem von Kathrin Krottenthaler und Frieder Schlaich aus Videoschnipseln von Christoph Schlingensiefs *Chance 2000* kompilierten Film (Filmgalerie 451; Siemons, 2017). *Chance 2000* war eine deutsche Kleinpartei, die im März 1998 von Schlingensief auf dem Gelände der Berliner Volksbühne gegründet wurde und im gleichen Jahr in den Bundestag einziehen wollte (Dürr und Kronsbein, 1998). Sie basierte auf dem gleichnamigen Verein, welchem beispielsweise auch Harald Schmidt und Alfred Biolek angehörten und wurde finanziell mit 190.000 DM von Wolfgang Joop unterstützt. Es handelt sich demnach um zweierlei: Zum einen ist *Chance 2000* eine künstlerische Aktion, zum anderen eine politische Handlung. Auf verschiedenen Ebenen finden sich hier Zeichensetzungen: Am offensichtlichsten dürfte wohl die der Entgrenzung von Politik und Kunst sein.

Schlingensief, der sich selbst als Film- und Theaterregisseur, Autor und Aktionskünstler verortete, wollte mit *Chance 2000* an die Gesellschaft appellieren, indem er die realpolitischen Mechanismen offenlegte und hinterfragte. Wie in zahlreichen seiner Aktionen zuvor, arbeitete er sich dazu an (politischen) Feindbildern ab—allen voran an dem damaligen Kanzler Helmut Kohl. Dieses Vorgehen ermöglichte ihm zu veranschaulichen und zu fordern, dass Kunst wieder ihre Verantwortung als gesellschaftliches Organ übernehmen müsse, um einen soziopolitischen Umbruch herbeiführen zu können. Dieser Kerngedanke eint ihn mit zwei von ihm immer wieder genannten Künstlern: Joseph Beuys und Richard Wagner.

Beuys galt für Schlingensief als künstlerischer Orientierungspunkt, Wagner bezeichnete er als ‚Bruder im Fleische‘ (Briegleb, 2007). Auf beide bezog er sich in seinen künstlerischen Arbeiten; ein Aspekt, dem sich die Forschung bisher—besonders mit Blick auf die Inszenierungsstrategien—anhand von Einzelstudien und Überblicken zugewendet hat: Eine Engführung der drei Künstler nimmt von Graevenitz (2011) vor, wobei sie sich auf ikonologische Parallelen anhand der Figur des Parsifal konzentriert; ansonsten finden sich Untersuchungen, die Wagner und Schlingensief (Hegenbart, 2021; Seithe, 2014; van der Horst, 2013) oder Schlingensief und Beuys (Degeling, 2019; Leupin, 2007; Mühlemann, 2011) zusammen denken. Es ist jedoch verwunderlich, dass bisher eine vergleichende Studie aller drei Künstler fehlt, da sie der Rückgriff auf das Konzept des Gesamtkunstwerks eint: Um 1850 von Wagner entwickelt, wird es von Beuys in den 1960er-Jahren erneut aufgegriffen und erweitert, um sich in den verschiedenen Modifikationsstufen bei Schlingensief in den 1990er-Jahren wiederzufinden. Der Kerngedanke dabei ist die Veränderung der Gesellschaft durch Kunst, wobei Kunst und Politik sehr offen verstanden wurden. Kaum Gegenstand der Untersuchungen sind die

realpolitischen Ambitionen der drei Künstler: Wagner, der sich mit seinem Bayreuther Projekt in deutsch-nationalen Kreisen bewegte, Beuys, der als Gründungsmitglied der *Grünen* und der Studentenbewegung der 1970er-Jahre aktiv war und Schlingensief, der die Realpolitik des gerade in Neuordnung begriffenen ‚wiedervereinten‘ Deutschlands durch Appelle aus einem künstlerisch-massenmedialen Umfeld heraus zu verändern suchte. Zugleich ist dies jedoch nicht nur der jeweilige kulturhistorische Nährboden (auf die Entwicklung vom nationalen zum postkolonialen Umfeld wird am Schluss zurückgekommen), sondern auch die Gelenkstelle zwischen Kunst und Alltag. Das Gesamtkunstwerk ist also ein Konzept, das in hohem Maße politisch motiviert ist und gerade nicht ein Endprodukt, sei jenes künstlerisch oder politisch, hervorbringt; dieses greifen sowohl Beuys als auch Schlingensief auf.<sup>1</sup>

Es geht in diesem Aufsatz daher darum, zunächst einmal die realpolitischen Motivationen der Künstler knapp vorzustellen, um eine Vorstellung davon entwickeln zu können, welche Schritte sie in diese Richtung während ihrer Schaffenszeit gemacht und welche Perspektive sie eingenommen haben. Mit der Betrachtung des Konzepts Gesamtkunstwerk nach Wagner und dem anschließenden Blick auf ausgewählte Arbeiten von Beuys und Schlingensief wird exemplarisch die ästhetische Ebene miteinbezogen. Ich vernachlässige aber bewusst eine detaillierte Analyse dieser Ebene, da dafür wiederum einzelne Werkanalysen notwendig wären, die in der Kürze nur schwerlich eine vergleichende Sicht auf die Konzepte der drei Künstler zuließen. Vielmehr geht es den Künstlern, so meine These, um das ständige Testen der Durchlässigkeit der Grenzen von Kunst und Politik. Strategisch bedienen sie sich unterschiedlicher Mittel, die immer wieder bewusst Unklarheiten und Irritationen bei den Rezipient\_innen hervorrufen sollen. Eine zunächst separate Betrachtung von

---

<sup>1</sup> Zu jedem einzelnen—Schlingensief, Beuys und Wagner—gibt es eine unüberschaubare Menge an Publikationen. Das sind zum einen die von ihnen selbst oder ihren Mitarbeiter\_innen herausgegebenen Schriften—darunter auch unzählige Zeitungsartikel, Diskussionsrunden und Vorträge, aber auch die Dokumentationen zu ihren eigenen Arbeiten, wie z. B. zu *Chance 2000* von Schlingensief und Hegemann (1998) oder Finke und Wulff (1999)—, andererseits eine breite Sekundärliteratur. Bei letzterem Feld muss zwischen drei Autorengruppen unterschieden werden: die Apologeten, die Kritiker und die Wissenschaftler. Da der Ausgangspunkt für den vorliegenden Aufsatz meine Dissertation über das Konzept Gesamtkunstwerk bildet (Vinzenz, 2018), verweise ich auf die dort geführte Literaturkritik rund um das Konzept (23–28) sowie jeweils aus diesem Blickwinkel auf die Literaturfußnoten zu Wagner (34, Anm. 71), Beuys (306, Anm. 1001) und Schlingensief (343, Anm. 1128). Seit 2018 sind zu Beuys vor allem im Jubiläumsjahr 2021 eine Reihe neuer Publikationen, häufig von den aus diesem Kontext bekannten Autor\_innen hinzugekommen ([https://beuys2021.de/sites/default/files/2022-01/2022.01.24\\_Publikationsliste\\_Beuys2021.pdf](https://beuys2021.de/sites/default/files/2022-01/2022.01.24_Publikationsliste_Beuys2021.pdf)), beispielsweise das Handbuch von Skrandies und Paust (2021) sowie in der jüngsten Kunst- und Politiklandschaft verortend der Ausstellungs-Katalog *Jeder Mensch ist ein Künstler* (Gaensheimer, 2021). Der Tod Schlingensiefs 2010 löste eine rege (auch wissenschaftliche) Beschäftigung mit ihm aus; mit Blick auf die im vorliegenden Beitrag behandelten Beispiele sei auf die guten Literaturüberblicke in Mühlmann (2011: 15–21); Roth (2018: 17–23) sowie die Bibliographie in Knapp, Lindholm und Pogoda (2019) verwiesen.

politischen Handlungen und (vermeintlichen) Ideen, die sich in zahlreichen Aussagen der Künstler immer wieder finden (und daher auch zitiert werden), ist also notwendig, um auch die erreichten Ziele verstehen zu können. Das Konzept Gesamtkunstwerk wird damit zum Dreh- und Angelpunkt des vorliegenden Aufsatzes. Sein stets utopischer Zug bringt immer wieder ein offenes Ende mit sich.

### **Schlingensief: Verantwortung der Politik**

In dem Film *Chance 2000: Abschied von Deutschland* fangen Krottenthaler und Schlaich mit ihrer Montage die damalige Dynamik rund um *Chance 2000* ein: In drei Themenblöcken schneiden sie dynamisch-provokante an statisch-explikative Szenen aneinander. Weiße Schriftzüge dienen der lokalen und zeitlichen Verortung, ansonsten handelt es sich um kompiliertes Originalmaterial (Cinematographinnen, 2021). Es geht zunächst um die Parteigründung, dann um die Aktion im Wolfgangsee (s. u.) und schließlich um die Bundestagswahl 1998. Damit ist die Bandbreite der Schlingensief'schen Tätigkeitsbereiche—zwischen den Sphären von Kunst und Politik—schon angedeutet. Auch wird so auf seine Vorgehensweise verwiesen, die sich in Form von zahlreichen öffentlichen Auftritten, Inszenierungen auf der Straße und im Theater sowie unüberschaubar vielen schriftlichen Äußerungen in unterschiedlichsten Formaten wie Interviews, Büchern, Manifesten oder seinem *Schlingenblog* abzeichnet—Schlingensief verstand es auf hervorragende Weise, die Medien für seine Zwecke zu nutzen und diese zugleich zu kritisieren (Gade, 2005).

Den Weg für *Chance 2000* bereiteten neben Filmen, Talkshows und Theaterinszenierungen auch Kunstaktionen, wie beispielsweise Schlingensiefs Theateraktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase, 48 Stunden Überleben in Deutschland* (die Beuys-Anleihen werden bereits im Titel offenbar; Gilles, 2009: 95–101; Mühlemann, 2011: 66–74) im Kunstkontext der documenta X (1997; Thomson, 2002). Im Rahmen dessen brachte Schlingensief vor der Orangerie in Kassel ein Plakat mit dem Titel *Tötet Helmut Kohl* an (Badelt, 2017), auf das Passant\_innen aufmerksam wurden und daraufhin die Polizei verständigten. Diese wollte das Plakat entfernen, welches ihnen der Künstler jedoch entriss, was zu einer größeren Polizei-Präsenz und schließlich der kurzzeitigen Verhaftung von Christoph Schlingensief und seinem Mitstreiter und Kollegen Bernhard Schütz führte. Nach der Feststellung der Personalien kehrten sie zur Performance in den Kunstraum *Hybrid WorkSpace* zurück und spielten bis zum Abend das Video der Verhaftung (*Schlingensief. Mein Filz, mein Fett, mein Hase*). In diesem Raum wurde über politische, soziale und kulturelle Fragen diskutiert (Schultz, 1997; Wessel, 2016). Darin wollte Schlingensief—angelehnt an die Aktion *Bed-In For Peace* (1969) von John Lennon und Yoko Ono—mit einem Teil seines Teams für 48 Stunden

‚wohnen, essen, lieben und trinken‘ (*Schlingensief. Mein Filz, mein Fett, mein Hase*). Ziel sollte sein, für die sechs Millionen Arbeitslosen in Deutschland einzutreten (N. N., 1997). Auch wenn es sich um eine im Kunstkontext angesiedelte Aktion handelt, wird sogleich ersichtlich, dass eine rein ästhetische Betrachtung des Werks kaum dessen Dimensionen gerecht wird.<sup>2</sup> Mit dem vertretenen offenen Kunstbegriff wird sogleich die Schnittstelle zu politischem Handeln geöffnet.

*Chance 2000* war zunächst ein Verein, dem am 13. März 1998 die Parteigründung im Berliner Prater unter dem gleichen Namen folgte (Dürr und Kronsbein, 1998). Anwesend war für 18 DM pro Karte ein vor allem junges Publikum, das nicht ganz üblich für die Berliner Volksbühne (die den Garten damals als zweite Spielstätte nutzte) war. 312 Personen fanden sich—teilweise sehr spontan—als Gründungsmitglieder unter den rund 500 Besucher\_innen zusammen; juristisch begleitet wurde die Parteigründung durch den Oberstaatsanwalt und Schauspieler Dietrich Kuhlbrodt (Gläser, 1998). Die Partei schaffte es in der Folge auf elf Landesverbände und wurde im Juli für die Bundestagswahl 1998 zugelassen, bei der sie 0,007% der Erststimmen (3.206 Stimmen) und 0,058% der Zweitstimmen (28.566 Stimmen) erhielten (Der Bundeswahlleiter, 1998).

Die Gründungszeremonie von *Chance 2000* war bereits ein inszenierter Auftakt—so oszillierten die damalige Berichterstattung und die Interviews auch immer wieder zwischen künstlerischem Projekt und Parteigründung (exemplarisch Dürr und Kronsbein, 1998). Das im Prater aufgebaute Zirkuszelt der Familie Sperlich, die Schlingensief als ‚die letzten Nomaden unserer Zeit‘ bezeichnete (ebd.), diente von Mitte Februar für einen Monat als Veranstaltungsort des *Wahlkampfzirkus '98*. Allein schon die Ortswahl weckte Assoziationen (der Prater als Ort moderner Theaterkunst und der Zirkus als traditionelle Unterhaltungskunst), mit denen bewusst gespielt wurde: Inmitten von Ziegen, Mitstreiter\_innen und Artist\_innen agierte Schlingensief in Zirkusdirektorenuniform gekleidet mit Gretchenzöpfen und ließ Parolen verlauten, die auch zum Parteiinhalt werden sollten—z. B. ‚Wähle Dich selbst‘ oder ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘. Den Höhepunkt der anschließenden *Wahlkampftournee* stellte die Aktion im Wolfgangsee dar: Schlingensief rief die damals rund sechs Millionen Arbeitslosen (so der zeitgenössische Begriff) der Bundesrepublik Deutschland dazu auf, am 6. August 1998 im Wolfgangsee in Sankt

---

2 Dass Schlingensiefs Arbeiten immer wieder politische Implikationen aufweisen, wurde vielfach in Einzeluntersuchungen analysiert. Allen voran werden dazu seine Arbeiten im Bereich des Theaters in den Blick genommen, siehe jüngst Todorut (2021). Der vorliegende Aufsatz möchte ergänzend dazu einmal explizit das realpolitische Handeln des Künstlers behandeln und damit eine neue Perspektive eröffnen. Die Gelenkstelle zwischen den beiden Sphären (Kunst und Politik) bildet das Konzept Gesamtkunstwerk.

Gilgen baden zu gehen (Ebbinghaus, 1998). Medienwirksam behauptete er, wenn alle kämen und zeitgleich baden gingen, würde die am See gelegene Umkleidekabine des Ferienhauses von Helmut Kohl geflutet; eine Behauptung, die aus wissenschaftlicher Sicht widerlegt wurde, jedoch den Effekt einer großen Medienpräsenz brachte (von Stuckrad-Barre, 2011). Die im Zuge eines Wahlkampfes gewünschte Aufmerksamkeit kam Schlingensiefel damit zu.

Das Ziel des Projekts *Chance 2000* drückt sich im Slogan ‚Scheitern als Chance‘ sowie im Untertitel des zeitgleich erschienenen Buchs *Chance 2000. Wähle Dich selbst aus* (Schlingensiefel und Hegemann, 1998). Dem Parteiprogramm ist zu entnehmen, dass ‚das Volk in seiner Gesamtheit wieder als Souverän des Staates‘ einzusetzen sei (Parteiprogramm *Chance 2000*, 1998). Es geht demnach um jedes einzelne Individuum und darüber hinaus explizit um Menschen, die beispielsweise durch Behinderung oder Arbeitslosigkeit von der Gesellschaft als Minderheit gekennzeichnet und marginalisiert werden. Diese Ausgrenzung und zugleich Ausblendung der sich daraus ergebenden Probleme kritisierte Schlingensiefel: Da im Jahr 1997 allein die Gruppe der Arbeitssuchenden 12,7% der Bevölkerung darstellte (Statistisches Bundesamt, 1997), könne seiner Ansicht nach kaum noch von einer Minderheit gesprochen werden. Schlingensiefel trat damit stets als mahnende Instanz auf, indem er der Politik Unmoral vorwarf.

Einen Ausweg aus der in seinen Augen unhaltbaren politischen Situation könne nur über die Selbstbestimmtheit jedes Einzelnen erfolgen— ‚Hilfe zur Selbsthilfe‘ (Parteiprogramm *Chance 2000*, 1998). So erhielt jede\_r in *Chance 2000* die Möglichkeit, in einer egalitären Organisationsstruktur selbst aktiv zu werden, sich für Wahlen aufzustellen und hierdurch ‚von Objekten zu Subjekten der Politik [zu] werden‘ (ebd.). Dass die Partei noch vor der Bundestagswahl Konkurs anmelden musste, was wiederum in Form einer großen Party in der Berliner Volksbühne unter dem Titel *Wahldebakel '98* am 27. September 1998 verkündet wurde (Koberg, 1998), ist nicht als grundsätzliches Scheitern aufzufassen, wie es teilweise in der Presse dargestellt wurde (Alexander, 1998), sondern schafft bewusst Verwirrung. Die einzelnen Aktionen im Rahmen des Projekts bewegen sich zwischen juristisch notwendigen Akten zur Parteigründung und künstlerischer Performance in der Tradition von Fluxus. Das Scheitern verstand Schlingensiefel zudem als gleichzeitigen Neubeginn (Hoffmann, 2002): Er brachte dies unmittelbar in Zusammenhang mit der 1968er-Bewegung. Diese habe wie ein Krebsgeschwür im Staatssystem rumort, sei immer wieder gescheitert, aber habe langfristig zu einem Umdenken geführt (Dürr und Kronsbein, 1998).



## Beuys: Künstler als Politiker

Joseph Beuys engagierte und positionierte sich in der 1968er-Bewegung. Schon seine frühen Aktionen transportieren sein Verständnis von Demokratie und die späteren überführen diese Überlegungen in großangelegten Aktionen auch in die breite Masse. Als Professor der Kunstakademie Düsseldorf trat er für die Ideale der Studentenbewegung ein, indem er sich für freie Bildungschancen stark machte, was, nachdem Studierende Ablehnungsbescheide erhalten hatten, zur Besetzung des Sekretariats mit Studierenden und schließlich 1972 zu Beuys' Entlassung führte. Vor allem aber zeigten sich seine politischen Ambitionen 1979 in der Mitbegründung der politischen Partei *Die Grünen* (Rappmann, 1993: 193). Als wichtige Plattform diente ihm mehrfach—wie später auch Schlingensief—die *documenta* (1964, 1972, 1977 und 1982; Stüttgen, 1993), die die Autonomie der Kunst gewährleistete (eine Freiheit, die Schlingensief später auch an der Volksbühne genießen durfte; Bogusz, 2007: 206–217). Hier konnte Beuys noch im künstlerisch markierten Umfeld seine gesamtgesellschaftlichen Überlegungen und Überzeugungen erproben und evaluieren.

Anlässlich der *documenta 5* (1972) siedelte Beuys das 1971 gegründete und in Düsseldorf beheimatete Informationsbüro der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (die aus der von ihm 1968 gegründeten *Deutschen Studentenpartei* hervorgegangen war) samt Inventar nach Kassel um und erörterte während der 100 Tage der Ausstellung von morgens bis abends den Besucher\_innen seinen Demokratiebegriff (Quermann, 2006: 141–144; Rappmann, 1984: 31–35). Im Fridericianum verortet, erfüllte das Büro eine explikative und interaktive, öffentliche und politische Funktion (Stüttgen, 1993: 21). Aus der *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* entwickelte Beuys 1972 die *Free International University for Creativity (FIU)*. Im Büro der *FIU* legte er außerdem seine gesellschaftsverändernden und -gestaltenden Überlegungen, wie er sie unter dem Begriff der Sozialen Plastik fasste, in zahlreichen Diskussionsrunden und Vorträgen dar (Stüttgen, 1993: 28). Anschaulich machte er seine Theorie mit der installativen Arbeit *Honigpumpe am Arbeitsplatz* für die *documenta 6* (1977), in welcher eine Honigpumpe im Treppenhaus aufgebaut war, die zwei Systeme bediente—ein vertikales, das vom Erdgeschoss bis ins Glasdach des Kuppelbaus reichte, und ein horizontal im *FIU*-Raum verlaufendes (Loers und Witzmann, 1993). Dieses geschlossene Zirkulationssystem stand nach Beuys symbolisch für den Blutkreislauf des Menschen (ebd.: 157), den Kreislauf der Kapital- und Wirtschaftswerte oder den Geldkreislauf. Zugleich fungierte die Honigpumpe auch als eine Art Wärmemaschine—eine Interpretation des *Materials*, die Beuys bereits im Zuge seiner Wachsplastiken der *Bienenköniginnen* für die *documenta 3* (1964) entwickelt

hatte. Honig ist somit (genauso wie Fett) ein Repräsentant der Wärmequalität und Ergebnis eines Arbeitskollektivs (ebd.: 161–162). Zu dieser Installation gehörte erneut die Einrichtung des *FIU*-Raums, um einen persönlichen Austausch über politische und soziale Themen zu gewährleisten—vergleichbar also mit dem *Hybrid WorkSpace* von 1997; an den Gesprächsrunden nahmen unter anderem Rudi Dutschke und Milan Horáček teil (Zumdick, 2021: 311).

Neben diesen noch im Kunstumfeld verorteten Aktionen, die eine sehr große Medienpräsenz mit sich brachten und Beuys immer wieder die Möglichkeit der Darlegung seines Verständnisses einer zukünftigen Gesellschaft boten, engagierte er sich auch dezidiert politisch. So hatte er 1976 als unabhängiger Listenkandidat der *Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher (AUD)* erfolglos für den Deutschen Bundestag kandidiert (Anna, 2008: 162–163). Die *AUD* schloss sich mit *Grüne Liste Umweltschutz (GLU)*, *Grüne Aktion Zukunft (GAZ)*, *Grüne Liste Schleswig-Holstein (GLSH)*, *Achberger Kreis*, *Aktion Dritter Weg* und der *FIU* mit insgesamt ca. 500 Delegierten im März 1979 zum *Listenbündnis Die Grünen* zusammen, wobei Beuys auf einem der vorderen Listenplätze der im Juni anstehenden Europawahlen stand (Schroeren, 1990: 18). Für diese Wahl gestaltete er zusammen mit seinen Mitarbeiter\_innen der *FIU* ein Wahlplakat mit dem Slogan ‚bei dieser Wahl: DIE GRÜNEN‘ (Zumdick, 2021: 311–312), das jedoch parteiintern nicht zu überzeugen vermochte. Für den Parteinamen mit der Farbbezeichnung habe sich Beuys laut Horáček im Diskussionsraum der *FIU* während der *documenta 6* (1977) stark gemacht und im Rahmen dessen auch die Sonnenblume als Symbol entwickelt (Göpfert und Hebel, 2018).

Künstlerisches und realpolitisches Handeln bilden bei und in Beuys eine Einheit und so leitet er verschiedene Begriffe immer wieder aus den Bereichen von ‚Kunst‘ und ‚Demokratie‘ ab: den Freiheits- aus dem Kunstbegriff, den Demokratie- (Gleichheits-) aus dem Freiheitsbegriff, die Brüderlichkeit (den Sozialismus) aus der Selbstbestimmung und die gegenseitigen Bezugnahmen von Freiheitsbegriff und Wirtschaftsleben. Aus all dem entstand Beuys' Vorstellung einer freien Gesellschaft, die auf drei Grundaspekten—Kultur, Recht und Wirtschaft—sowie den ihnen zugeordneten Prinzipien—Freiheit/Selbstbestimmung, Gleichheit/Demokratie, Brüderlichkeit/ Sozialismus—beruht und den sogenannten ‚Freien demokratischen Sozialismus‘ bilden. Destilliert werden diese Überlegungen in der Idee der Sozialen Plastik: Diese basiert auf der Grundannahme, dass jeder Mensch ein Künstler sei—nicht ein bildender Künstler, sondern ein Gesellschaftsreformer (Vinzenz, 2018: 326–327). Gefordert wird also zum einen—ausgehend von einer Kritik an dem traditionellen Verständnis von Kunst—ein erweiterter Kunstbegriff und zum anderen eine radikale Subjektivierung des traditionellen Kunstobjekts (Beuys, 1995), die auf eine Neustrukturierung der



Gesellschaft genauso wie die gänzliche Auflösung jeglicher Grenzen zwischen Kunst—Leben/Alltag—Politik zielt.

Wie sowohl anhand Beuys' künstlerischen Arbeiten als auch seinem politischen Engagement—die Bereiche sind, genauso wie bei Schlingensief, nicht voneinander zu trennen—zu erkennen ist, geht es weniger um einen gewaltsamen Umbruch gesellschaftlicher, sondern vielmehr um eine Unterwanderung der bestehenden Strukturen. Die evolutionäre (weniger eine revolutionäre) Veränderung der Gesellschaft erfolgt nach Beuys ausgehend vom Individuum. Hinsichtlich seiner Vorstellung vom Menschen, aber auch seiner umfassenden Überlegungen zu Ökologie und Kapital, zeigen sich Parallelen zu Rudolf Steiners Anthroposophie (Zumdick, 1995; Vinzenz 2018: 331): Dem im Zuge der Moderne durch soziale Differenzierung verloren gegangenen anthropologischen Grundvermögen (Leibes-, Gefühls- und Verstandesmensch) soll mit Schritten zur Läuterung einer gereinigten Natur begegnet werden. Sowohl Steiner als auch Beuys exemplifizierten ihre gesamtheitlichen Ansätze immer wieder auf Schiefertafeln einer breiten Öffentlichkeit. Beide griffen auch auf eine esoterisch-auratische Auftrittform in der Öffentlichkeit zurück (bei Beuys zeigt sich dies besonders in seinen Aktionen).

Beuys' öffentliche Auftritte wurden durchaus ambivalent wahrgenommen: Beispielsweise fassten seine Parteigenoss\_innen sein reges Engagement positiv auf, wohingegen seine Selbstdarstellung und politische Naivität eher negativ ausgelegt wurden. Ein Paradebeispiel dafür ist Beuys' Auftritt zusammen mit der deutschen Pop-Gruppe BAP im Juni 1982, einem Tag vor dem Staatsbesuch des US-amerikanischen Präsidenten Ronald Reagan in Bonn, mit der er vor 30.000 Zuhörer\_innen *Sonne statt Reagan* sang (Zumdick, 2021: 312–313). Nach seiner misslungenen Kandidatur für den Bundestag 1983—die gewissermaßen einer Abwahl durch die Parteigenoss\_innen gleichkam—zog Beuys sich schließlich aus dem aktiven Geschehen der *Grünen* zurück. Doch auch im Falle Beuys' darf dies nicht als ein Scheitern verstanden werden, vielmehr hat er vor allem in der Gründungsphase der *Grünen*—besonders über die Zusammenarbeit mit dem *Achberger Kreis*, der *Aktion Dritter Weg* und der *FIU*—seine Ideen stark in die Realpolitik eingebracht. Anders also als Schlingensief, der aus der Kunstwelt heraus seine Reform anstoßen wollte, suchte Beuys das System durch seinen Anschluss an parteiliche Organisationen zu überarbeiten. Allerdings führte genau dieser Anspruch auch zu einer parteiinternen Debatte, die Beuys nicht für sich entscheiden konnte: Seine Intentionen eines umfassenden gesellschaftlichen Wandels kollidierten mit der Pragmatik der politischen Protagonisten aus dem linken, dem realpolitischen und dem konservativen Flügel der *Grünen*, die sich vor allem auf ökologische Fragen, die Ablehnung von Atomkraft sowie Aktivitäten innerhalb der Friedensbewegung konzentrierten.

## Wagner: Entgrenzung der Kunst

Richard Wagners politische Ambitionen waren zeittypisch deutsch-national geprägt. Dementsprechend betonte er in seinen Schriften aus dem Schweizer Exil (vor allem in *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1850) immer wieder das ‚Volk‘ und das ‚Gemeinsame‘, was meist als etwas typisch Deutsches der französischen ‚Nation‘ gegenübergestellt wird (Aberbach, 2003). Sein gesamtes Denken und Argumentieren basierten auf der Parallelisierung von Gesellschaft und Kunst—von Politik und Ästhetik—als zwei Pole, die sich gegenseitig bedingen. Diese Überlegungen finden ihren Ausdruck in Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks.

Wagner beschäftigte sich mit Tanz-, Ton- und Dichtkunst sowie Architektur und Bühnengestaltung. Seine Überlegungen zu diesen ästhetischen Fragen zielen nicht nur auf eine Aktualisierung der künstlerischen Disziplinen, sondern eine Enthierarchisierung der Künste, welche idealiter das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ hervorbringen (Wagner, 1850: 139). Das propagierte Zusammenwirken und die Gleichstellung der Künste konterkariert der Bayreuther Festspielbetrieb seit der Uraufführung von *Der Ring des Nibelungen* 1876, weil der Schwerpunkt stets auf der Musik lag und sich demnach die anderen künstlerischen Disziplinen ihr unterzuordnen hatten (Spotts, 1994; Buchner, 2013). Der Produktionsvorgang stellte daher für Wagner die größte Herausforderung dar: Die Aufhebung der Autonomie aller Kunstarten ist Grundvoraussetzung zur Schaffung des (neuen) ‚Kunstwerks der Zukunft‘. Hierdurch wird eine künstlerische Einstellung propagiert, die sich in den synästhetischen Bestrebungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt (wie zum Beispiel bei Alexander Skrjabin oder Wassily Kandinsky); zu Beuys' Zeit war durch die Aufhebung der disziplinären Grenzen diese künstlerische Einheit allerdings längst obsolet (Vinzenz, 2018: 69–210).

Die politische Ebene des Gesamtkunstwerks ging nach Wagner von der kultisch-ästhetischen Erfahrung aus, die temporär auf alle Sinne wirkt. Da hierdurch dem Festspielbesuch eine zentrale Schlüsselfunktion zukommt, war eines der größten Anliegen, zunächst allen Menschen den Zugang kostenfrei zu ermöglichen (Wagner, 1849: 40), denn nur so sei eine gesellschaftliche Transformation durch die Kunst denkbar. Was damit angesprochen wird, ist also die Rezeptionsdimension: Die Besucher\_innen sollen durch ästhetische Stimulation zu Kontemplation und Entrückung eingeladen werden und nehmen folglich eine koproduktive Position ein. Die visionäre Idee geht jedoch über den Zeitraum des Festspiels hinaus: Die Antwort, wer der Künstler der Zukunft sei, gab Wagner mit den Worten ‚sagen wir es kurz: *das Volk*‘ (Wagner, 1850: 220). Die Gemeinschaft ‚aller der Einzelnen‘ ist demnach der Träger seiner Idee des Gesamtkunstwerks (Wagner, 1850: 10–11). Das Individuum wiederum zeichne sich durch den Dualismus zwischen freier Individualität und Staatsbürger aus

(Bermbach, 1994: 146–169 und 189–190). Hiermit benannte Wagner bereits die für Beuys und Schlingensief zentralen Stellschrauben: Es geht um das in einer staats- und herrschaftsfreien Weltgesellschaft aufgehende mündige Individuum, womit Wagner einen entscheidenden Beitrag zur Entgrenzung der Begriffe von Kunst und Politik geleistet hat.

In den Werken von Beuys und Schlingensief finden sich immer wieder Verweise auf Wagner, die während der gesamten Schaffensphasen sowohl in eher allgemeinerer als auch in konkreter Form zu finden sind: Beuys zählte Wagner beispielsweise in seinem ersten *Lebenslauf Werklauf* von 1964 zu einem ‚Wendepunkt‘, auch wenn er sich in späteren Lebensläufen wieder davon distanzierte (von Graevenitz, 1984: 17; darauf baut auch die erste Biografie zu Beuys von Adriani, Konnertz und Thomas, 1973 auf). Schlingensief kam angeblich erstmals in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre bei der Filmsichtung von Luis Buñuel und Salvador Dalís *Un chien andalou* (1929) durch die musikalische Unterlegung mit Wagners Musik in Berührung (van der Horst, 2013: 168–169), wonach sich dessen Musik dann durch sein gesamtes Schaffen zog (Seithe, 2014: 91–96). Es sind vor allem die Symbole rund um die Figur des Parsifal, die beide Künstler immer wieder aufgriffen (von Graevenitz, 2011): Beuys stellte sich z. B. selbst als eine Art Parsifal während der Aktion *Vitex agnus castus* 1972 in der Galerie Lucio Amelios in Neapel dar (von Graevenitz, 1984: 16–20). Schlingensief wiederum inszenierte 2004 den *Parsifal* in Bayreuth, der von vielen als ‚epochaler Wendepunkt der Parsifal-Interpretation‘ gesehen wird (Steinacker, 2005: 200; Steinacker, 2008: 132). Hierbei wich er von klassischen Verfahrensweisen des Regietheaters ab, indem er die Rezeptionshaltung jedes einzelnen Publikumsmitgliedes von einer konsumierenden zu einer aktiven verändert und damit auch seinen eigenen Autorenstatus hinterfragt (Hartung 2020: 91–94; Lodemann, 2010: 143–171). Aber auch allgemeiner griff Schlingensief auf die Musik Wagners zurück: Gerade die belastete Rezeption von Wagners Musik während des Nationalsozialismus, die auch in Wagners antisemitischen Schriften begründet liegt, nutzte Schlingensief als (Negativ-)Folie in seinen die Politik anklagenden Arbeiten. Beispielsweise reiste er ein Jahr nach der gescheiterten Bundestagswahl von *Chance 2000* im Rahmen seiner mehrmonatigen, komplexen Aktion *Deutschlandsuche '99* an symbolträchtige Orte, um dort zu historisch besetzten Daten rituelle Handlungen zu vollziehen, während Wagners Musik aus dem *Ring* erklang (Seithe, 2014: 94; van der Horst, 2013: 172–175). Wagners *Ring* mit seiner enthaltenen Kapitalismuskritik und dem Abgesang auf eine aristokratische Gesellschaft (Seithe, 2014: 99), die sich im tatsächlichen Festspielbetrieb nicht niederschlug (Scheller, 2014: 37–43), muss fast schon paradigmatisch für Beuys und Schlingensief gewesen sein, die schließlich ebenfalls in Zeiten politischer Umbrüche agierten.

Wie Wagner inszenierten sich auch Beuys und Schlingensiefel als revolutionäre Künstlerpersönlichkeiten. Dies lässt sich anhand zahlreicher Biografien (Drüner, 2016; Lange, 1999: 11–14; Quermann, 2006: 19–22; Roth, 2018: 25–49; Leupin, 2007) oder auch z. B. an Schlingensiefels Auftritten in der Rolle Beuys' (Mühlemann, 2011: 56–66) ablesen: Wagner trat als freiheitskämpfender Bildungsbürger mit Barett und Mantel, Beuys als in der eigenen Materialikonografie auftretender Pragmatiker mit Jeans, Anglerweste und Filzhut und Schlingensiefel als vermeintliches *Enfant terrible* mit Jeans, lässigem Hemd oder T-Shirt sowie Strubbelfrisur auf. Zugleich zeigten sich die drei Künstler auch als von einem unermüdlichen Arbeitseifer Getriebene: Bereits bei Wagner gehörten Kunstproduktion und kommentierende Reflexion vor allem innerhalb seiner Schriften untrennbar zusammen; Widersprüche und Zweckbehauptungen sind hierbei offensichtlich (Bermbach, 1994: 10). Ähnlich erklärte Beuys seine Thesen immer wieder in Diskussionsrunden, Vorträgen, Interviews, Publikationen, Informationsbroschüren etc., wobei ihm häufig mangelnde Präzision vorgeworfen wurde. Und auch Schlingensiefel teilte sich umfassend in den verschiedensten Medien— seien dies Interviews, Fernsehauftritte, Publikationen oder im Internet—mit. Der Umfang dieses theoretischen Outputs ist bei allen drei Künstlern unüberschaubar und muss unbedingt gleichrangig zu den künstlerischen Arbeiten verstanden werden. Die Zentriertheit auf sowie die Mythenbildung um die Künstlerpersönlichkeiten (Grobowski und Bätschmann, 1993; Krieger, 2007) unterscheidet die an dem Konzept Gesamtkunstwerk arbeitenden von politisch engagierten Künstler\_innen, welche sich maßgeblich darauf konzentrieren, Kunstwerke mit starker politischer Aussagekraft zu produzieren (Krieger, 2020: 69–75), nicht jedoch, sich selbst in den Mittelpunkt ihres Schaffens zu stellen.

Auch wenn es die künstlerischen Rückbezüge und die Gemeinsamkeiten in der Selbstinszenierung gibt, war Wagner weder für Beuys noch für Schlingensiefel ein klassisches Vorbild, sondern eher eine Art Gleichgesinnter und Antagonist (van der Horst, 2013: 171). Im Konzept des Gesamtkunstwerks eint sie der gemeinsame Gedanke: Die Veränderung der Gesellschaft durch die Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Politik. Auch wenn Wagner den Begriff des Gesamtkunstwerks ohnehin nur selten verwendete, so bleiben seine Werke sowohl historisch-politische als auch ästhetische Reflexionen (Bermbach, 1994: 11). Während er also im Theoretischen Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen übte, bediente er sich in der Praxis etablierter Mechanismen: Ihn verband eine enge Freundschaft mit König Ludwig II., der als maßgeblicher Mäzen Bayreuths auftrat (Friedrich, 2006: 51–54; Spotts, 1994: 57–69 und 93). Über ihn konnte er wiederum Einfluss auf Staatsangelegenheiten nehmen, wovon er jedoch lediglich mit Blick auf seine eigenen Belange Gebrauch

machte. Friedrich Nietzsches Haltung gegenüber Wagner drückt dieses Dilemma aus: Während er 1876 Wagners Musikdramen noch zu mythischen Ereignissen erklärte und ihnen Erhabenheit attestierte, führten seine Analysen der Funktion und tatsächlichen Wirkungsweise von Wagners Werken rund zehn Jahre später zu einer verheerenden Kritik am Kulturbetrieb auf dem Grünen Hügel (Figal, 2001; Sorgner, Birx und Knoepffler, 2008).

### **Individuum: Mobilisierung und Aktivierung**

Für Nietzsche war der Begriff des Lebens Dreh- und Angelpunkt seiner Philosophie (Nietzsche, 1999: 521), womit er auch zum geistigen Vater der Lebensreform wurde. Die Künstler\_innen dieser auf Wagner folgenden Generation beschäftigten sich weiterhin mit der Aufhebung der Grenzen zwischen Leben und Kunst und arbeiteten dazu vor allem in Richtung synästhetischer Einheiten, die durch den Einbezug aller Sinne immer auch die Rezipient\_innen und somit die Schnittstelle von Kunst und Leben bedachten. Die Kunst müsse, so die Auffassung um 1900, unbedingt konkrete Fragen des Alltags (also auch der Politik) sowie universelle Fragen stellen, um die fundamentalen Probleme des Lebens und der Gesellschaft angehen zu können—dies prägte den Zeitgeist (Vinzenz, 2018: 70–83). Anders als bei einer politisch engagierten Kunst, steht bis heute bei den Vertreter\_innen des Gesamtkunstwerks der Mensch im Zentrum der Überlegungen; ihn gilt es zu erreichen und zu aktivieren, um eine Gesellschaft zu verändern. Es geht in der Umsetzung also einerseits um den aktuellen Lebensvollzug (das Lebens-Performativ, mit dem das Kunstwerk zusammenfallen soll) und andererseits um die Totalität der Lebenswirklichkeit (die im Kunstwerk aufgehen soll), denn damit würden die Grenzen zwischen Fiktion (Kunst) und Realität (Leben) aufgehoben (Thomä, 2008: 127). Während das skizzierte realpolitische Engagement von Beuys und Schlingensief sich konkret mit juristischen Vorgaben und Organisationsstrukturen, einem zu begegnenden Themenkanon und entsprechend geprägten Politiker\_innen auseinandersetzen musste, waren sie in ihren künstlerischen Arbeiten freier. So bewegten sich beide Künstler in einem selbst geschaffenen Spannungsverhältnis und experimentierten in ihren Aktionen auf unterschiedliche Weise mit der Mobilisierung der Zuschauer\_innen.

Beuys zeigte in seinen künstlerischen Arbeiten verschiedene Zugänge und Umsetzungen seiner Überlegungen zum Erweiterten Kunstbegriff und zur Sozialen Plastik. Sowohl im individuellen Mitvollzug als auch in der Mobilisierung der Massen wollte Beuys stets das Individuum erreichen und dieses aktivieren. Immer wieder kamen dabei rituelle Abläufe sowie symbolisch aufgeladene Materialien zum Einsatz. Anschaulich wird dies in zwei Aktionen, die die frühe und späte aktivistische Tätigkeit



Beuys' markieren: Die Solodemonstration *DER CHEF / THE CHIEF. Fluxus Gesang* fand 1964 in Kopenhagen und in einer zweiten Fassung in der Galerie René Block in Berlin statt. Beuys präparierte dazu den Raum mit seinen typischen—metaphorisch gedeuteten und biografisch konnotierten—Materialien (Fett, Filz, Kupfer, Hase, Fingernägel, Haarbüschel) und legte sich ab Nachmittag für acht Stunden in Filz eingerollt diagonal auf den Boden. Auf der visuellen Ebene verharrte die Aktion in dieser Form, auf der auditiven Ebene hingegen war Beuys aktiv, indem er über das Mikrofon in seinem Kokon an einen röhrenden Hirsch erinnernde Geräusche ausstieß, die von den Besucher\_innen als ein archaisches kommunikatives Element verstanden wurden und den Künstler damit zum Mittler zwischen ihm als irdischem Wesen und etwas Höherem machten (Schneede, 1994: 68–75). Die Besucher\_innen blieben während der gesamten Aktion passiv, konnten dem Geschehen also nur im kontemplativen Mitvollzug folgen. Eine solche innerliche Aktivierung der Rezipient\_innen, welche noch eher an Wagners Überlegungen zum Gesamtkunstwerk und dessen Rezeption um 1900 anschließt, sind nicht gleichzusetzen mit Aktivismus oder Bewegung.

Das Großprojekt *7000 Eichen* für die documenta 7 (1982) geht über eine solche Mobilisierung des Einzelnen hinaus, indem sie auf eine aktive Beteiligung der Bevölkerung über Jahre hinweg und damit auf die Massen baut. Vor dem Fridericianum wurden 6.999 Basaltstelen keilförmig mit dem kleinsten Winkel auf die erste gepflanzte Eiche gestapelt, der letzte der 7.000 Bäume wurde am Eröffnungstag der darauffolgenden documenta gepflanzt. Die von den Besucher\_innen gepflanzten Bäume finden sich im Kasseler Stadtraum und wachsen noch heute, sodass das Kunstwerk nicht abgeschlossen ist (Rainbird, 2004; Zimmermann, 1994). Die Intention war also—entsprechend Beuys' Idee des Erweiterten Kunstbegriffs—eine Entgrenzung von Zeit und (Kunst-)Raum (Beuys, Blume und Rappmann, 1990). In beiden hier angesprochenen Aktionen ging es um die Lösung vom traditionellen Kunstbegriff, auch wenn sie sich in der Dauer, den eingesetzten Materialien sowie dem Einbezug der Besucher\_innen unterscheiden.

Bei Beuys ist der Mensch Ausgangspunkt seines Handelns und seiner Überlegungen, denn erst durch ihn kann die Soziale Plastik Wirklichkeit werden. Die Soziale Plastik tritt begrifflich an die Stelle des Gesamtkunstwerks und erweitert dieses durch eine deutliche Schwerpunktlegung auf den menschlichen Faktor. Beuys' anthropologisch ausgerichteter Kunstbegriff zielt auf allgemeine kreative Fähigkeiten des Individuums und kann damit verkürzt auf die Formel ‚Kreativität ist das wahre Kapital‘ (zit. nach Quermann, 2006: 140) gebracht werden. Im Idealfall sind also die Grenzen zwischen Künstler, Akteur\_innen und Zuschauer\_innen vollständig aufgehoben.

Schlingensiefel ging anders vor: Er provozierte mit seinen künstlerischen Arbeiten eine demokratische Rezeptionshaltung der Zuschauer\_innen, bei der das Individuum



egalitär in der Masse aufgeht. Dabei setzte er immer wieder auf eine Reizüberflutung durch verschiedene Medien—Film, Installation, Relikte aus älteren Aktionen usw.—, die simultan eingesetzt wurden, sich überlagerten und ständig in Bewegung waren, so dass die Rezipient\_innen permanent überfordert wurden. Der multimediale Einsatz zeigte sich auch im Rahmen der Operninszenierung, wie in der *Parsifal*-Aufführung von 2004 (Hartung, 2020: 94–102). Mit einem ganzen Bilderkosmos aus Symbolen, Zeichen und Chiffren ging es hier um die Darstellung von Schmerz und damit um ein universelles, weil für alle Menschen weltweit und egal in welcher Zeit basales Gefühl, das stets höchst subjektiv empfunden, seinen extremen Ausdruck in Tod und Geburt fände (Hegemann, 2004). Schlingensiefel will also nicht Wagners ästhetisch überhöhtes Weihfestspiel wieder aufleben lassen, sondern das Phänomen der Erfahrung als Stimulans nutzen (Reuss, 2008). Somit löste die Aufführung eine Wahrnehmung durch die eigenen Reizfilter aus, geprägt durch den eigenen soziokulturellen Hintergrund, und verschleierte weder den historischen Kontext noch die Rezeption von Wagners Musik (Diederichsen, 2011). Liest man die Inszenierung als Hypertext (Hartung, 2011; Lodemann, 2010: 94–96), so wird deutlich, dass es sich nicht um eine willkürliche oder chaotische Zusammenstellung von Material und Zeichen handelte, sondern diese bewusst ausgewählt wurde. Die Konfrontation des Publikums mit einer Reizüberflutung wurde (ebenfalls programmatisch) bereits von der klassischen Avantgarde genutzt—wie z. B. von den Dadaisten (Schöblier, 2006): Besonders Schlingensiefels Montage der Attraktionen in *Parsifal*, die nicht einer klassischen Dramaturgie mit Erzählung folgte und zugleich einen dokumentarischen Blick, der dekonstruierend wirken sollte, einnahm (Seeßlen, 1998: 44 und 55–56), führte zu einer permanenten Überdosis an Bildern. Formal knüpfte dies an die klassische Moderne (beispielsweise an Marcel Duchamp oder auch Sergej Eisenstein; Ralfs, 2018: 90) sowie die 1960er-/70er-Jahre an (wie den Arbeiten im Kontext von Fluxus; Seeßlen, 2015: 54–57). Inhaltlich radikalisierte und erweiterte Schlingensiefel das Themenspektrum Wagners.

Das ständige Ausloten von Grenzen zeigt sich bei Schlingensiefel beispielsweise auch physisch in der Belastung des eigenen Körpers, des eigenen Schmerzes genauso wie im Ertragen und Hinnehmen der Rezipient\_innen. Dies rückt ihn in die Nähe der Wiener Aktionisten, auf die er sich selbst berief (Degeling, 2019; Krahl, 1998: 88): Wenn Schlingensiefel bereits in seinen frühen Filmen wie *Das deutsche Kettensägenmassaker* von 1990 die erste Stunde der Wiedervereinigung als ein nationales Schlachtfest inszenierte, liegen die Vergleiche mit Hermann Nitschs *Orgien Mysterien Theater*, das er seit den 1950er-Jahren veranstaltete, nahe. Unter Rückgriffen auf kultisch-rituelle Handlungen ging es Nitsch um die Abreaktion und folglich um die Erreichung

der Katharsis, indem er über individuelle und kollektive Wandlungsprozesse durch multimediale-synästhetische Reize Wirklichkeit konstituierte. Wenn auch durch den massiven Einsatz von Blut mit einer anderen Ikonografie arbeitend als Schlingensief, ist das Resultat in der starken Provokation und Reaktion vergleichbar; auch Nitsch ist in den Kontext des Gesamtkunstwerks zu setzen (Vinzenz, 2018: 266–305).

Jede Person galt bei Schlingensief—getreu der Parteiaussage von *Chance 2000* ‚Wir sind jeder ein Volk!‘—als Ausgangspunkt aller weiteren Überlegungen die Gemeinschaft betreffend. Das Individuum als Teil eines Kollektivs findet sich als Gedanke bereits bei Wagner und wurde von Beuys mit seiner Sozialen Plastik weitergedacht. Schlingensief kannte Beuys’ politische Aktivitäten ebenso gut wie seine künstlerischen (Mühlemann, 2011: 71) und damit auch dessen Scheitern. Vielleicht modifizierte er gerade deswegen, und weil er sich rund 15 Jahre später in einem vollkommen anderen politischen Klima bewegte, den Ansatz etwas, indem er das Individuum nicht nur als Bildende\_in einer neuen Gesellschaft, sondern dieses auch sogleich als Stellvertreter\_in immer für ein ganzes Volk verstand.

### **Schlingensief: Ein realpolitischer Künstler?**

Wenn vom Gesamtkunstwerk die Rede ist, dann ist hiermit also das zweipolige Konzept gemeint und nicht ein synästhetisches Kunstwerk oder politisch engagierte Kunst. Dementsprechend gibt es auch keinen abgeschlossenen künstlerischen, sondern einen dynamischen Prozess, an dem verschiedene Protagonist\_innen beteiligt sind. Das Sich-Abarbeiten *an* der Politik (Schlingensief) genauso wie das Mitarbeiten *in* der Politik (Beuys) müssen als Zugangswege zur Erreichung des visionären Konzepts verstanden werden, wobei sich der Kunst- und Politikbegriff ganz neue Dimensionen erschließt.

Stärker als für Beuys war für Schlingensief die Autonomie der Kunst entscheidend, denn nur so konnte er immer wieder für Verwirrung sorgen und damit Perspektiven verschieben. Die Kunst erhielt das Potenzial, die Menschen zum Um- und Selbstdenken anzuregen, nicht jedoch den Menschen zu verändern—die Veränderung müsse im Individuum selbst erfolgen. So fand beispielsweise die Gründung von *Chance 2000*, eigentlich ein politischer Akt, sowohl räumlich als auch ideell im Kunstkontext statt. Noch deutlicher wird diese Vorgehensweise in der Aktion *Ausländer raus. Bitte liebt Österreich!* (Roth, 2018: 107–152; Schößler, 2013): Es handelt sich dabei um ein Kunstprojekt im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 (dokumentiert von Lilienthal und Philipp, 2000). Hierfür platzierte Schlingensief fünf Container direkt neben der Wiener Staatsoper, in denen zwölf von Schlingensief als Asylanten gekennzeichnete Menschen eine Woche lang wie bei der Fernsehshow *Big Brother* lebten. Ganz dem TV-Vorbild folgend, wurden

täglich von der österreichischen Bevölkerung via Telefon und Internet zwei Personen aus den Containern herausgewählt und hierdurch zur Abschiebung in ihr Heimatland freigegeben. Mit dieser Anlehnung an das Fernsehformat, das augenscheinlich inszeniert war, sowie durch die Wahlmöglichkeit der Bürger\_innen außerhalb des Containers vermeintlich real war, kritisierte Schlingensief die Asylpolitik in aller Deutlichkeit (*Schlingensief. Bitte liebt Österreich*). Mit diesem drastisch vorgeführten Rassismus wollte Schlingensief einen kathartischen Effekt auslösen, der letztlich wieder einen ‚Umschlag von Affirmation in Kritik hervorbringen‘ sollte (Krieger, 2020: 87). Die für Schlingensief typische Ambiguität führte hier im (von ihm ebenfalls häufig verwendeten) Mittel der subversiven Affirmation zur Entlarvung der Rassisten, die die Aktion nicht dechiffrieren konnten, sondern dumpf konsumierten. Genauso wurde aber auch das gebildete liberale Bürgertum vorgeführt, das sich zwar überlegen fühlte, jedoch ebenso zwischen Fiktion und Realität schwebte, da es nicht wusste, ob es sich wirklich um Asylbewerber\_innen handelte oder nicht.

In Schlingensiefs unvollendetem Projekt *Operndorf Afrika* kulminierten seine Ideen (Roth, 2018: 153–154, 170–198): Als Ort kultureller Begegnungen sollten auf einem 14 Hektar großen Gelände in Burkina Faso neben einem Festspielhaus (in Planung) auch eine Schule und ein Krankenhaus sowie Lebensraum für die ortsansässigen Menschen entstehen. Es handelte sich um eine ruhigere Arbeit, die auf diversen Ebenen mit Partizipation arbeitete und das in einer globalen Perspektive. Schlingensief wollte hier nicht das ‚Bühnenweihfestspiel‘ einer postsäkularen westlichen Gesellschaft umsetzen, die die Bedeutung von Zeremonien nicht mehr nachvollziehen kann, sondern einen Ort für ausgelassene Feste, inspiriert durch afrikanische Gemeinschaftsbildungen, schaffen (Schlingensief behandelte Afrika als ein Thema in seinem gesamten Schaffen; Lehmann, Siegert und Vierke, 2017; Henry, 2020). Er entwarf damit ein nicht unproblematisches Modell vom ‚Eigenen‘ und ‚Fremden‘, bei dem der afrikanische Kontinent als vermeintlich ursprünglich, archaisch, mythisch angebetet und romantisiert wurde (Diederichsen, 2011: 67) und sich folglich ein in postkolonialen Traditionen zu lesender eurozentristischer Exotismus zeigte (Bloch, 2016: 121–124; Lehmann, Zoungrana und Reikat, 2020). Diese Lesart brach er, indem er sich als dauerfilmender Kulturtourist inszenierte und dadurch das westliche Blickregime ins Lächerliche zog, womit er eine (neo-)koloniale Lesart des Projekts anbot, die die westliche Kultur als Herrschaftsmedium vorführte. Mit dem Tod Schlingensiefs stellt sich aber die Frage nach der Lesbarkeit dieser Interpretation, denn er kann nun nicht mehr in seiner Rolle als Provokateur und Moralinstanz auftreten und sich damit auch nicht weiter erklären. Auch in diesen Rollen wird zugleich wieder eine eurozentristische Leserichtung eingenommen, in der sich der stets mitschwingende Kulturimperialismus offenbart.

Während auf dem roten Hügel der Savanne in einem Lebensform-Experiment (und in dieser räumlichen wie zeitlichen Entgrenzung unterscheidet es sich von den sonstigen Aktionen des Künstlers) eine Einheit von Kunst und Leben entstehen sollte, sah und sieht die Praxis des Operndorfs in Afrika anders aus: Es scheint sich eher um ein ‚hochanständiges Entwicklungshilfeprojekt‘ (Briegleb, 2012) zu handeln und somit um ein soziales Projekt. Schlingensiefs soziale Motivationen wurden im Kontext von *Chance 2000* bereits knapp erläutert und so kann auch das *Operndorf Afrika* als logische Konsequenz in seinem Werk verstanden werden. Einmal mehr zeigt sich das *Operndorf Afrika* wie auch *Chance 2000*, was ebenfalls ein Langzeit-Projekt hätte werden können, als von seiner Zeit geprägt: Mit einem zunehmenden wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Bewusstsein für postkoloniale Diskurse, allen voran um das sogenannte ‚Othering‘ und Rassismus, ging Schlingensief nach Afrika. In diesem Fall sprach Schlingensief selbst von einem Gesamtkunstwerk, als er eine solche Absicht bei der Grundsteinlegung postulierte (Bloch, 2016: 119; Hegenbart, 2021)—woraufhin er in der Folge auch zum Gesamtkünstler erklärt wurde (vgl. den Buchtitel von Janke und Kovacs, 2011)—, vor allem aber bezeichnet er es als Soziale Plastik (Lehmann, Zoungrana und Reikat, 2020: 167–168). Vielleicht stellt es sich als ‚lebensnahe Realisierung‘ einer Sozialen Plastik dar (van der Horst, 2013: 175), vielleicht ist es aber (auch) ein Entwicklungshilfeprojekt, das Kreativität ins Zentrum seiner Bestrebungen stellt. Auch wenn diese Frage nicht beantwortet werden kann, so ist doch entscheidend, dass es sich wieder um ein Projekt zwischen Kunst und Realpolitik handelt, das damit in sich die beiden Komponenten des visionären Konzepts Gesamtkunstwerk vereint. Über den Zeitraum von rund 150 Jahren zeigt sich eine deutliche Schwerpunktverschiebung zwischen den beiden Ebenen—Kunst und Politik: Während sich Richard Wagner noch stark der Frage um eine künstlerische Einheit zuwendet, ist diese längst obsolet geworden. Hingegen zeichnet sich ein Weg ab von den anfänglich noch eher allgemeinen (unter anderem romantisch geprägten transzendenten) Überlegungen einer Veränderung der Gesellschaft zu realpolitischem Handeln und teils provokativer Gesellschaftskritik bei Joseph Beuys und Christoph Schlingensief.

---

## Interessenkonflikte

The author has no competing interests to declare.

---

## Bibliographie

**Aberbach, A** 2003 *The ideas of Richard Wagner. An Examination and Analysis*. Lanham: University Press of America.

**Adriani, G, Konnertz, W und Thomas, K** 1973 *Joseph Beuys*. Köln: DuMont.

**Alexander, R** 1998 Der Konkurs als Chance. *taz*, 24 August. <https://taz.de/Der-Konkurs-als-Chance/!1328892/> [letzter Zugriff 15 März 2022].

**Anna S** (Hg.) 2008 *Joseph Beuys. Düsseldorf. Ausstellungskatalog 29.9.–30.12.2007 im Stadtmuseum Düsseldorf*. Ostfildern: Hatje Cantz.

**Badelt, U** 2017 Der Künstler und sein Kanzler. Christoph Schlingensiefel und Helmut Kohl. *Der Tagesspiegel*, 17 Juni. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-schlingensiefel-und-helmut-kohl-der-kuenstler-und-sein-kanzler/19945780.html> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].

**Bermbach, U** 1994 *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt a. M.: Fischer.

**Beuys, J** 1995 *Sprechen über Deutschland. Rede vom 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen*. Wangen: FIU.

**Beuys, J, Blume, B J und Rappmann, R** 1990 *Gespräche über Bäume*. Wangen: FIU [Originalausgabe von 1987].

**Bloch, N** 2016 Schlingensiefel, das Operndorf und Afrika. Inszenierungen eines komplexen Verhältnisses. In: Bloch, N et al *Theater und Ethnologie. Beiträge zu einer produktiven Beziehung*. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 113–125.

**Briegleb, T** 2007 Christoph Schlingensiefel und Richard Wagner—Der Wille zum Gesamtkunstwerk. *Goethe Institut, Online-Redaktion*, 16 April. <https://www.schlingensiefel.com/weblog/?p=202> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].

**Briegleb, T** 2012 Halleluja der Ambivalenz. Schlingensiefels Operndorf in Burkina Faso. *Süddeutsche Zeitung* 7 Juni 2012. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schlingensiefels-operndorf-in-burkina-faso-halleluja-der-ambivalenz-1.1375354> [letzter Zugriff 23 März 2022].

**Bogusz, T** 2007 *Institution und Utopie. Ost-West-Transformationen an der Berliner Volksbühne*. Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839407820>

**Buchner, B** 2013 *Wagners Welttheater. Die Geschichte der Bayreuther Festspiele zwischen Kunst und Politik*. Darmstadt: WBG—Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

**Cinematographinnen** 2021 Women Cinematographers Network <https://cinematographinnen.net/kathrin-krottenthaler/> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].

**Degeling, J** 2019 Heilung durch Kunst? Schlingensiefels Reenactments der Avantgarden der Performancekunst (Ball, Brus, Beuys und Nitsch). In: Knapp, L et al (Hg.) *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*. Paderborn: Wilhelm Fink, S. 173–190. DOI: [https://doi.org/10.30965/9783846764138\\_016](https://doi.org/10.30965/9783846764138_016)

- Der Bundeswahlleiter** 1998. <https://www.bundeswahlleiter.de/bundestagswahlen/1998.html> [letzter Zugriff 8 März 2022].
- Diederichsen, D** 2011 Diskursverknappungsbekämpfung, vergebliche Intention und negatives Gesamtkunstwerk: Christoph Schlingensiefel und seine Musik. In: Janke, P et al (Hg.) *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*. Wien: Praesens, S. 60–75.
- Drüner, U** 2016 *Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens. Biografie*. München: Karl Blessing.
- Dürr, A und Kronsbein, J** 1998 Losrasen für Deutschland. *Der Spiegel* 11/1998, 8 März 1998. <https://www.spiegel.de/kultur/losrasen-fuer-deutschland-a-620e6e31-0002-0001-0000-000007833781?context=issue> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].
- Ebbinghaus, F** 1998 Das ungeliebte Kind schreit laut: Protest! *Welt*, 4 August 1998. <https://www.welt.de/print-welt/article624505/Das-ungeliebte-Kind-schreit-laut-Protest.html> [letzter Zugriff 8 März 2022].
- Figal, G** 2001 Der moderne Künstler par excellence. Wagner in Nietzsches philosophischer Perspektive. In: Klein, R (Hg.) *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen. In Zusammenarbeit mit der Staatsoper Stuttgart*. München: Wilhelm Fink, S. 53–63.
- Filmgalerie 451.** <https://www.filmgalerie451.de/de/filme/chance-2000-abschied-von-deutschland> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].
- Finke, J und Wulff, M** (Hg.) 1999 *Chance 2000. Die Dokumentation. Phänomen, Materialien, Chronologie*. Agenbach: Lautsprecher.
- Friedrich, S** 2006 Szene und Zeitgeist. Der Ring in Bayreuth von der Gründung der Festspiele bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. In: Axer, P (Hg.) *Die Szene als Modell. Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der ‚Ring des Nibelungen‘ in Bayreuth 1876–2000*. München, Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 51–76.
- Gade, S** 2005 Playing the media keyboard. The political potential of performativity in Christoph Schlingensiefel's electioneering circus. In: Gade, R et al (Hg.) *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*. Kopenhagen: Museum Tusulanum Press, S. 19–49.
- Gaensheimer, S et al** (Hg.) 2021 *Jeder Mensch ist ein Künstler. Kosmopolitische Übungen mit Joseph Beuys*. Ausstellungskatalog 27.03.–15.08.2021 im K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Berlin, Düsseldorf: Hatje Cantz.
- Gilles, C** 2009 *Kunst und Nichtkunst. Das Theater von Christoph Schlingensiefel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Gläser, R** 1998 Einfach so mitmachen. *Junge Freiheit* 13/1998, 20 März 1998. <https://www.jf-archiv.de/archiv98/138aa20.htm> [letzter Zugriff 8 März 2022].
- Göpfert, C-J und Hebel, S** 2018 ‚Ich war immer antikommunistisch‘. Interview mit Milan Horáček. *Frankfurter Rundschau*, 21 August 2018. <https://www.fr.de/politik/ich-immer-antikommunistisch-10964232.html> [letzter Zugriff 22 Februar 2022].
- Groblewski, M und Bätschmann, O** (Hg.) 1993 *Kultfigur und Mythenbildung. Das Bild vom Künstler und sein Werk in der zeitgenössischen Kunst*. Berlin: Akademie Verlag. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783050069173>



- Hartung, U** 2011 Das ‚multimediale Fragment-Kunstwerk‘: Christoph Schlingensiefels *Parsifal*. In: Mungen, A (Hg.) *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 317–335.
- Hartung, U** 2020 *Postdramatisches Musiktheater*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hegemann, C** 2004 ‚Alles schreit‘. Notizen zu Christoph Schlingensiefels *Parsifal*-Inszenierung anlässlich der Premiere am 25. Juli 2004. <https://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044&article=hegemann> [letzter Zugriff 10 März 2022].
- Hegenbart, S** 2021 *Oper der Ambiguitäten. Christoph Schlingensiefels Operndorf Afrika*. München: che casino!.
- Henry, F** 2020 Reflections on a Most Unusual *Parsifal*. Bayreuth and Christoph Schlingensiefel. In: Ingraham, M I et al (Hg.) *Opera in a Multicultural World. Coloniality, Culture, Performance*. London, New York: Routledge, S. 167–177.
- Hoffmann, A** 2002 Scheitern als Chance. Zur Dramaturgie von Christoph Schlingensiefel. In: Reichel, P (Hg.) *Studien zur Dramaturgie. Kontexte—Implikationen—Berufspraxis*. Tübingen: Gunter Narr, S. 217–311.
- Janke, P** und **Kovacs, T** (Hg.) 2011 *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*. Wien: Praesens.
- Knapp, L, Lindholm, S** und **Pogoda, S** (Hg.) 2019 *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Koberg, R** 1998 CHANCE 2000: Die Arbeitslosen wählten ihn ab. *Berliner Zeitung*, 1. September 1998. <https://www.berliner-zeitung.de/chance-2000-die-arbeitslosen-waehlten-ihn-ab-li.9749?pid=true> [letzter Zugriff 8 März 2022].
- Krahl, C** 1998 *Anti-Kunst. Performative Tendenzen von der historischen Avantgarde zu den Aktionen Christoph Schlingensiefels*. Magisterarbeit Universität Siegen, veröffentlichtes Manuskript.
- Krieger, V** 2007 *Was ist ein Künstler? Genie—Heilsbringer—Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner. DOI: <https://doi.org/10.5771/9783967074109-69>
- Krieger, V** 2020 Ambiguität & Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne. In: Höving, V et al (Hg.) *Christoph Schlingensiefel. Resonanzen*. München: edition text + kritik, S. 69–99.
- Lange, B** 1999 *Joseph Beuys—Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin: Reimer.
- Lehmann, F, Siegert, N** und **Vierke, U** (Hg.) 2017 *Art of Wagnis. Christoph Schlingensiefel's Crossing of Wagner and Africa*. Wien: Verlag für moderne Kunst.
- Lehmann, F, Zougrana, W** und **Reikat, A** 2020 The ‚African Opera Village‘ Turns Ten. Three Perspectives on a Controversial Project in Burkina Faso. In: Matzke, C et al (Hg.) *African Theatre 19. Opera & Music Theatre*. Rochester: Boydell & Brewer, S. 159–182. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv105bbfp.16>
- Leupin, R** 2007 Grenzgänge zwischen Kunst und Politik. Joseph Beuys und Christoph Schlingensiefel. In: Kotte, A (Hg.) *Theater im Kasten. Rimini Protokoll—Castorfs Video—Beuys & Schlingensiefel—Lars von Trier*. Zürich: Chronos, S. 219–290.

- Lilienthal, M** und **Philipp, C** 2000 *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Dokumentation*. Frankfurt a. M: Suhrkamp.
- Lodemann, C A** 2010 *Regie als Autorschaft. Eine diskurskritische Studie zu Schlingensiefs ‚Parsifal‘*. Göttingen: V & R unipress.
- Loers, V** und **Witzmann, P** 1993 Honigpumpe am Arbeitsplatz. In: Loers, V et al (Hg.) *Joseph Beuys. Documenta-Arbeit*. Ausstellungskatalog 5.9.–14.11.1993 im Museum Fridericianum in Kassel. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 157–167.
- Mühlemann, K** 2011 *Christoph Schlingensiefel und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys*. Mit einem Nachwort von Anna-Catharina Gebbers und einem Interview mit Carl Hegemann. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Nietzsche, F** 1999 Nachgelassene Fragmente Mai–Juni 1888. In: Colli, G et al (Hg.) *Nachgelassene Fragmente 1887–1889*, 2. Auflage, München: DTV, Bd. 13, S. 519–530.
- N. N.** 1997 Schlingensiefel auf documenta X. *nd. Journalismus von links*, 31. August 1997. <https://www.nd-aktuell.de/artikel/675497.schlingensiefel-auf-documenta-x.html> [letzter Zugriff 17 Februar 2022].
- Parteiprogramm Chance 2000** 1998. <https://web.archive.org/web/19991104045644/http://www.chance2000.com/MUSEUM/Parteimuseum/Parteiprogramm.htm> [letzter Zugriff 8 März 2022].
- Quermann, A** 2006 *‚Demokratie ist lustig‘. Der politische Künstler Joseph Beuys*. Berlin: Reimer.
- Rainbird, S S** 2004 At The End of the Twentieth Century. Installing After the Act. In: Rosenthal, M *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*. Ausstellungskatalog 8.10.2004–2.1.2005 in der Menil Collection in Houston und 4.2.–2.5.2005 in der Tate Modern in London. Houston: Yale University Press, S. 136–149.
- Ralfs, S** 2018 Werkgenealogie und Selbstkritik. Christoph Schlingensiefs *Kunst und Gemüse*. A. Hipler. In: Ebert, O et al (Hg.) *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*. Bielefeld: transcript, S. 87–94. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783839444528-008>
- Rappmann, R** 1984 Der Soziale Organismus—ein Kunstwerk. In: Harlan, V et al *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg: Achberger-Verlagsanstalt, S. 9–69.
- Rappmann, R** 1993 Das organische Kreislaufsystem. In: Loers, V et al (Hg.) *Joseph Beuys. Documenta-Arbeit*. Ausstellungskatalog 5.9.–14.11.1993 im Museum Fridericianum in Kassel. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 193–196.
- Reuss, S** 2008 RISSE IN DER BRÖCKELNDEN MAUER. Tankred Dorsts ‚Parzival‘ und Christoph Schlingensiefs Bayreuther ‚Parsifal‘-Inszenierung als Krise der ästhetischen Erfahrung. In: Sollich, R et al (Hg.) *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, S. 201–215.
- Roth, H** 2018 *Christoph Schlingensiefel. Vom Provokateur zum Erbauer einer Sozialen Plastik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Scheller, J** 2014 Gesamtkunstwerk und Gesamtkonsum. Warum Richard Wagners antikapitalistische und antikonsumistische Anliegen in Kapitalismus und Konsumismus bestens ‚aufgehoben‘ sind—in doppelten Wortsinn. In: Imorde, J et al (Hg.) *Wahn und Wirkung. Perspektiven auf Richard Wagner*. Siegen: universi, S. 37–61.

- Schlingensief.** *Bitte liebt Österreich.* <https://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t033> [letzter Zugriff 27 März 2022].
- Schlingensief.** *Mein Filz, mein Fett, mein Hase.* <https://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t011> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].
- Schlingensief, C** und **Hegemann, C** 1998 *Chance 2000. Wähle Dich selbst.* Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schneede, U M** 1994 *Joseph Beuys, die Aktionen. Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen.* Ostfildern: Hatje Cantz.
- Schöblier, F** 2006 Wahlverwandtschaften. Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief. In: Gilcher-Holtey, I et al (Hg.) *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation.* Frankfurt a. M., New York: Campus, S. 269–293.
- Schöblier, F** 2013 Nationale Mythen und avantgardistischer Widerstand bei Christoph Schlingensief. *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 45(2): 297–307. DOI: <https://doi.org/10.4000/allemande.1489>
- Schroeren, M** (Hg.) 1990 *DIE GRÜNEN. 10 bewegte Jahre.* Wien: Ueberreuter.
- Schultz, P** 1997 Die Hybrid Workspace Story. *Telepolis*, 24 Juli 1997. <https://www.heise.de/tp/features/Die-Hybrid-Workspace-Story-3446058.html> [letzter Zugriff 17. Februar 2022].
- Seeßlen, G** 1998 Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik. In: Lochte, J et al (Hg.) *Schlingensief! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief.* Hamburg: Rotbuch, S. 40–78.
- Seeßlen, G** 2015 *Der Filmemacher. Christoph Schlingensief.* Berlin: getidan.
- Seithe, J** 2014 ‚Brüder im Fleisch‘. Rezeption als produktive Einverleibung: Christoph Schlingensief und Richard Wagner. In: Imorde, J et al (Hg.) *Wahn und Wirkung. Perspektiven auf Richard Wagner.* Siegen: universi, S. 89–119.
- Siemons, M** 2017 Das Leben, das Leben, das Leben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. Juni 2017. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/berliner-volksbuehne-zeigt-schlingensief-premiere-15081773.html> [letzter Zugriff 16 Februar 2022].
- Skrandies, T** und **Paust, B** (Hg.) 2021 *Joseph Beuys-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung.* Berlin: J. B. Metzler. DOI: <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1>
- Sorgner, S L, Birx, H J** und **Knoepffler, N** (Hg.) 2008 *Wagner und Nietzsche. Kultur–Werk–Wirkung. Ein Handbuch.* Reinbek: Rowohlt.
- Spotts, F** 1994 *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner-Festspiele.* München: Wilhelm Fink.
- Statistisches Bundesamt** 1997 Registrierte Arbeitslose und Arbeitslosenquote nach Gebietsstand. <https://www.destatis.de/DE/Themen/Wirtschaft/Konjunkturindikatoren/Lange-Reihen/Arbeitsmarkt/lrarb003ga.html> [letzter Zugriff 27 März 2022].
- Steinacker, P** 2005 Richard Wagners Rettung der Religion durch die Kunst. Bemerkungen zu Schlingensiefs Bayreuther Parsifal-Inszenierung von 2004. In: Ludwig, M (Hg.) *Kunst–Raum–Kirche. Eine Festschrift für Horst Schwebel zum 65. Geburtstag.* Lautertal: Gerhards, S. 195–202.
- Steinacker, P** 2008 *Richard Wagner und die Religion.* Darmstadt: wgb Academic.

- Stüttgen, J** 1993 Die documenta-Beiträge von Joseph Beuys als plastisch-logische Einheit (von innen betrachtet). In: Loers, V et al (Hg.) *Joseph Beuys. Documenta-Arbeit*. Ausstellungskatalog 5.9.–14.11.1993 im Museum Fridericianum in Kassel. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 8–32.
- Thomä, D** 2008,...WILL OHNE MEISTER SELIG SEIN!'. Die inneren Spannungen des Gesamtkunstwerks bei Richard Wagner und Sergej Eisenstein. In: Sollich, R et al (Hg.) *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*. Berlin: Theater der Zeit, S. 125–138.
- Todorut, I** 2021 *Christoph Schlingensief's Realist Theater*. London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003042778>
- Thomson, H** 2002 Kunst für kleine Jungen., Tötet Möllemann!'. *Berliner Zeitung*, 25 Juni 2002. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/kunst-fuer-kleine-jungen--toetet-moellemann--,10810590,10006666.html> [letzter Zugriff 20 Februar 2022].
- van der Horst, J** 2013 ‚In Sachen Wagner bin ich ein Suchender‘. Verwandlungsszenen mit Christoph Schlingensief. In: Drehmel, J et al (Hg.) *Wagner Kino. Spuren und Wirkungen Richard Wagners in der Filmkunst*. Hamburg: Junius, S. 168–177.
- Vinzenz, A** 2018 *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: transcript. DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839441381>
- von Graevenitz, A** 1984 Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys. In: Förg, G (Hg.) *Unsere Wagner. Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 11–49.
- von Graevenitz, A** 2011 *Parsifal – Christoph Schlingensief's Figure of Redemption, as Prefigured by Richard Wagner and Joseph Beuys*. In: Lerm Hayes, C-M et al (Hg.) *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond. Art, Culture and Politics*. Berlin: LIT, S. 160–176.
- von Stuckrad-Barre, B** 2011 ‚Also stirbst du bald?‘— ‚Ja, ich bin kurz davor!'. *Welt*, 26. Mai 2011 [das Gespräch wurde im Sommer 1998 geführt]. <https://www.welt.de/kultur/article13391629/Also-stirbst-du-bald-Ja-ich-bin-kurz-davor.html> [letzter Zugriff 23 März 2022].
- Wagner, R** 1850 *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand.
- Wessel, N** 2016 Performance und Provokation: Christoph Schlingensief. *modernperformingart. ideen, eindrücke, erfahrungen* (2016). <https://modernperformanceart.wordpress.com/essays/performance-und-provokation-christoph-schlingensief/> [letzter Zugriff 17 Februar 2022].
- Zimmermann, R** 1994 *Kunst und Ökologie im Christentum. Die ‚7000 Eichen‘ von Joseph Beuys*. Wiesbaden: Reichert.
- Zumdick, W** 1995 *Über das Denken bei Joseph Beuys und Rudolf Steiner*. Basel: Wiese.
- Zumdick, W** 2021 Die Grünen. In: Skrandies, T et al (Hg.) *Joseph Beuys-Handbuch. Leben—Werk—Wirkung*. Heidelberg, Berlin: J. B. Metzler, S. 310–314. DOI: [https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1\\_57](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05792-1_57)

