

Beuys' Hut, Schlingensiefs ‚Familie‘: Performative Kunst und Autofiktion

Janneke Schoene

1. Suggestionen des Autobiografischen

„Versatzstücke [...] aus der eigenen Biographie“¹ finden sich in der Kunst vielfach, vor allem im Zuge einer „Konjunktur des Privaten“² seit den 1990er-Jahren. In der heutigen digitalisierten und medialisierten Gegenwart scheinen die Grenzen zwischen öffentlich und privat durchlässiger denn je.³ Von gegenwärtigen künstlerischen Inszenierungen in den Sozialen Medien abgesehen ist vielen KünstlerInnen ein Habitus des Autobiografischen eigen. Entsprechend wird etwa Louise Bourgeois' Nachbildungen von Zimmern aus ihrer Kindheit und ihrem Leben eine besondere Authentizität zugeschrieben und sogar postuliert, dass es in ihrem Werk „keine Trennlinie“ zwischen Kunst und Leben gebe.⁴ Und Joseph Beuys' Biografie wurde über seinen privaten Symbolismus und seine ‚individuelle Mythologie‘⁵ kanonisiert. So mannigfaltig die Beispiele auch sind, die Kunstrezeption bzw. Kunstgeschichtsschreibung hat kaum eine kritische Theorie des Autobiografischen ausgebildet, die wie in der Literatur(wissenschaft) Aspekte des Fiktionalen einbezieht. Zumeist geht sie – einem Indizienprozess gleich – autobiografischen Verweisen nach und prüft, ob diese ‚wahr‘ sind, während literaturwissenschaftliche Autorschafts- und Autobiografietheorien die Figur der Referentialität und nicht eine Übereinstimmung mit der Realität als charakteristisch für das Autobiografische erachten.⁶

In Beuys' Fall sorgte etwa eine 2015 veröffentlichte Biografie, fast 30 Jahre nach seinem Tod, für Aufruhr, indem sie den (auto)biografischen Erzählungen

¹ Gabriele Klein und Wolfgang Sting, „Performance als soziale und ästhetische Praxis: Zur Einführung“, in *Performance: Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hrsg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 7-24, hier 14.

² Elena Zanichelli, *Privat – bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2015), 86.

³ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“, in *Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis 2013), 7-21, hier 12.

⁴ Vgl. Hanne Weskott, „Private Wunderkammern“, in *Neue Züricher Zeitung*, 8. Jun. 2015, eingesehen am 25. Feb. 2019, www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/private-wunderkammern-1.18557507.

⁵ Vgl. Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien* (Berlin: Merve Verlag, 1985).

⁶ Vgl. Janneke Schoene, *Beuys' Hut: Performance und Autofiktion* (Heidelberg: ART-Books, 2018), Kapitel „Autobiographien“.

des Künstlers und um den Künstler eine historische Realität entgegenstellen und endgültig belegen wollte, dass diese in Teilen erfunden sind.⁷ Im Zentrum entsprechender Diskussionen standen und stehen immer noch u. a. Beuys' vermeintlicher Absturz im Zweiten Weltkrieg und die wundersame Rettung durch Tataren, die zur Initiation des Künstlers stilisiert wurde – kurzum seine Kriegserlebnisse und somit auch seine ‚Positionierung‘. Einige Jahre vor besagter Biografie problematisierte schon Beat Wyss, dass Beuys „wie ein Fisch im Wasser des braunen Zeitgeists schwamm“, während er sich (etwa im Kontext der ‚Besetzung‘ des Studierendensekretariats an der Kunstakademie) doch als Identifikationsfigur der eher linken StudentInnenbewegung gab.⁸ Dem wurde wiederum entgegnet, dass man Beuys seine Selbstinszenierung nicht zum Vorwurf machen könne.⁹ Ganz so einfach ist es allerdings nicht, denn die Identitätsstrategien von Beuys und seine Selbstkonstruktion wurden bisher kaum in den Blick genommen.¹⁰ Und es wird nicht zuletzt unter Bezug auf die unterstellte Fiktionalität bzw. angenommene Faktualität, Authentizität oder ‚Wahrhaftigkeit‘ seiner Biografie (in einem allgemeinen Sinne) für oder gegen den Künstler argumentiert.

Im Folgenden soll es nun nicht um eine Beantwortung der Frage *Fakt oder Fiktion?* gehen, geschweige denn die Dichotomie von Realität/Fiktion weitergeführt werden, sondern diese mit Rückgriff auf literaturwissenschaftliche Ansätze und Begriffe verworfen werden. Das geschieht nicht etwa, weil es als moralisch zulässig bewertet wird, dass Beuys eine neue Lebensgeschichte entwarf, oder eine historische Untersuchung künstlerischer Narrationen als unwichtig erachtet wird. Doch anders als bei Wyss bestand zu Beginn der Analyse der Eindruck bzw. der Verdacht, dass Beuys in seiner Inszenierung, seinen Erzählungen und seinem Auftreten geradezu eine gewisse verkannte Fiktionalität und auch Ironie ausstellt, die sich nicht erst aus einem Abgleich mit der Realität oder einer Überprüfung der Referenzen ergeben. Die Beuys'sche Legende, so die These, kann nicht als fiktional, sondern als autofiktional charakterisiert werden. Der folgende Beitrag stellt sich somit auch gegen die noch immer nachwirkende biografistische und exegetische Beuys-Rezeption, die sich auf die Authen-

⁷ Vgl. Hans Peter Riegel, *Beuys: Die Biographie* (Berlin: Aufbau Verlag, 2013). Bereits 1996 erschien eine Biografie, die vieles aufzudecken suchte: Frank Gieseke und Albert Markert, *Flieger, Filz und Vaterland: Eine erweiterte Beuys-Biografie* (Berlin: Elefant Press, 1996).

⁸ Vgl. Beat Wyss, „Der ewige Hitlerjunge“, *Monopol: Magazin für Kunst und Leben* 10 (2008), 78-83, hier 80.

⁹ Vgl. Peter-Klaus Schuster, „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“, in *Unsterblich: Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster (München: Hirmer, 2008), IX-XXIV, hier XVIII.

¹⁰ Vgl. hingegen Sabeth Buchmann, „Leben als Allegorie: Über ‚La rivoluzione Siamo Noi‘ von Joseph Beuys“, *Texte zur Kunst* 79 (2010), 88-101 und Barbara Lange, „Kunst und Leben. Joseph Beuys“, in *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2010), 111-128.

tizität des Künstlers im Sinne einer vermeintlichen ‚Vehemenz‘ und ‚Unmittelbarkeit‘ seiner Performances stützt. Stattdessen sollen Aspekte der Künstlichkeit herausgestellt werden, die Beuys' spezifische ‚Authentizität‘ etc. als offensichtlichen Kunstgriff und Effekt erkennbar machen. So wird sein Schaffen – gerade über das Motiv des Autobiografischen – als ironischer Kommentar auf Paradigmen der Künstlerschaft deutlich, die er wiederum so offensiv auslebte.

Neben Beuys wird Regisseur und Künstler Christoph Schlingensief herangezogen, der oft als geistiger Nachfolger von Beuys und besonders des ihm attestierten Existenzialismus' verstanden wird,¹¹ auch wenn sein Spiel mit der eigenen Identität sowie dem Stellenwert der eigenen Person deutlicher als ein solches erscheint. Schlingensiefs Theaterinszenierungen, Performances und Installationen wurden schon als ‚hyperrealistisch‘ bezeichnet, etwa wenn er im Rahmen einer Aktion öffentlich in Wien „Ausländer raus“ skandierte und somit das politische Programm einer Partei kopierte und überhöhte. In zahlreichen Stücken arbeitete er mit einem ‚Einbruch des Realen‘, fungierte nicht nur als namenloser Protagonist, ließ sich von Schauspielern spielen oder verwendete private Aufnahmen, sondern unterbrach oftmals Performances und Stücke als ‚leibhafter‘ Schlingensief. Und auch ihm wird ausgehend von seiner (symbolischen) Entblößung vor allem innerhalb seiner späten autobiografischen Projekte um seine Krebserkrankung eine besondere Authentizität attestiert. Während die Medien und die Theaterkritik seine künstlerische Praktik etwa als „Ringen um Wahrhaftigkeit“ in einer „subjektiven Aggressivität“ aufgefasst haben,¹² werden im Folgenden seine Vervielfachungen der eigenen Rolle und Figur vor dem Hintergrund von KünstlerInnenbiografien, Legenden und Mythen als Spiel mit Formen von Präsenz/Repräsentation und der generellen Inszeniertheit menschlicher Poiesis untersucht, das an Beuys' autofiktionale Figur anknüpft.

Dabei wird auch sein Projekt *Operndorf Afrika* analysiert, für das Schlingensief eine Schule, eine Krankenstation und ein Opernhaus plante, denn der Stellenwert verschiedener künstlerischer Selbst- und Wirklichkeitsentwürfe sowie eine eindeutige Kategorisierung derselben betreffen besonders die Politisierung der Kunst und ihr Vermögen, sozialpolitische oder gesellschaftliche Veränderungen zu erzielen, dem eine Ästhetisierung des sozialpolitischen Aktivismus als Defunktionalisierung gegenübersteht. Genauer geht es um die Frage, ob die auf künstlerischer Ebene postulierten Ideologien Realisierung erfahren wollen

¹¹ Vgl. Hans Dickel, „Joseph und seine Söhne: Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst“, Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?*, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 7. Feb. 2011.

¹² Till Briegleb, „Zum Tod von Christoph Schlingensief: Mit Mut und Menschlichkeit“, *Süddeutsche Zeitung Online*, 22. Aug. 2010, eingesehen am 2. Feb. 2019, www.schlingensief.com/schlingensief_eng.php sowie Till Briegleb, *A Portrait on Christoph Schlingensief* [Aug. 2010], eingesehen am 2. Feb. 2019, https://www.schlingensief.com/bio_goethe.php.

bzw. können – oder als immer ferne Utopie konzeptualisiert werden. Sicher zielt(e) etwa das *Operndorf* motivisch darauf ab, Kunst in der Realität anzusiedeln und als Gesamtkunstwerk Lebensrealität zu schaffen, doch sollte es durchaus kritisch bewertet werden, dass das Projekt eines weißen, männlichen, europäischen Künstlers für die Einen Lebensrealität, für Andere ein Kunstwerk ist, das sie aus der Ferne betrachten, sodass – entgegen der bisherigen Wahrnehmung des Projekts – eine gewisse Ästhetisierung des sozialpolitischen Moments von vornherein mitschwingt. Selbstverständlich soll dabei keine Wertung vorgenommen, sondern u. a. die Problematik der Eindeutigkeit bzw. Stabilität entsprechender Kategorien aus intermedialer Perspektive diskutiert und untersucht werden, also konkret wie die genannten Künstler entsprechende Grenzen zwischen Fakt/Fiktion, Realität/Inszenierung, Ironie/Ernst sowie Kunst/Leben thematisieren und angehen. Der Fokus der interdisziplinären Analyse an der Schnittstelle von Kunst- und Literaturwissenschaft liegt auf der Theoretisierung autobiografischer bzw. -fiktionaler Kunst und auf dem Zusammenspiel von Fiktionalität und Faktualität im Autobiografischen in einem weiten Sinne.

2. *The artist is present*

Die Literaturwissenschaft hat spätestens mit dem von Serge Dubrovsky geprägten Begriff der Autofiktion ein deutliches Bewusstsein für die Stellung von Autobiografien zwischen Literatur und Geschichtsschreibung ausgedrückt. Dubrovsky beschrieb seinen autobiografischen Roman *Fils* als „Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten.“¹³ In Anlehnung daran erfassen entsprechende Theorien diese Stellung des Autobiografischen und die Schreibfigur der Referentialität als konstitutive Elemente und Modi autobiografischen Schreibens, das nicht mehr als Abbildung eines Subjekts bzw. seines Lebens verstanden wird, die dem Text vorangehen.¹⁴ Gérard Genette differenziert autofiktionale Texte als solche aus, in denen eine Geschichte erzählt wird, deren HeldIn bzw. ProtagonistIn zwar der/die AutorIn selbst ist, die ihm/ihr jedoch niemals passierte.¹⁵ Zahlreiche ‚moderne‘ Autobiografien sind als hybride Formen geradezu davon geprägt, eine Subjektkrise in ihrer Nicht-Kontinuität, Fragmentarität und Fiktionalität auszuschreiben. Entsprechend kennzeichnet Martina Wagner-Egelhaaf mit dem Begriff Autofiktion Texte, die nicht (bloß) ihre Fiktionalität, sondern auch ein Bewusstsein über das problematische Verhältnis von Fiktion und

¹³ Vgl. Serge Dubrovsky, „Nah am Text“, *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), 123-133, hier 123.

¹⁴ Vgl. Gabriele Schabacher, *Topik der Referenz: Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ ‚Über mich selbst‘* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).

¹⁵ Vgl. Gérard Genette, *Fiktion und Diktion* (München: Fink, 1992), 65-94.

Realität ausstellen.¹⁶ Frank Zipfel fasst unter Autofiktion ferner nicht mit der Wirklichkeit kompatible Autobiografien sowie Autobiografien, in denen eine Namensidentität von AutorIn, ErzählerIn und ProtagonistIn und somit ein autobiografischer Pakt vorliegen, während die Gattungsbezeichnung eine Zugehörigkeit zum Bereich des Fiktionalen und somit einen fiktionalen Pakt impliziert. Zudem, und das wird hier entscheidend sein, nutzt er den Begriff für jene Autobiografien, die ihren Konstruktionscharakter offenbaren und in denen Figuren als sich selbst fingierende, über das Motiv des Autobiografischen zugleich aber als ‚reale‘ in Erscheinung treten.¹⁷

Entgegen literaturwissenschaftlicher Ausdifferenzierungen gibt es in der Kunst kein ‚Etikett‘ und keine Theorie autofiktionaler bzw. autobiografischer Kunst.¹⁸ An das Forschungsdesiderat, dass Autobiografiethorien vor allem literarische Texte zum Gegenstand hatten, knüpft Innokentij Kreknin an, der neben textuellen auch performative Autor-Instanzen analysiert, die in anderen Medien und etwa durch öffentliche Auftritte generiert werden. Auf dieser Grundlage führt er als weiteres Kriterium autofiktionaler Formate auf, dass sie die AutorInnenschaft selbst fiktionalisieren. Und mehr noch, die AutorInnen-subjekte, die in seiner Studie zu Rainald Goetz und anderen greifbar werden, präsentieren sich als fiktionale Figuren, die an die Stelle „alltagswirklicher“ Träger der AutorInnenfunktion treten.¹⁹ Im Bereich der Kunst- bzw. Theaterwissenschaft untersucht ferner Erika Fischer-Lichte autobiografische Performances, die entsprechende Narrationsmuster aufgreifen und von Erlebnissen des Performers/der Performerin erzählen, die konstitutiv für das Subjekt erscheinen. Autobiografische Performances befragen in dieser Thematisierung von Identität und Selbst die Inszeniertheit und Inszenierbarkeit derartiger Kategorien, die im Grunde nur im Moment ihrer jeweiligen Erzählung existieren.²⁰ Ähnlich fasst Alma Kittner den Begriff der Autobiografie in der Kunst, wenn sie hinsichtlich ‚visueller Autobiografien‘ Strategien erfasst, mit denen KünstlerInnen über die

¹⁶ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, „Autofiktion und Gespenster“, *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), 135-149.

¹⁷ Vgl. Frank Zipfel, „Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“, in *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314, hier 299; 306.

¹⁸ Verwiesen sei hier auf Alma-Elisa Kittner, *Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager* (Bielefeld: transcript, 2009) und Kathleen Bühler, Hg., *Ego documents: Das Autobiografische in der Gegenwartskunst* (Heidelberg: Kehler, 2008).

¹⁹ Vgl. Innokentij Kreknin, *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2014), 429 sowie Esther Kraus, *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts* (Marburg: Tectum, 2013), 208-209.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“, in *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Tübingen/Basel: Francke, 2000), 59-70, hier 64-65.

Sammlung und Exponierung von Fotografien, Texten oder Objekten ihre Identität und ihr Selbst erst entwerfen.²¹ Jedoch handelt es sich bei entsprechenden künstlerischen Praktiken treffender um Suggestionen der In-eins-Setzung (von Kunst und Leben, öffentlich und privat bzw. persönlich)²², die etwa durch eine Kontextualisierung in Ausstellungsräumen/Museen oder anderen Medialisierungen authentisiert werden, wie Elena Zanichelli ausführt.²³ Vor dem Hintergrund soziologischer oder materialästhetischer Rezeptionsansätze kann sicher nicht von einem naiven Biografismus im Bereich der Kunst gesprochen werden, aber noch immer herrscht eine Vorstellung von der Einheit von Leben und Kunst. Ein „beachtlicher Teil der musealen Ausstellungs- und Präsentationsformen, die monographisch organisiert sind“ trägt den benannten Entwicklungen im Bereich des Künstlerischen „keine Rechnung und setzt weiterhin auf den Künstler als Angelpunkt theoretischer Beschäftigung mit dem Kunstwerk“.²⁴ Interpretation und Intention fallen dabei zusammen, ungeachtet dessen, ob sie als Teil des Kunstwerks inszeniert werden und somit dem Bereich der ‚Illusion‘ angehören oder eine Metaebene darstellen.

Dass den Medien, der Kritik und vielfach auch der Kunstgeschichte und -wissenschaft Aussagen und Erklärungen sowie Biografien von KünstlerInnen als maßgebliche Bezugspunkte für Interpretationen oder Auslegungen und weniger aber als Gegenstände einer Reflexion dienen, wurde in der Forschung bereits kritisch angemerkt.²⁵ Wie Gerd Blum resümiert, wird spätestens seit der Moderne eine hermeneutisch-biografistische Exegese auf ‚explizit autobiografische‘ Kunstwerke, aber auch auf Arbeiten angewandt, die keinen offensichtlichen autobiografischen Inhalt haben – etwa Portraits, die keine Selbstportraits sind und keine Anspielungen auf das Leben des Künstlers/der Künstlerin eröffnen.²⁶ Wenngleich schon Johann Joachim Winckelmann eine Geschichte der Kunst anstelle einer Geschichte der KünstlerInnen anstrebte, sind autobiografische Interpretationen und eine „Privilegierung des Lebensberichts“²⁷ in der Kunstwissenschaft bzw. -geschichte noch immer vorherrschend.

²¹ Vgl. Kittner, *Visuelle Autobiographien*.

²² Vgl. Beate Rössler, *Der Wert des Privaten* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001), 201.

²³ Vgl. Zanichelli, *Privat - bitte eintreten!*, 331.

²⁴ Vgl. Anja Zimmermann, „Künstler/Künstlerin“, in *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011), 235-239, hier 238.

²⁵ Vgl. Sabine Kampmann, *Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz* (München: Wilhelm Fink, 2006), 64.

²⁶ Vgl. Gerd Blum, „Visual Arts, esp. Painting“, in *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019), 485-496.

²⁷ Isabelle Graw, „Reden bis zum Umfallen: Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs“, in *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist (Hamburg: Philo Fine Arts, 2013), 284-301, hier 296.

Der Blick für und auf die Einheit von Leben und Werk des Künstlers/der Künstlerin wurde entscheidend von Giorgio Vasaris *Viten* beeinflusst, die das künstlerische Werk parallel zum Lebenslauf setzen und das ‚authentische Ich‘ fokussieren. Beiträgen zu Stereotypen und Fiktionalisierungsmechanismen der *Viten* wurde hingegen wenig Beachtung geschenkt.²⁸ Dabei deuten etwa Ernst Kris und Otto Kurz schon früh ähnlich der literaturwissenschaftlichen Forschung Verzahnungen von künstlerischer Inszenierung im Werk und künstlerischer Inszenierung in der Lebensrealität als Werk an und streifen so einen weiteren Aspekt der Diskussionen um Faktualität und/oder Fiktionalität von Künstlerfiguren, den sie ‚die gelebte Vita‘ nennen.²⁹

Im Zuge der Performativierung der Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat der Diskurs um den Künstler/die Künstlerin gewissermaßen das Werk abgelöst. Und im Kontext performativer Kunst scheint es, dass die Thematisierung des Subjekts, seiner Biografie und Identität nicht wie andere Formen von Fiktionen gelesen werden, wie es Paul de Man in Hinsicht auf literarische Autobiografien betont hat,³⁰ sondern eine Identität zwischen Künstlerperson und performter Figur angenommen wird. Künstlerische Selbstentwürfe erweisen sich in der Performance und im Auftreten des Künstlers/der Künstlerin also als alltagswirklich. Vor allem das vorherrschende Verständnis von Authentizität ist problematisch, wenn wie bei Elisabeth Jappe verkürzt konstatiert wird, dass Performances „immer authentisch“ seien, insofern die Personen ausschließlich „sie selbst“ sind.³¹ Sicher knüpft diese Annahme an einen zentralen Punkt performativer Kunst an, denn performative Selbstinszenierungen sind keine Aufführungen wie im klassischen Theater, bei denen etwa fingierte Verletzungen mit Kunstblut oder Nachahmungen auf die Bühne gebracht werden. Wie in Marina Abramovičs paradigmatisch gewordener Performance *Lips of Thomas* handelt es sich um eine Form des *embodiments*, der Verkörperung, des schlichten *Seins* und nicht um eine Form des Scheins, der Mimesis oder der Repräsentation.³² Dieser Programmatik folgend wird etwa Schlingensief attestierte, dass seine performativen Installationen im Stadtraum eine Grenzüberschreitung von Fiktion und Realität vollzögen und zwischen Realität und Fiktion anzusiedeln seien.³³ Nach wie vor wird der Fiktionsbegriff in diesem Bereich eher beiläufig

²⁸ Vgl. Regina Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 467-495, hier 487.

²⁹ Vgl. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010), 164.

³⁰ Vgl. Paul de Man, „Autobiography as de-facement“, *Modern Language Notes* 94.5 (1979), 919-930, hier 920.

³¹ Vgl. Elisabeth Jappe, *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993), 10.

³² Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung von Selbst?“, 60; 63.

³³ Vgl. Karin Nissen-Rizvani, *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch* (Bielefeld: transcript, 2011), 24.

behandelt und parallel zu *Simulationen* und *Illusionen* in Opposition zu Realität definiert.³⁴ Die Kontrastierung von Fakt und Fiktion ist insofern differenzierungsbedürftig und problematisch, als dass die im Folgenden besprochenen Arbeiten in der realen Welt verortet und keine Repräsentationen sind, jedoch – wie es im Handbuch *Fiktionalität* mit Blick auf *fiktive Institutionen* und Nachahmungen heißt – *performativ fingiert* werden.³⁵

Vor allem in Hinsicht auf sozialpolitische Projekte und einen künstlerischen Aktionismus, also eine ‚Ineinssetzung von Leben und Kunst‘ und eine Generalisierung künstlerischer Performance, die zumindest motivisch Grenzen und Rahmungen verneint, geht es oftmals weniger um eine Abgrenzung des Realen zum Fiktionalen/Fiktiven, sondern um eine ‚realness‘ bzw. ‚Wahrhaftigkeit‘ künstlerischer Postulationen und um eine eindeutige Kategorisierung von Selbstentwürfen. Wie anfangs betont, stellt diese ‚realness‘ vor allem in Beuys‘ Fall ein Problem dar. Die breite, auch wissenschaftliche Rezeption hat den Künstler lange exegetisch in vielerlei Hinsicht im Sinne seiner Selbstinszenierung stilisiert, sodass darin künstlerische Intention bzw. ‚Aufführung der Idee‘ und Interpretation zusammenfallen. Die Künstlerbiografie sowie Bezüge von Werk und Leben haben häufig, nicht zuletzt auch für die von Beuys oft benutzten Materialien Fett und Filz, eine große Rolle gespielt, wenngleich diese ebenso mit Verweis auf seine *Plastische Theorie* erläutert und in der Tradition der Kunst verortet werden können.³⁶ Die bereits genannte vermeintliche Begegnung mit dem Tod ist dabei vornehmlich zentral. Beuys, so lässt sich die Legende verkürzt wiedergeben, sei als Flieger, Pilot und/oder Funker im Zweiten Weltkrieg über der Krim abgeschossen, schwer verwundet und von Tataren gerettet worden, die ihn in manchen Versionen sogar mit Fett einrieben und in Filz wickelten, um ihn am Leben zu erhalten. Dieses vermeintliche Erlebnis wurde zum Initiationsmoment des Künstlers bzw. zur Läuterung im Krieg stilisiert, die den Künstler in einer Art persönlichen Damaskuserlebnisses vom Saulus zum Paulus werden ließ. Die Biografie wird somit zur Legitimation der Künstlerschaft – die typischerweise mehr Berufung als Beruf ist. Sie fungiert mitunter als narrative Erklärung für verwendete Materialien, sodass diese zum authentischen Zeugnis der Lebenserfahrung werden.³⁷ Das Leben wird von der Kunst verifiziert und vice versa, denn nicht nur der Künstler bringt Werke aus Fett und Filz hervor, sondern die künstlerischen Materialien bringen – im Rahmen einer Aufer-

³⁴ Vgl. Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, 478.

³⁵ Vgl. Wenninger, „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“, 485; 488.

³⁶ Vgl. dazu Monika Wagner, *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: C.H. Beck, 2001), 197-202.

³⁷ Das Authentische wird insofern von der breiten Beuys-Rezeption weniger als Effekt verstanden, entgegen der Definition bei Zeller: Vgl. Christoph Zeller, *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010), 242. Vgl. auch Susanne Knaller und Harro Müller, Hg., *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006), 23.

stehung innerhalb der Legende – den Künstler hervor.³⁸ Ebenso wurde und wird nicht zuletzt vor dem Hintergrund der mythischen Biografie auch Beuys' Position oder Vehemenz³⁹ hinsichtlich seiner Universalisierung von Kunst und seiner sozialpolitischen Utopien bewertet.

In der historischen Version der Geschichte kommen Tataren indessen nicht vor: „Beuys stürzte im März 1944 als Funker im Zweiten Weltkrieg über der Krim ab, überlebte im Gegensatz zum Piloten der Maschine das Unglück und wurde binnen 24 Stunden leicht verletzt in ein deutsches Lazarett gebracht.“⁴⁰ Das sei hier nicht angeführt, weil ein Abgleich von Legende und Realität als entscheidend erachtet wird, sondern weil die Diskussion um die Frage *Fakt oder Fiktion?* die allgemeine Beuys-Rezeption weitestgehend bestimmt hat und noch immer bestimmt. Frühe Zweifel, die bereits in den 1980er-Jahren an der Geschichte um Beuys' Kriegserfahrungen geäußert wurden, sind größtenteils ignoriert und übergangen worden.⁴¹ Ebenso als Ende der 1990er-Jahre zwei Autoren die „Subjektivierung der Geschichte“ bei Beuys problematisierten.⁴² Dabei wird allerdings eine moralische Ebene ausgeblendet, die vergleichbar mit Diskussionen um die Publikation *Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948* ist. Diese wurde als Autobiografie über Benjamin Wilkomirskis Kindheit im Nationalsozialismus veröffentlicht und als authentisches Zeugnis gefeiert, büßte aber augenblicklich die Aura des Authentischen ein, ohne dass auch nur ein Wort verändert worden wäre, als man Wilkomirski als Bruno Dössekker enttarnte. Denn es handelte sich bei der ‚Autobiografie‘ (dem grundsätzlichen Verständnis nach) um eine Lüge, da sie keinen fiktionalen, sondern einen autobiografisch-faktualen Pakt anbot.⁴³ Eine Analyse der Konstitution der Beuys'schen Legende und Figur fördert hingegen gerade ihre Autofiktion zutage. Das schmälert vielleicht nicht die Problematik dessen, dass Beuys in der Analyse so unverbindlich erscheint, wo er doch so viel versprach. Doch geht man der Genese der Legende nach, zeigt sich, dass ‚die Geschichte‘⁴⁴ in der durch diese Bezeichnung suggerierten Singularität und eindeutigen Autorschaft nicht existiert bzw. dass sie auf eine Fiktionalisierung der Erzählerposition hinweist.

³⁸ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 79.

³⁹ Vgl. dazu Isabelle Graw, „Mit einem Bein im Marktgeschehen“, *Texte zur Kunst*, 25. Nov. 2009, eingesehen am 4. Feb. 2019, www.textezurkunst.de/articles/mit-einem-bein-im-marktgeschehen-joseph-beuys/.

⁴⁰ Gieseke, *Flieger, Filz und Vaterland*, 76f.

⁴¹ Vgl. Benjamin Buchloh, „Joseph Beuys: Twilight of the Idol“, in *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely (Cambridge: MIT Press, 2007), 109-126.

⁴² Vgl. Gieseke, *Flieger, Filz und Vaterland*, 10f.

⁴³ Vgl. Jochen Mecke, „Du musst dran glauben: Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“, *Diegesis* 4.1 (2015), 18-48.

⁴⁴ Vgl. Peter Nisbet, „Crash Course: Remarks on a Beuys Story“, in *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, hrsg. von Gene Ray (New York: Distributed Art Publishers, 2001), 5-17, hier 6.

3. Joseph Beuys

3.1 Geschichten

Beuys selbst stellt in frühen Quellen lediglich eine geistige Verbundenheit mit den Tataren und somit eine Naturverbundenheit heraus, während seine Kriegserlebnisse eher als allgemeines Schicksal einer Generation dargestellt werden. Die früheste auszumachende Verschriftlichung der dramatischen Ereignisse stammt aus einer Zeitung von 1969. In *Ein grausames Wintermärchen* heißt es damals in der *Christ & Welt*:

Auf der Krim fliegt er während eines Schneesturms [...] – verklebte Scheiben, keine Sicht auf die Nachbarmaschine – den Angriff auf eine Flakstellung. Beim Abdrehen auf den Heimatkurs wird seine Maschine von einem Zufallstreffer erreicht, die Höhenmeßgeräte fallen aus, das Flugzeug bohrt sich mit laufendem Motor in den Boden. Ein Tataren-Suchkommando gräbt Beuys nach mehreren Tagen aus den Blechteilen.⁴⁵

Das im Titel des Artikels angedeutete Misstrauen gegenüber der Geschichte als Märchen wird nicht ausformuliert, hingegen das Motiv der Auferstehung des Künstlers im Krieg aufgegriffen.⁴⁶

In anderen Quellen wird das vermeintliche Erlebnis als (Re-)Konstruktion dargestellt, wenn Beuys angibt, dass er während der Begegnung mit den Tataren nicht bei Bewusstsein gewesen sei bzw. die entsprechenden Bilder in „übersetzter Form“ gespeichert habe.⁴⁷ Diese Formulierung wirft die Frage nach der Autorschaft der Legende auf. Und vor allem im Kontext der ersten Beuys-Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum 1979 scheint die Autofiktionalität der Beuys'schen Autobiografie ersichtlich. Der Rundgang war als Abschreiten des Lebenswegs von Beuys angelegt und in ‚Stationen einer Reise‘ unterteilt.⁴⁸ Werkchronologie und Biografie wurden verknüpft und Werk und Leben als Einheit dargestellt, die ausgestellten Objekte entsprechend etwa als Erinnerungsobjekte inszeniert.⁴⁹ Die vermeintliche Interpretation der Arbeiten in den Ausstellungstexten und im -katalog sowie auf dem Audioguide wurde dem Künstler selbst überlassen bzw. zugeschrieben. Die in die Ausstellungsmedien und Narration des Rundgangs aufgenommene Version seines Absturzes vereinte zuvor kursierende Elemente der Legende und schrieb explizit die lebensret-

⁴⁵ Ernst Günter Engelhard, „Ein grausames Wintermärchen“, *Christ und Welt* 1.XXII (1969), 13, hier 13.

⁴⁶ Der Abschnitt zum genannten Kriegserlebnis ist überschrieben mit „Begraben auf der Krim“ (Engelhard, „Ein grausames Wintermärchen“, 13) und weist insofern auf eine anschließende ‚Auferstehung‘.

⁴⁷ Vgl. Beuys in Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas, *Joseph Beuys* (Köln: Dumont, 1994), 16f. sowie dazu Schoene, *Beuys' Hut*, Kapitel „Die Biographie als Re-Konstruktionen“.

⁴⁸ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, Kapitel „Bühne der Künstlerschaft: Der Ausstellungsraum“; besonders 190.

⁴⁹ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 194f.

tende Funktion der Materialien aus.⁵⁰ Dabei lieb Beuys der Legende in ihrer Dramatik, die dem Bericht von 1969 folgt, seine Stimme und sprach den Audioguide 1979 selbst. Er ist aber nicht bloß Erzähler (oder Autor), er wird zum Leser der Erzählung.⁵¹ Insofern ist in der Konstitution des Subjekts zudem nur schwer zwischen Selbst- und Fremdbild zu unterscheiden und die Erzählposition wird fikionalisiert.

Das in der Ausstellung verkörperte Modell einer autobiografischen Rezeption, das die auktoriale Rolle des Künstlers inszenierte, wirkt noch heute im exgetischen Charakter der Beuys-Rezeption nach, allerdings griff die Retrospektive dieses Modell augenscheinlich auf, um es durchzuspielen und Raum für eine distanzierte Betrachtung zu bieten. Zwar folgt sie biografistischen Interpretationsmustern, allen voran aber projiziert und konstruiert sie derartige Muster – und macht eben das deutlich. Die Vermittlung der Kunst auf dem Audioguide etwa entsprach nicht einer tatsächlichen Kunstvermittlung, sondern war als ‚Aufführung der Idee‘ Teil der Illusion der Kunst, kein reelles Gegenstück. Die Ausstellungsrezensionen der damaligen Zeit zeichnen hingegen ein anderes Bild. Sie kritisieren, dass die postulierten Ideen nicht von den ausgestellten Werken eingelöst würden und die visuelle Erfahrung der Arbeiten aufgrund des privaten Bedeutungssystems unbefriedigend sei.⁵² Die Schau scheiterte also gewissermaßen.

Der Wahrnehmung der Rezensionen aber kann der theatrale Charakter der Beuys'schen Performance im Guggenheim Museum entgegengestellt werden, der nicht nur in der Narration, sondern auch der Kulissenhaftigkeit des Baus – als theatraler und fiktionaler Raum – gegenwärtig war. So kann die Beuys-Retrospektive als Feldversuch zum Stellenwert des Künstlers verstanden werden, der in einem exemplarischen Aufbau nachstellt, wie in der Kunst beispielsweise über die Tradierung und Kanonisierung bestimmter Legenden Bedeutung erzeugt wird. Die Ausstellung inszenierte den Moment der Bedeutungsgebung in der Kunst. Sie strebte kein Verständnis des Beuys'schen Kunst-Kosmos an, sondern machte eine Spannung sichtbar. Die ästhetische Erfahrung der Objekte wurde darin der ästhetischen Erfahrung der Erklärungen als Performance entgegengesetzt, auch wenn beides in derselben Rahmung geschah, was für die Faktualität/Fiktionalität der Künstlerperson und -position entscheidend ist.

⁵⁰ Vgl. [Transkript des Audioguides der Beuys-Retrospektive von 1979 im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY, 7.

⁵¹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die Kuratorin und nicht Beuys auch diejenigen Textpassagen verfasste, die etwa im Katalog dem Künstler zugewiesen werden und seine Autorschaft suggerieren. Vgl. Barbara Lange, „Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall“, *Kritische Berichte* 26.3 (1998), 23-33, hier 27, Fn 16.

⁵² Vgl. etwa Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss und Annette Michelson, „Joseph Beuys at the Guggenheim“, *October* 12 (1980), 3-12, hier 17 sowie zu der Rezeption der Ausstellung Schoen, *Beuys' Hut*, Kapitel „Als Resümee: Zur Rezeption der Ausstellung“.

Denn die erklärte Bedeutung der Objekte, auf die mit Beuys verwiesen wird, existierte nur in einer Juxtaposition der Narration und in der Performance des Künstlersubjekts. Die Narration führte so von den realen, physischen Objekten weg und verdoppelte diese gewissermaßen als imaginierte, exemplifizierte⁵³ Objekte.

Zudem distanzierte sich Beuys wenig später und noch im Kontext der Retrospektive von der eigenen Lebensgeschichte und wies ihre – zuvor genährte – Bedeutung vor allem hinsichtlich seiner Materialesemantik zurück. Zugleich schrieb er den Ursprung der Legende Psychologen und Kunsthistorikern zu: „Da habe ich irgendeinmal in einem Katalog zu einer Ausstellung so eine Lebensgeschichte von mir gegeben, und dann hat es einer vom anderen abgeschrieben, und auf einmal gab es da diese Geschichte“⁵⁴, der er seine ‚Plastische Theorie‘ als künstlerischen Beitrag gegenüberstellte. Die Identität des Künstler-subjekts, die von der Rezeption angenommen wird, entpuppt sich somit als instabil und die Erzählungen um dieses Subjekt machen diese Instabilität auch sichtbar. Beuys ist immer nur im Moment des Erzählens jenes Subjekt, von dem er spricht bzw. von dem gesprochen wird – seine biografische Legende ist nur im Moment ihrer Aussage existent. Bei ihrer Wiedergabe geht es somit immer auch darum, gegen die eigene Referenzlosigkeit und einen Mangel an Referenz anzusprechen. Die Legende stellt so die Problematik einer Grenzziehung zwischen Fakt und Fiktion geradezu aus und spiegelt die Nicht-Kontinuität, Fragmentarität und Fiktionalität/Fiktivität des Subjekts wider. Sie existiert nicht im Sinne Boris Tomaševskijs und hinsichtlich eines literarischen Biografismus als ‚ideale biografische Legende‘ oder ‚literarisches Faktum‘,⁵⁵ welche die Wahrnehmung des Künstlers beeinflussen und als solche rekonstruiert werden könnten. Hingegen müsste gerade das parallele Existieren verschiedener Versionen diese Wahrnehmung geprägt haben, denn in ihrem Zusammenspiel wird die Konstitution der biografischen Geschichte im Erzählen selbst sichtbar: als ironischer Kommentar des Künstlersubjekts, das auf stereotype Muster verweist und mit diesen spielt.

Dem steht der Ernst gegenüber, mit dem die Legende aufgenommen und tradiert wurde. Beuys' biografische Erzählungen sind wirkmächtig geworden, da die Autorität des Erzählers und seine Position nicht hinterfragt wurden, auch wenn dieser dazu selbst gewissermaßen aufgerufen hat. Für die Ironie des Künstlersubjekts und für seine Autofiktionalität sprechen auch frühe autobiografische Zeugnisse und Beiträge. Hierzu zählt etwa eine mit *Lebenslauf Werk-*

⁵³ Nach Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997).

⁵⁴ Beuys in André Müller, „Interview mit Joseph Beuys“, *Penthouse* 5 (1980), 99f., hier 99.

⁵⁵ Vgl. Boris Tomaševskij, „Literatur und Biographie“, in *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (Stuttgart: Reclam, 2012), 49-61, hier 57-59.

lauf betitelt Aufzählung „halbfiktionaler biografischer Daten“⁵⁶, die als solche erstmals 1964 veröffentlicht und darauffolgend anstelle einer biografischen Übersicht durch Dritte in zahlreichen Ausstellungskatalogen veröffentlicht wurde.

3.2 Das Leben ‚erschreiben‘

Der *Lebenslauf Werklauf* wird oft als Beweis für Beuys' Einführung von Kunst und Leben aufgefasst und angeführt.⁵⁷ Doch er stellt in seiner Parallelsetzung von Leben und Werk eine weitere Referenz auf Stereotype sowie Stilisierungen in der Künstlerbiografie dar und wendet sich selbst gegen einen Biografismus und eine Rezeption, die die Künstlerbiografie befragt. In der früheren Version des künstlerischen Lebenslaufs führt Beuys dazu noch explizit aus:

Die biographischen Dinge hätte ich nicht so gerne in der konventionellen Form behandelt, wie man sie überall in Katalogen und Zeitungen liest [...] → schon klein Häschen usw. Vielleicht lässt sich so etwas persönlicher, freier oder in größeren Zügen darstellen.⁵⁸

In der frühen Version findet sich auch eine Angabe, die als Faktum Eingang in zahlreiche Ausstellungskataloge und Köpfe vieler MuseumsbesucherInnen gefunden hat, nämlich dass Beuys in Kleve geboren sei. Dieser Angabe wird allerdings hinzugefügt, dass Beuys immer Kleve angebe, weil seine Geburt in Krefeld „rein zufällig war“⁵⁹ – bzw. die Geburt in Kleve besser in das Bild des der Natur zugewandten und von der Kunst eigentlich isolierten Künstlers passt,⁶⁰ das so zugleich als konstruiert dargestellt wird. Der Moment des ‚Erschreibens‘ der Autobiografie wird herausgestellt. Beuys folgt so hermeneutischen Autobiografieparadigmen, die zentrale Referenztexte literaturwissenschaftlicher Autobiografieforschung (etwa Goethes *Dichtung und Wahrheit* um ‚biografische Wahrheit durch Dichtung‘) und künstlerische Beiträge der damaligen Zeit aufgreifen (beispielsweise Max Ernsts biografische Notizen von 1962, die im Untertitel als *Wahrheitsgewebe und Lügengewebe* gekennzeichnet werden). Wie bei Goethe ist die Geburt des Künstlers in Beuys' *Lebenslauf Werklauf* Ursprung seines künstlerischen Schaffens. Sie wird als „Ausstellung einer mit Heftpflaster

⁵⁶ Fiona McGovern, *Die Kunst zu zeigen: Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mertin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice* (Bielefeld: transcript, 2016), 75.

⁵⁷ Vgl. Jürgen Schilling, *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation* (Frankfurt/M.: Bucher, 1978), 133.

⁵⁸ Joseph Beuys, „Notizzettel“, in *Josef Beuys: Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten* (Kleve: Städtisches Museum Haus Koekoek, 1961).

⁵⁹ Beuys, „Notizzettel“.

⁶⁰ Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 88.

zusammengezogenen Wunde“⁶¹ aufgeführt. Mehr noch: Fast jede Station von Beuys' Leben wird zur Ausstellung und in dieser scheinbar wahllosen und inflationären Verwendung so der eigene Künstlerhabitus parodiert.

Die ‚Erschriebenheit‘ und ebenso die Ironie des Lebenslaufs werden insbesondere im Kontext seiner Veröffentlichung ersichtlich. Er war Teil eines Programmheftes, das 1964 im Rahmen eines Fluxus-Festivals an der Technischen Hochschule Aachen ausgeteilt wurde. Alle teilnehmenden Künstler gaben diesem Heft mehr oder weniger fiktive Lebensläufe bei, die sich in die programmatische Abwendung vom Ego des Künstlers/der Künstlerin in der Fluxus-Kunst fügten. Der Aussagegehalt des Autobiografischen für die Kunst wurde darin parodiert. Neben pedantisch genauen Zeitangaben wurden biografische Angaben verrätselt, ihre Austauschbarkeit und Selektivität im autobiografischen Schreiben herausgekehrt und auf kognitive Eigenschaften autobiografischen Erinnerns (und Vergessens) als (Re)Konstruktion verwiesen.⁶² Gerade Beuys' Performance *Kukei, akopee-Nein!, Braunkreuz, Fettecken, Modellfettecken* auf dem Festival wurde aber als Beweis seiner offensiven Künstlerrolle und ‚Vehemenz‘ wahrgenommen und die Ironie seiner autofiktionalen Selbstinszenierung und Negierung der eigenen Rolle in der Performancekunst geriet aus dem Blick.

Geradezu prägend und ikonenhaft für das Künstlerbild und den Beuys'schen Mythos ist eine Aufnahme geworden, auf der Beuys dem Publikum eine Christusfigur am Kreuz präsentiert. Den rechten Arm erhoben steht er entschlossen und konzentriert in einer Art Märtyrer-Pose, während ihm Blut aus der Nase über das Kinn läuft. Im Verlauf seiner Performance wurde angeblich die Kleidung eines Studenten mit Salzsäure beschädigt und nach kurzer Diskussion und Rangelei, an der Beuys nicht unbeteiligt war, schlug besagter Student dem Künstler die Nase blutig.⁶³ Die existierenden, erst in den 90ern veröffentlichten Filmaufnahmen zeigen deutlich, dass der auf der Fotografie festgehaltene Moment – naturgemäß – nur wenige Sekunden dauert und von den simultan stattfindenden und nahtlos anschließenden Aktionen bzw. Geschehnissen abgelöst und überlagert wird. Der dokumentarische Charakter der Fotografie, ihre Faktualität, wenn man so will, ist insofern relativ; sie ist ebenso theatral wie die Aktion selbst.⁶⁴

Hingegen sorgte vor allem die Medialisierung der Performance dafür, dass Beuys' Erscheinung in Bezug auf seine Künstlerschaft so offensiv schien. Die

⁶¹ Beuys, „Notizzettel“.

⁶² Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 164f.

⁶³ Zum Ablauf vgl. Moritz Pickshaus, „Man darf die Kartoffel nicht mit dem Messer schneiden“, in *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, hrsg. von Moritz Pickshaus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), 341-374.

⁶⁴ Vgl. Philip Auslander, „Zur Performativität der Performedokumentation“, in *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hrsg. von Barbara Clausen (Nürnberg: Verlag für Neue Kunst, 2007), 21-34.

Medien berichteten von Schlägereien, einer blutigen Auseinandersetzung und Krawallen, die schließlich zur Auflösung der Veranstaltung geführt hätten. Mitunter hieß es sogar, dass ‚rechte Studenten‘ den Kunstprofessor geschlagen hätten, der somit noch deutlicher zum Revolutionär stilisiert wurde.⁶⁵ Das Wirklichkeitskonstituierende Moment der Performance lief insofern vor allem über die Medialisierung derselben ab, durch die das inszenierte Subjekt wirksam wird und die konstitutiv für die Identität des Künstlers ist. Die Verletzung des Künstlers während der Aktion wurde als Grenzüberschreitung wahrgenommen. Dies steht der in der Rezeption angenommenen Unmittelbarkeit der Performance entgegen.⁶⁶ Die Performance kann somit nicht wie in der *Ästhetik des Performativen* von Fischer-Lichte als Waffe gegen die Medialisierung gedeutet werden,⁶⁷ vielmehr ist sie abhängig von ihr und die Dichotomie von *real/presence* und *representation* nicht zutreffend.⁶⁸

3.3 Beuys' Hut

Wie für den charakteristischen Hut des Künstlers und das Multiple *La rivoluzione siamo Noi* ausgeführt werden kann, beleuchten Beuys' Performances die Identität als ein ständiges *becoming*, anstatt eine Form von Sein oder Präsenz zu behaupten, die einen Gegenpart zum Fiktional-Konstruierten darstellen würde. Auf dem genannten Multiple von 1972 schreitet Beuys in seiner unverkennbaren Uniformierung auf den Betrachter zu. Er zeigt sich als Vertreter eines ‚Wir‘, gegenwärtig durch den Schriftzug und Titel: Wir sind die Revolution. Doch Beuys tritt ohne die Menge auf, die er vertreten will und die ihm folgen soll. Auf dem Referenzgemälde *Der Vierte Stand* aus dem frühen 20. Jahrhundert wird diese Masse hingegen noch gezeigt.⁶⁹ Dieses Abbild eines Arbeiteraufstands war im Deutschland der 1960er-Jahre ein verbreitetes Motiv und die Figur, auf die sich Beuys' Pose bezieht, durchaus präsent. Indem die gemeinschaftliche Revolution in seiner Version aber nur im Titel des Bildes aufgerufen, nicht aber eingelöst wird, wird diese Konnotation als konstruiert ausgewiesen und der Aspekt der Repräsentation als Präsentmachen eines eigentlich Abwesenden im Auftritt des Künstlers herausgestellt.

⁶⁵ Vgl. John Russell, „The Shaman as Artist“, *The New York Times Magazine* 28.10 (1979), 38-43; 95; 103f.; 108f., hier 104 sowie dazu Schoene, *Beuys' Hut*, 171.

⁶⁶ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2011), 116.

⁶⁷ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 116.

⁶⁸ Diese wird bei Phelan eröffnet, vgl. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London/New York: Routledge, 1993), 2.

⁶⁹ Vgl. Beat Wyss, „Der lange Schatten des Diogenes“, Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell: Frühe Positionen der Performativität*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 28. Jun. 2015. <https://www.nomos-elibrary.de/agb>

Auch Beuys' Uniformierung, genauer sein Hut, markiert diese Unentscheidbarkeit und Unmöglichkeit einer Differenzierung zwischen *making* und *faking* in der Performance – entgegen der verbreiteten Annahme des ‚making statt faking‘.⁷⁰ Sie macht nicht etwa das reale, empirische bzw. ‚private‘ bzw. persönliche Subjekt zu einem öffentlichen Ich, das sich als Identität des Künstlers manifestiert. Vor allem der Hut signalisiert eine Art ständige, permanente Performance, die über eine Rahmung als Künstlerisches hinausgeht. Durch das Tragen des Hutes ruft Beuys Eigenschaften und Konnotationen eines bestimmten Typs des Bürgerlich-Progressiven auf und adaptiert diese, ohne sie zunächst einzulösen. Sie werden rückwirkend auf das gesamte Beuys-Bild projiziert. Die Aufrichtigkeit, Wahrhaftigkeit oder Authentizität dieser Rolle ist ein Effekt des Künstlerauftritts, der zugleich im Auftreten der Figur ersichtlich wird. Der Hut macht somit eine überaus theatrale Selbstpräsentation und letztlich ein autofiktionales Subjekt kenntlich. Im de Man'schen Sinne bedeutet er eine Maskierung, keine permanente Offenbarung oder Kennzeichnung eines ‚privaten‘ Subjekts: Den Hut in die Stirn gezogen erkennt man den Träger kaum und doch kann der Hut als Beuys' unverkennbares Erkennungsmerkmal fungieren. Die Bedeckung des Kopfes und das ‚Verhüllen‘ des ‚Inneren‘ bedeuten zugleich eine gewisse Entblößung. Und durch das Tragen des Hutes kann Beuys (als Jedermann) eine Zugehörigkeit zu einer Masse suggerieren, durch die individuelle Uniformierung aber zugleich aus dieser Masse heraustreten, die ihren Träger von eben dieser Masse unterscheidet und im Grunde keine Uniformierung ist. Das gleichbleibende Äußere von Beuys mag dabei einen Kontrast zu dem uneindeutigen oder instabilen Subjekt bilden, das nicht auf eine Identität mit der *Person Beuys* hinweist, und vielleicht der Grund für die schiefe Rezeption des hybrid-reflexiven Subjekts sein.

Beuys machte sein Rollenkennzeichen und Markenzeichen zu einem dauerhaften Element seines Auftretens. Er zeigte sich bei künstlerischen Aktionen, öffentlichen Auftritten, sozialpolitischen Veranstaltungen und auch in familiären Situationen wie z. B. einem gemeinsamen Familienabend vor dem Fernseher in der Atelierwohnung mit Hut.⁷¹ Befremdlich wirken hingegen jene Bilder, die Beuys mit Wollmütze zeigen, und fast anstößig Charles Wilps Fotografien von Beuys am Strand von Kenia, nicht etwa weil der Künstler darauf bis auf die Badehose entblößt, sondern eben hutlos ist. Beuys inszeniert eine Einführung von Leben und Kunst, eine Gestaltung seines Lebens als permanentes Theaterstück bzw. Aufführung. Er tritt als ästhetische Existenz und eine in einem ständigen Prozess der Konstruktion und De-Konstruktion begriffene Identität in Erscheinung.⁷² Entgegen der ‚Unmittelbarkeit‘ des Performens

⁷⁰ Vgl. Victor Turner, *From Ritual to Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 96.

⁷¹ Gemeint ist das Multiple *Enterprise 18.11.72, 18:5:16 Uhr* von 1973.

⁷² Vgl. Schoene, *Beuys' Hut*, 106.

wird so der Moment der Künstlichkeit und ebenso der der Fiktionalisierung betont. So zeigt sich Beuys wie der Autor bei Barthes, der *scripteur*, der zeitgleich mit dem Text bzw. der Lektüre des Textes oder allgemeiner im Moment seines Performens besteht, diesem nicht aber vorangeht. Ein Unterschied besteht jedoch darin, dass Beuys' Figuren und Subjektentwürfe nicht bloß papieren sind, sondern aus ‚Fleisch und Blut‘, während diese Merkmale in der Literaturwissenschaft noch zur Differenzierung zwischen historisch-empirischem Autor und diskursiver Funktionsweise des Autors als ideologische und fiktional-fiktive Figur dienen.⁷³

In der Performancekunst, der Bodyart und auch bei Beuys ermöglichen ‚Fleisch und Blut‘ es, sich über den Moment des Faktualen von Theateraufführungen abzugrenzen und Verkörperung zu sein. Zugleich dienen sie weniger der Unterscheidung zum und Abgrenzung vom *Fiktionalen*, sondern die Dichotomie zwischen faktual und fiktional wird aufgehoben bzw. die autobiografisch-performative Inszenierung oszilliert zwischen diesen Polen. Somit ist eine Spannung charakteristisch für performative Kunst, die auch Juliane Rebentisch in Bezug auf Abramovičs bereits genannte Performance *Lips of Thomas* von 1975 benennt. Während dieser Performance ritzte sich die nackte Künstlerin mit einer Rasierklinge einen Stern in die Bauchdecke, geißelte sich und legte sich unter einem Heizstrahler auf ein Kreuz aus Eisblöcken, bis BesucherInnen ihrem Verhalten ein Ende bereiteten und somit das benannte Spannungsmoment brachen. Wie Rebentisch ausführt, wird die künstlerische Produktion, also die ästhetische Dimension, übergangen, wenn aus moralischen Gründen in die Kunstperformance eingegriffen wird. Andererseits wird die moralische, existenzielle Dimension (im Bereich des ‚Realen‘) außer Acht gelassen, wenn bloß die ästhetische Dimension der Performance und ihre Verortung in der Entwicklung der Kunst fokussiert werden.⁷⁴

4. Christoph Schlingensief

4.1 Das Selbst, Konstitution und Dekonstruktion

Auf die benannte Spannung performativer Kunst hat auch Schlingensief vielfach referiert. Entsprechend heißt es, er habe „überzeugend Verfahrensweisen, Formen und Praktiken der [...] Avantgarde des 20. Jahrhunderts eingesetzt und eine Einheit von Kunst und Leben erreicht“, während Theoretiker ihr Scheitern

⁷³ Vgl. Dirk Niefanger, „Der Autor und sein Label: Überlegungen zur ‚function classificatoire‘ Foucaults“, in *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, hrsg. von Heinrich Detering (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), 519-539, hier 523.

⁷⁴ Vgl. Dominique Laleg, „Das Potenzial des Ästhetischen: Drei Fragen an Juliane Rebentisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“, *All-over 3* (2012), eingesehen am 11. Jan. 2019, //allover-magazin.com/?p=1072.

postulierten.⁷⁵ Vor allem in jüngster Zeit wird ihm im Kontext des Projekts *Operndorf Afrika*, das den Bau von Unterkünften, einer Schule sowie einer Krankenstation in Burkina Faso umfasst, eine „Ineinssetzung von Leben und Kunst“⁷⁶ attestiert. In Bezug auf den Wirklichkeitseffekt in Schlingensiefs Schaffen sowie die theoretische Kontrastierung von Fakt und Fiktion im Kontext der sozialpolitischen Wirkmacht von Kunst soll im Folgenden hingegen herausgestellt werden, dass es immer auch um einen Bruch mit der Echtheit und um ein Erzeugen von Widersprüchen ging. Das lässt sich im Grunde auch aus Schlingensiefs Bezug auf Beuys herleiten.

Obwohl Schlingensief sich in die Tradition der Avantgarde einreicht, wurde seine künstlerische Praktik oft als Einbruch der Realität in die Kunst wahrgenommen,⁷⁷ etwa als er 1993 eine Aufführung von *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen* an der Volksbühne Berlin unterbrach. Das Stück simulierte in Zapping-Manier den chaotischen Zustand Deutschlands nach dem Mauerfall, mit Versatzstücken aus Talkshows, Nachrichten und anderen Formaten. An einem Abend trat Schlingensief außerplanmäßig auf die Bühne. Er zerbiss essbares Glas und eine Blutkapsel und setzte sich eine Spritze, die eine weitere Blutkapsel auslöste. Auf der Bühne sprach er vom Tod seiner Großmutter, schrie das Publikum an und zog sich – als symbolische Entblößung – aus. Von diesem Moment an habe es ihn, so Schlingensief, als Störfaktor auf die Bühne gezogen, weil es „dadurch gelinge, dem Ganzen eine Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit zu geben“⁷⁸. Sein Auftritt suggerierte als unerwartete Unterbrechung des Stückes tatsächlich eine besondere Spontaneität, eine Unmittelbarkeit und gar Authentizität, in jedem Fall einen anderen Realitätsmodus. Allerdings wurde der ‚Eindruck der Realität‘ durch den theatralischen Charakter des Auftritts unterminiert, weil dieser als Effekt sichtbar wurde.

In seinem Erscheinen bezog sich Schlingensief auf gängige Bilder der Performancekunst. Das eingesetzte Blut sollte seine Identität außerhalb der Aufführung mit der in Szene gesetzten Figur auf der Bühne verifizieren, die aber als inszenierter Körper sichtbar wurde, da es sich ganz offensichtlich um falsches Blut handelte. Der Auftritt von Schlingensief war insofern als auffälliges, artifizielles Ereignis, als „Erscheinenlassen von Gegenwart“ und somit Inszenierung

⁷⁵ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner und Katharina Pewny, „Avant-garde! Marmelade! Avantgarde! Marmelade!“ Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“, in *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Pia Janke und Teresa Kovacs (Wien: Praesens, 2011), 236-250, hier 236.

⁷⁶ Franziska Dübgen, *Was ist gerecht? Kennzeichen einer transnationalen solidarischen Politik* (Frankfurt/M./New York: Campus, 2014), 270.

⁷⁷ Georg Seeßlen, „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“, in *Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998), 40-78, hier 55.

⁷⁸ Schlingensief zitiert nach *100 Jahre CDU: Spiel ohne Grenzen*, eingesehen am 2. Feb. 2019, www.schlingensief.com/projekt.php?id=1001

erkennbar,⁷⁹ auch wenn er als Bruch mit der Aufführung wahrgenommen wurde. Schlingensief verwies somit durchaus auf die wirklichkeitskonstituierende ‚Kraft‘ performativer Kunst und des Performens, wie sie auch Abramović demonstrierte, obwohl sein Auftritt nicht wie der ihre war. Bei dem Blut, das das Publikum zu sehen bekam, handelte es sich ganz offensichtlich nicht um das Blut des Regisseurs, sondern um die Zurschaustellung eines theatralen Elements, das den Eindruck von Identität zum Zwecke der Illusion intensivieren sollte. Es wurde als ‚fake‘ und Fiktionalisierung gekennzeichnet. Sein Einsatz hatte gewissermaßen einen Verfremdungseffekt, der auf das Auftreten des Regisseurs als Rolle abzielte, anstatt die Illusion einer Identität aufrechtzuerhalten. Zugleich erschien der reale Auftritt als Gegenstück zur fiktionalen Theaterinszenierung, etwa in seiner behaupteten Spontaneität. So wurde eine Spannung zwischen ‚fake‘ und Sein erzeugt, die entgegen einer ‚einheitlichen‘ oder transzendenten Realität des Subjekts wie bei Beuys nicht als Gegensätze dargestellt wurden. Entsprechend war es nicht der ‚Einbruch der Realität‘, sondern der Zweifel an eben diesem, der charakteristisch war. Schlingensiefs Interventionen sind daher treffender als Elemente einer „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“ zu charakterisieren,⁸⁰ als permanente Verunsicherungen. Sie zielen nicht auf eine ‚Entwirrung‘ verschiedener Realitätsmodi ab, sondern erzeugen und markieren Brüche, die auf die Nicht-Unterscheidbarkeit von Fiktion/Nicht-Fiktion/Realität, auf die Untrennbarkeit von Subjekt und Medium sowie auf die Realität des Subjekts als Prozess hinweisen. Der Bezug auf ikonografische Bilder der Performancekunst referiert auf die Darstellung und den Vollzug anschaulicher Realität und rückt den Körper als Medium in den Vordergrund, so dass die Modi der Repräsentation zur Schau gestellt werden.⁸¹

Schlingensief spielt geradezu damit, dass ein Authentizitäts- bzw. Realitätseffekt entsteht, obwohl zugleich auf eine Inszeniertheit verwiesen wird, die einem Spiel auf der Bühne nicht entgegensteht, sondern generelle Eigenschaft menschlicher Poiesis ist. Deutlicher ist das vielleicht in seinen späteren autobiografischen Stücken, die nach einer Krebsdiagnose 2008 entstanden sind und diese thematisieren. Die Medien fassten die Stücke als Versuch der Archivierung des Selbst im „Ringem um Wahrhaftigkeit“ auf und attestierten eine ‚subjektive Aggressivität‘, wie bereits zitiert.⁸² Vielmehr aber kreisen diese späten

⁷⁹ Vgl. Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013), 72; 75; 77.

⁸⁰ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2005).

⁸¹ Vgl. Doris Kolesch, „Die Schmerzen anderer betrachten: Zur Wahrnehmung von Performances“, in *Schmerz in den Künsten*, hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli (Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2009), 88-101, hier 96 sowie Amelia Jones, „Presence‘ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“, *Art Journal* 56.4 (1997), 11-18.

⁸² Vgl. Fn 12.

Arbeiten als Vervielfachung des Subjekts um Formen von Präsenz und Repräsentation. Sie sind nicht der Versuch, das Subjekt zu archivieren, sondern stellen die Möglichkeit der Dokumentation und auch Konstitution des Subjekts infrage. In *Die Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Ein Fluxus Oratorium* (2008) verweisen die auftretenden Figuren auf verschiedene Weise auf Schlingensiefs Lebens- und Krankengeschichte. Sie tragen seinen Namen, lesen aus 2009 veröffentlichten Tagebuchaufzeichnungen vor und sprechen eingespielte Tonbandaufnahmen von Schlingensief mit und nach. Die Stimme und Figur des Künstlersubjekts werden so multipliziert und das Subjekt zu einer Rolle; es wird verfremdet und fikionalisiert, gewissermaßen von der ‚realen‘ Person abgelöst.

Das Bühnenbild, das auch 2010 auf der Biennale in Venedig installiert wurde, ist, wie auch im Ausstellungskatalog betont wird, ein Nachbau jener Kirche, in der Schlingensief lange als Ministrant tätig war.⁸³ Zu Beginn des Stücks zeigen auf ein Triptychon aus Leinwänden projizierte, verschwommene Aufnahmen Momente aus der Kindheit des Künstlers. Dann ist der weinende Schlingensief in Zeiten der Krebsbehandlung und in einer eindringlichen Präsenz zu sehen und zu hören. Nach und nach läuft diese anfänglich eröffnete Präsenz jedoch ins Leere. Die an Krebs erkrankte Hauptfigur ‚Christoph‘ ist ebenso wie andere Figuren eine Referenz auf Schlingensief selbst, die Identität des Subjekts aber weicht in dieser Vervielfachung und zugleich Fragmentierung einer Dekonstruktion und (Auto)Fiktionalisierung der Erzählerposition. Als der leibhaftige Schlingensief nach über einer Stunde Spielzeit auf der Bühne erscheint, tritt er als namenlose Figur auf. Ausgerechnet er referiert auf sein Tagebuch in der dritten Person und repräsentiert sich gewissermaßen nicht selbst, obwohl er eine indexikalische Figur bleibt,⁸⁴ die sich selbst verkörpert. So macht das Stück deutlich, dass ‚Authentizität‘ nicht am Subjekt selbst hängt, das wie beschrieben de- und rekonstruiert wird, und auch nicht an einer spezifischen Modalität oder Medialität, die eindeutig als real oder fiktiv klassifiziert werden könnten.

Auch in der Inszenierung *Mea Culpa: Eine ReadyMadeOper von Christoph Schlingensief* von 2009 geht es um einen an Krebs erkrankten ‚Christoph‘, der ein Operndorf bauen will. Und gegen Ende des Stücks erscheint Schlingensief wieder selbst. Seine Stimme wird zunächst aus dem Off eingespielt. Dann tritt der Regisseur über einen Steg auf die Bühne, kommentiert eine auf den Vorhang projizierte Videoarbeit und spricht mitunter genau das nach, was schon vom Band zu hören ist. Durch diesen Auftritt zwischen zwei Akten und indem das Authentische als Unmittelbares – repräsentiert in Schlingensiefs Auftritt –

⁸³ Vgl. etwa „Vorwort der Kuratorin Susanne Gaensheimer“, in *Pressemappe des Deutschen Pavillons*, (2010), 9-16, hier 14, eingesehen am 20. Feb. 2019, cdn.deutscher-pavillon.org/DeutscherPavillon_Pressemappe.pdf.

⁸⁴ Vgl. dazu auch Franziska Schößler, „Intermedialität und ‚das Fremde in mir‘: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper ‚Mea Culpa‘“, in *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Teresa Kovacz und Pia Janke (Wien: Praesenz, 2011), 117-134.

als aufgeführt und medialisiert markiert wird, wird eine Spannung zwischen Authentischem und Aufgeführtem erzeugt, auch wenn diese in der Forschung unlängst nicht mehr als Gegensätze betrachtet werden.⁸⁵

Zudem wird die im Stück eröffnete Referentialität gebrochen, da es sich um ein Readymade handelt. *Mea Culpa* ist eine Montage aus Zitaten verschiedener AutorInnen, biografischer Texte und Dokumente. Wie Boris Groys ausführte,

werden diese Texte als bloße Schrift- und Lautdinge benutzt, die ihre Aussagekraft verloren haben. Als solche stummen Dinge werden sie in eine Handlung integriert, die insgesamt wiederum keinen Sinn ergibt – und somit den Zuschauer in Unverständnis erstarren lässt.⁸⁶

Die Frage nach dem ‚autobiografischen Gehalt‘ des Aufgeführten wird so auf inhaltlicher Ebene zurückgewiesen, der Moment der Referenz bzw. Repräsentation im Ausweisen der eigenen Medialität und Intermedialität⁸⁷ kontinuierlich unterbrochen und als ‚Fiktion von Fakten‘ bzw. Fiktion durch Fakten aufgeführt.

Auffällig in Schlingensiefs Schaffen ist auch die Wiederholung verschiedener Textfetzen, Konstellationen, Motive und Personen aus seiner sogenannten Theater-Familie, die im Kosmos seiner Inszenierungen und Performances eine Vervielfachung der Erzähler- und Subjektposition kennzeichnen. Sie sind insofern als Nicht-Realität gerahmt, konstituieren aber zugleich Wirklichkeit bzw. erzeugen zumindest entsprechende Illusionen. Auch seine Biografie hat Schlingensief schon früh thematisiert, sodass sie eine Art ‚running gag‘⁸⁸ geworden ist. Angaben zu seiner Herkunft als Sohn eines Apothekers und einer Krankenschwester hat er durch ständige Wiederholung – gleich einem ‚wahllosen Füllsel‘⁸⁹ in Anlehnung an Vasaris *Viten* – als Teil einer Neuschreibung und Fiktionalisierung der eigenen Lebensgeschichte und Identität herausgestellt. In einer ironischen Geste der vermeintlichen Exponierung, Entblößung und referentiellen Illusion wurden diese Angaben als funktionsloses Element einer anekdotischen Narration ausgestellt.

Dass im Fall von Schlingensiefs Arbeiten eben nicht eindeutig zwischen verschiedenen Realitäts- und Fiktionalitätsmodi unterschieden werden kann, zeigt auch das Projekt *Bitte liebt Österreich!* (2000). Im Rahmen der Wiener Festspielwochen ließ der Künstler nahe der zentral gelegenen Oper einen Container mit einem großen „Ausländer raus“-Banner aufstellen. Die 12 Bewohner des Con-

⁸⁵ Vgl. Christopher F. Laferl und Anja Tippner, „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert“, in *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biografische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2014), 15-36, hier 16f.

⁸⁶ Boris Groys, „Sprachversagen: Zur Arbeit des Künstlers und Theatermachers Christoph Schlingensief“, *Lette International* 90 (2010), 114-116.

⁸⁷ Vgl. Schöbker, „Intermedialität“, 117-134.

⁸⁸ Vgl. Seeßlen, „Vom barbarischen Film“, 40.

⁸⁹ Vgl. Kris, *Die Legende vom Künstler*, 55. 56505126-119, am 01.10.2024, 21:19:06

ainers, die als Asylsuchende vorgestellt wurden, konnten in Big Brother-Manner online und vor Ort beobachtet und nach und nach aus dem Container – und somit gleichsam aus Österreich – gewählt werden. So behauptete es das Projekt jedenfalls. An seinem Wirklichkeitsgehalt bestanden viele Zweifel. Während Schlingensiefel selbst davon sprach, mit Asylsuchenden zu arbeiten, markierte der Direktor der Festspielwochen diese als Schauspieler.⁹⁰ Die TeilnehmerInnen erschienen zudem meist anonymisiert, mit Sonnenbrillen oder Perücken. Ihre Fotografien auf der Aktionswebseite waren zensiert, Namen und Biografien verändert und fiktiv. Ob die Aktion nun ‚real‘ oder fingiert bzw. gar ernst gemeint war, ist jedoch nicht entscheidend. Der Container und mit ihm der ausländerfeindliche Slogan wurden in der Innenstadt installiert, „Ausländer raus“ laut und deutlich im Stadtraum skandiert. Es wurde bekannt gegeben, dass innerhalb des Projekts Asylsuchende aus dem Land ausgewiesen werden würden. Die Unsicherheit, die für viele und vor allem für nicht eingeweihte Touristen im Moment der Konfrontation mit der Installation im Stadtraum bestand, aber auch die Irritation bezüglich der Frage, ob Kunst all dies dürfe, führte dazu, dass sich die Installation unvermittelt als Tatsache manifestierte. Die Realität der Aufführung ist somit unumstritten, unabhängig von ihrem Status. Schließlich machte die Installation aktive wie passive Passanten zu TeilnehmerInnen. Man befand sich ‚im Bild‘.⁹¹ Jedes Verhalten und jede Reaktion bzw. ausbleibende Reaktion war als Positionierung wahrnehmbar. Diese problematische Situation, in der sich das ‚Publikum‘ befand, spiegelt im Grunde die Ästhetik der performativen Kunst, in der das Betrachten der ‚Performance als Kunst‘ einer Reaktion darauf ‚als Realität‘ gegenübersteht. Distanziert betrachtet war die Installation eine Adaption, ein Nachahmen oder Durchspielen des politischen Programms der rechtspopulistischen Freiheitlichen Partei Österreichs, die kurz zuvor in die Regierung eingezogen war. Sie war ein ‚fake‘, nicht ernst gemeint, aber sie ließ real bzw. hyperreal werden, was die FPÖ propagierte, wie Schlingensiefel selbst angab.⁹² Er hat eine Situation in der Realität simuliert und so den Wirklichkeitseffekt des Projekts übersteigert, da sich dieses im öffentlichen Raum zumindest potenziell (je nach Perspektive oder Wissensstand) verselbstständigen konnte. Zugleich wurde, wie Claire Bishop erläutert, im Rahmen des Projekts nichts ausdiskutiert, sondern es wurden Widersprüche in einem politischen Diskurs sichtbar gemacht, in dem eine Kunstinstitution mehr öffentliche Erregung und Empörung hervorrief als der Umstand, dass es ein Deportationslager nahe Wien gab, eine ‚künstlerische Re-

⁹⁰ Vgl. Matthias Lilienthal und Claus Philipp, *Schlingensiefels* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 12; 216.

⁹¹ Vgl. Christoph Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's* (Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2012), 102.

⁹² Vgl. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, 95.

präsentation‘ also mehr Wirkung als die Realität hatte.⁹³ Erst der fiktive Rahmen verlieh dem politischen Diskurs in diesem Fall Realität.⁹⁴

Die Frage, inwiefern derartige Projekte Leben und Kunst ‚einen‘, betrifft vor allem das Vermögen der Kunst, soziale Wirklichkeit verändern zu können. Nun entsprach *Bitte liebt Österreich!* keinem positiven Aktivismus, keinem Kunst-Aktivismus im Sinne Groys, der eine Alternative zur Fremdenfeindlichkeit der FPÖ vorführen oder diese zumindest kommentierend vermitteln würde. Das scheint zunächst ein Unterschied zum *Operndorf* und auch zu Beuys' umwelt- bzw. sozialpolitischen Aktionen und Diskussionen zu sein, auch wenn letztere tatsächlich eher monologisch angelegt sind und den Modus der Diskussion nur simulieren.⁹⁵

4.2 Widersprüchlichkeiten aufführen

Das als interkultureller Ort geplante *Operndorf*, das nahe Ouagadougou in Burkina Faso mittlerweile größtenteils realisiert wurde, umfasst neben einem noch nicht fertiggestellten Opernhaus eine Schule, Unterkünfte sowie eine mittlerweile vom Land finanzierte und betriebene Krankenstation. Das Projekt sollte selbsterklärtermaßen Kunst wieder ‚mitten im Leben‘ ansiedeln, doch wie gezeigt werden soll, geht es auch dem *Operndorf* weniger um den eigenen Stellenwert als ein ‚Reales‘ oder eine eindeutige Zuordnung zum Bereich Fakt/Fiktion, sondern um eine ironische Adaptierung bestehender und tradierter Muster, während sich dies angesichts der Befürwortung des ‚Hilfsprojekts‘ in der Rezeption doch mehr und mehr verliert.

Bei aller Befürwortung stößt es nämlich schon negativ auf, dass der Titel *Operndorf Afrika* auf keinen spezifischen Ort, sondern lediglich auf den afrikanischen Kontinent als abstrakten ‚Nicht-Ort‘ verweist, was ansatzweise in referentieller Wiederholung kolonialisiertes Klischeedenken bedient und inszeniert.⁹⁶

⁹³ Vgl. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012), 282f.

⁹⁴ Vgl. Mark Siemons, „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt: Über die Selbstprovokation und die Leere“, in *Schlingensiefs* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich, hrsg. von Matthias Lilienthal (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 120-127, hier 125f.

⁹⁵ Vgl. Barbara Lange, „Questions? You have questions?“ Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in *Fat Transformation Piece/Four Blackboards* (1972)“, in *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Michely (London: The MIT Press, 2007), 177-188.

⁹⁶ Zur Kritik an dem Projekt vgl. Marcel Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika“, in *Ent/Grenzen: Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hrsg. von Marcel Bleuler und Anita Moser (Bielefeld: transcript, 2018), 171-194, hier 172, sowie Minou Arjomand, „Christoph Schlingensief and Richard Wagner: #CheckTheirPrivilege“, *The Opera Quarterly* 32 (2016), 94-102 sowie Fabian Lehmann, „The African Roots of Wagner's Operas: Schlingensiefs Unsettling Montage in the Booklet *Festspielhaus Afrika* (2009)“, in *Art of Wagnis: Christoph Schlingensiefs Crossing of Wagner and Africa*, hrsg. von

Tatsächlich war die Präsentation des Projektes zu Lebzeiten Schlingensiefs, der 2010 vor der Realisierung verstarb, in seinen Referenzen auf tradierte europäische Erzählungen von einer romantischen Idealisierung und Exotisierung des afrikanischen Kontinents geprägt. Neben dem sozialutopischen Habitus⁹⁷ stand oft die Identität des Künstlers im Zentrum, wenn es um das *Operndorf* ging. Die fast manische Beschäftigung mit dem Projekt in einigen Inszenierungen, vor allem aber in der Dokumentation *Knistern der Zeit* erinnert nicht zuletzt an den exzentrischen *Fitzgerald* bei Werner Herzog, der im peruanischen Dschungel ein Opernhaus als kultivierteste Form von Zivilisation schaffen will. Im Gegensatz dazu betonte Schlingensiefel das Paradox, dass eine Oper in Afrika keine Bedeutung habe.⁹⁸ Zugleich beharrte er auf einer Neubesetzung des Opernbegriffs anknüpfend an die Erweiterung des Kunst-, Künstler- und Plastikbegriffs bei Beuys und betonte den Aspekt der Partizipation, etwa dass er die lokale Bevölkerung am Bau des Dorfes beteiligen und sie nicht in der Position distanzierter BeobachterInnen wissen wollte.⁹⁹ Das Leben selbst, der Schrei eines Neugeborenen auf der Krankenstation sei die Oper,¹⁰⁰ gab Schlingensiefel in Anlehnung an das avantgardistische Motto ‚das Leben ist die Kunst‘ an. In diesem Kontext betonte er auch die Kreativität, Ursprünglichkeit und Spiritualität Afrikas, was eben als Referenz auf tradierte europäische Erzählungen zu verstehen ist, die ironisch gebrochen wird.¹⁰¹ Dass Schlingensiefel angab, man müsse „in Afrika [...] investieren, indem man es vor Ort ausbeutet und seinen Reichtum benutzt“¹⁰², und dass er gegen Spenden gleich einer Votivgabe kleine Bastelmodelle anbot, kann nur als ironische Adaptierung tradierter rhetorischer Muster verstanden werden.

Einen ansatzweise kritischen Blick auf diese Konnotationen wirft auch die Inszenierung *Via Intolleranza II*, die u. a. auf die Problematiken klassischer Ent-

Fabian Lehmann, Nadine Siegert und Ulf Vierke (Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2017), 101-116.

⁹⁷ Vgl. Anna Schoeppe, *Theater und Entwicklungszusammenarbeit: Katalysator sozialen Wandels? Eine Diskussion zu Brecht, Boal, Wa Thiong'o und Schlingensiefel* (Universität Wien: Diplomarbeit, 2011), 81.

⁹⁸ Vgl. Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*, 166.

⁹⁹ Vgl. Jan Endrik Niermann, *Schlingensiefel und das Operndorf Afrika: Analysen der Alterität* (Wiesbaden: Springer, 2013), 93 sowie den Tenor der Tagung *The Transformative Power of Art: Richard Wagner's Gesamtkunstwerk and Christoph Schlingensiefel's Participatory Experiment Opera Village Africa* des Courtauld Institute of Art, London, 2016.

¹⁰⁰ Vgl. Johannes Dieterich, „Auf dem Roten Hügel. Schlingensiefs Operndorf“, *Frankfurter Rundschau*, 19. Okt. 2015, eingesehen am 1. März 2019, <https://www.fr.de/kultur/roten-huegel-11084195.html>.

¹⁰¹ Zitiert nach Fabian Lehmann, *Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso: Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?* (Lüneburg: Leuphana Universität, 2013), 7. Vgl. auch Bleuler „Raum der unüberwindbaren Differenz?“, 179; 181.

¹⁰² Zitiert nach Lehmann, *Christoph Schlingensiefs Operndorf*, 74, 21:19:06

wicklungshilfe verweist.¹⁰³ Sie referiert auf Menschenschauen in Hagenbecks Tierpark und die Geschichtsschreibung des Kolonialismus, die Identitäten und Bilder erst konstruiert und nicht etwa Realität abbildet. In collagierten Beiträgen auf Deutsch, der einstigen Kolonialsprache Französisch und Mòoré treten Burkiner als Tänzer, Sänger und Schauspieler neben bekannten Gesichtern aus Schlingensiefs Repertoire auf. Schlingensief bzw. nach seinem Tod ‚Alter Ego‘ Stefan Kolosko beschreibt in *Via Intolleranza II*, wie er sich nach seiner Krebsdiagnose fast krankhaft um eine humanitäre Wohltat bemüht habe und ‚natürlich nach Afrika‘ ging. Dabei mündet seine Hilfe nicht zuletzt in einer gewaltsamen Szene, in der er vehement versucht, einen sich windenden Burkiner zu einem Arztbesuch zu bewegen, bis dieser schließlich – in einer Szene der Objektivierung des Subjekts – bedrängt zu Boden geht. Am Ende des Stückes steht die Erkenntnis, dass die europäische Hilfskut letztlich inhumaner Akt der Gewalt ist und das Gutmenschentum scheitert.¹⁰⁴

Das *Operndorf*-Projekt wurde trotzdem realisiert und unterscheidet sich im Grunde kaum von anderen Entwicklungsinitiativen, die Arbeitsplätze schaffen und ‚Bildung‘ fördern wollen. Auch der Verweis auf die *Soziale Plastik* und den anthroposophischen Kunstbegriff von Beuys ist problematisch, da diesem ausgerechnet der Bienenstaat als ideale Gesellschaftsform dient, in dem nicht das einzelne Individuum zählt, sondern das große Ganze. Der Anspruch von Beuys' Kunstbegriff ist somit nicht bloß ästhetischer Natur, sondern impliziert ein „gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge“, das sich in der Umsetzung als Totalitarismus äußert.¹⁰⁵ Das *Operndorf*, so lässt sich schließen, ist von Schlingensief somit eher als Simulation angelegt, als Aufführung von Aktionismus, das vor allem „Manifestation eines Postulats“¹⁰⁶ und nicht Verwirklichung will. Insofern wird das Gesamtkunstwerk nicht als real Existierendes, nicht als Realität, sondern als Utopie, in einer Potenzialität konzeptualisiert.

5. Schluss

Wie Franziska Schößler vor allem mit Blick auf *Bitte liebt Österreich!* ausführt, wird bei Schlingensief „der politische Diskurs durch eine Fiktion ‚realisiert‘

¹⁰³ Vgl. Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz“, 177. Allerdings weist Schlingensief selbst darauf hin, dass er entsprechende Bilder in seiner künstlerischen Praxis durchaus produzierte, etwa in seinem Film *United Trash* (1995/96). Vgl. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, 94; 169.

¹⁰⁴ Vgl. Schlingensief, *Ich weiß, ich war's*, 255.

¹⁰⁵ Vgl. Bazon Brock nach Alexandra Vinzenz, *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form* (Bielefeld: transcript, 2018), 23.

¹⁰⁶ Bazon Brock, „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“, in *Bildersturm und stramme Haltung: Texte 1968 bis 1996*, hrsg. von Rolf Sachse (Hamburg: Philo Fine Arts, 2002), eingesehen am 22. Jan. 2019, [bazonbrock.de/werke/detail/?id=13§id=1118](https://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=13§id=1118).

und damit als derealisierter, als fiktiver, deutlich¹⁰⁷. Diese Realisierung durch Fiktion – oder bei Beuys die ‚Aufführung der Idee‘ – müsste nach dem Tod der Künstler weitergeführt werden, um als ‚Illusion von Wirklichkeit‘ bzw. als ‚Wirklichkeit durch Illusion‘ sichtbar zu bleiben. Zahlreiche Mechanismen im Kunstbetrieb bedingen, dass das nicht ohne Weiteres möglich ist. Außerdem findet eine Verschiebung statt, die nicht zuletzt mit der benannten Verselbstständigung der Projekte durch die Verortung in der Realität zusammenhängt, wie etwa für Beuys’ Performance von 1964 ausgeführt wurde. Fiktives und Reales gehen gewissermaßen Hand in Hand,¹⁰⁸ auch wenn das angesichts theoretischer und definitorischer Fragestellungen sicher unbefriedigend ist. Hinzu kommt, dass die bisher zentral gewesene Beantwortung der Frage *Fakt oder Fiktion?* – vor allem in Bezug auf Beuys – nicht bloß an Perspektive und Wissenshorizont der Rezeption gebunden, sondern letztlich gar eine Glaubensfrage war. Dies steht dem Versuch eines theoretischen Erfassens der Modi gegenüber und macht diese hingegen abhängig von ad hoc gefällten Urteilen und Unterscheidungen. Es zeigt zugleich aber auch, dass etwa das literaturwissenschaftliche Konzept eines faktualen bzw. fiktionalen Pakts greift und autobiografische Narration weder als grundsätzlich faktual noch fiktional erfasst werden kann.

Daran knüpft ein weiterer Umstand an, der auch das Problem von Schlingensiefs *Operndorf* und einen entsprechenden Fiktionsbegriff betrifft: Der Blick auf das ‚Projekt als Lebensrealität‘ geschieht bisher nicht aus dem ‚Kunstwerk‘ heraus, sondern von außen. Um das *Operndorf* als (lebendiges) Gesamtkunstwerk zu untersuchen oder vor der Annahme zu dekonstruieren, dass ein solches nicht existieren kann, müsste der Blick auf das Projekt aus dem Inneren erfolgen, was durchaus selbsterklärtes Ziel ist. Bis dieses Ziel jedoch realisiert wird, bleibt der ‚Blick auf das Andere‘, der wiederum nicht Realität einfängt, sondern (in der Definition und Bestimmung dieses ‚Anderen‘¹⁰⁹) eine von historischen, kulturellen und sozialen Gewohnheiten geprägte Fiktion ist. Das scheint das Grundparadox zu sein, das Schlingensief in der Selbstreflexivität seiner Projekte ausstellte und das sich auf die generelle Ästhetik performativer Kunst beziehen lässt: dass ihre Grenzen durchlässig und insofern wenig eindeutig sind und sie sich einer (dauerhaft) gültigen Charakterisierung entziehen.

¹⁰⁷ Franziska Schößler, „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“, in *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, hrsg. von Franziska Schößler, Ingrid Gilcher-Holtey und Dorothea Kraus (Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2006), 269-293, hier 288.

¹⁰⁸ Vgl. Tilmann Köppe, „Fiktive Tatsachen“, in *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 190-208, hier 191.

¹⁰⁹ Vgl. Bleuler, „Raum der unüberwindbaren Differenz?“, 176; 179. Wie Bleuler darlegt, werden Differenzen somit zwar nicht negiert, aber immerhin als reale Bedingung sichtbar.

Bibliographie

- 100 Jahre CDU: *Spiel ohne Grenzen*. Eingesehen am 2. März 2019, www.schlingensief.com/projekt.php?id=t001.
- Adriani, Götz, Winfried Konnertz und Karin Thomas. *Joseph Beuys* (Köln: Dumont, 1994).
- Arjomand, Minou. „Christoph Schlingensief and Richard Wagner: #CheckTheirPrivilege“. *The Opera Quarterly* 32 (2016), 94-102.
- Auslander, Philip. „Zur Performativität der Performancedokumentation“. In *After the Act: Die (Re)Präsentation der Performancekunst*, hrsg. von Barbara Clausen (Nürnberg: Verlag für Neue Kunst, 2007), 21-34.
- Beuys, Joseph. „Notizzettel“. In *Josef Beuys: Zeichnungen, Aquarelle, Oelbilder, Plastische Arbeiten aus der Sammlung van der Grinten* (Kleve: Städtisches Museum Haus Koekkoek, 1961).
- Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso, 2012).
- Bleuler, Marcel. „Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensiefs Arbeit in Afrika“. In *Ent/Grenzen: Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*, hrsg. von Marcel Bleuler und Anita Moser (Bielefeld: transcript, 2018), 171-194.
- Blum, Gerd. „Visual Arts, esp. Painting“. In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: *Theory and Concepts*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Berlin/Boston: de Gruyter, 2019), 485-496.
- Brock, Bazon. „Der Hang zum Gesamtkunstwerk: Pathosformeln und Energiesymbole zur Einheit von Denken, Wollen und Können“. In *Bildersturm und stramme Haltung: Texte 1968 bis 1996*, hrsg. von Rolf Sachse (Hamburg: Philo Fine Arts, 2002). Eingesehen am 22. Jan. 2019, bazonbrock.de/werke/detail/?id=13§id=1118.
- Buchloh, Benjamin, Rosalind Krauss und Annette Michelson. „Joseph Beuys at the Guggenheim“. *October* 12 (1980), 3-21.
- Buchloh, Benjamin. „Joseph Beuys: Twilight of the Idol“. In *Joseph Beuys: The reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Maria Michely (Cambridge: MIT Press, 2007), 109-126.
- Buchmann, Sabeth. „Leben als Allegorie: Über ‚La rivoluzione siamo Noi‘ von Joseph Beuys“. *Texte zur Kunst* 79 (2010), 88-101.
- Bühler, Kathleen, Hg. *Ego documents: Das Autobiografische in der Gegenwartskunst* (Heidelberg: Kehr, 2008).
- Briegleb, Till. „A Portrait on Christoph Schlingensief“ [Aug. 2010]. Eingesehen am 2. März 2019, www.schlingensief.com/schlingensief_eng.php.

- Briegleb, Till. „Zum Tod von Christoph Schlingensief: Mit Mut und Menschlichkeit“. *Süddeutsche Zeitung Online*, 22. Aug. 2010. Eingesehen am 2. März 2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/christoph-schlingensief-ist-tot-die-welt-verliert-ihren-herzlichsten-querulanten-1.991035-2>.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn und Katharina Pewny. „Avant-garde! Marmelade! Avant-garde! Marmelade! Schlingensief und seine Verortung in den Avantgarden“. In *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Pia Janke und Teresa Kovacs (Wien: Praesens, 2011), 236-250.
- Dickel, Hans. „Joseph und seine Söhne: Beuys-Rezeptionen in der zeitgenössischen Kunst“. Vortrag auf dem Symposium *Beuys ausstellen?*, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 7. Feb. 2011.
- Dieterich, Johannes. „Auf dem Roten Hügel: Schlingensiefs Operndorf“. *Frankfurter Rundschau*, 19. Okt. 2015. Eingesehen am 1. März 2019, <https://www.fr.de/kultur/roten-huegel-11084195.html>.
- Dobrovsky, Serge. „Nah am Text“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), 123-133.
- Dübgen, Franziska. *Was ist gerecht? Kennzeichen einer transnationalen solidarischen Politik*. (Frankfurt/M./New York: Campus, 2014).
- Engelhard, Ernst Günter. „Ein grausames Wintermärchen“. *Christ und Welt* 1.XXII (1969), 13.
- Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung von Selbst? Zur autobiographischen Performance“. In *Inszenierung von Authentizität*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Tübingen: Francke, 2000), 59-70.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2011).
- Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion* (München: Fink, 1992).
- Gieseke, Frank und Albert Markert. *Flieger, Filz und Vaterland: Eine erweiterte Beuys-Biografie* (Berlin: Elefanten Press, 1996).
- Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst: Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997).
- Graw, Isabelle. „Reden bis zum Umfallen: Das Kunstgespräch im Zeichen des Kommunikationsimperativs“. In *Das Interview: Formen und Foren des Künstlergesprächs*, hrsg. von Lars Blunck, Michael Diers und Hans Ulrich Obrist (Hamburg: Philo Fine Arts, 2013), 284-301.
- Graw, Isabelle. „Mit einem Bein im Marktgeschehen“. *Texte zur Kunst*, 25. Nov. 2009. Eingesehen am 4. März 2019, www.textezurkunst.de/articles/mit-einem-bein-im-marktgeschehen-joseph-beuys/.
- Groys, Boris. „Sprachversagen: Zur Arbeit des Künstlers und Theatermakers Christoph Schlingensief“. *Lettre International* 90 (2010), 114-116.

- Jappe, Elisabeth. *Performance, Ritual, Prozess: Handbuch der Aktionskunst in Europa* (München: Prestel, 1993).
- Jones, Amelia. „Presence‘ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“. *Art Journal* 56.4 (1997), 11-18.
- Kampmann, Sabine. *Künstler sein: Systemtheoretische Beobachtungen von Autorschaft: Christian Boltanski, Eva & Adele, Pipilotti Rist, Markus Lüpertz* (München: Wilhelm Fink, 2006).
- Kittner, Alma-Elisa. *Visuelle Autobiographien: Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager* (Bielefeld: transcript, 2009).
- Klein, Gabriele und Wolfgang Sting. „Performance als soziale und ästhetische Praxis: Zur Einführung“. In *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hrsg. von Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 7-24.
- Knaller, Susanne und Harro Müller, Hg. *Authentizität: Diskussion eines ästhetischen Begriffs* (München: Wilhelm Fink, 2006).
- Köppe, Tilmann. „Fiktive Tatsachen“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 190-208.
- Kolesch, Doris. „Die Schmerzen anderer betrachten: Zur Wahrnehmung von Performances“. In *Schmerz in den Künsten*, hrsg. von Corina Caduff und Tan Wälchli (Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, 2009), 88-101.
- Kraus, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts* (Marburg: Tectum, 2013).
- Kreknin, Innokentij. *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst* (Berlin: de Gruyter, 2014).
- Kris, Ernst und Otto Kurz. *Die Legende vom Künstler: Ein geschichtlicher Versuch* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2010).
- Laferl, Christopher F. und Anja Tippner. „Zwischen Authentizität und Inszenierung: Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert“. In *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2014), 15-36.
- Laleg, Dominique. „Das Potenzial des Ästhetischen: Drei Fragen an Juliane Rebenisch zum Verhältnis von Ästhetik und Politik“. *All-over 3* (2012). Eingesehen am 11. Jan. 2019, //allover-magazin.com/?p=1072.
- Lange, Barbara. „Vom Nutzen und Nachteil utopischen Denkens: Konzepte des Androgynen bei Gisliind Nabakowski und Caroline Tisdall“. *Kritische Berichte* 26.3 (1998), 23-33.

- Lange, Barbara. „Questions? You have questions?“ Joseph Beuys' Artistic Self-Presentation in *Fat Transformation Piece/Four Blackboards* (1972) “. In *Joseph Beuys: The Reader*, hrsg. von Claudia Mesch und Viola Michely (London: The MIT Press, 2007), 177-188.
- Lange, Barbara. „Kunst und Leben: Joseph Beuys“. In *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Christopher F. Laferl und Anja Tippner (Bielefeld: transcript, 2010), 111-128.
- Lehmann, Fabian. *Christoph Schlingensief's Operndorf in Burkina Faso: Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?* (Lüneburg: Leuphana Universität, 2013).
- Lehmann, Fabian. „The African Roots of Wagner's Operas: Schlingensief's Unsettling Montage in the Booklet *Festspielhaus Afrika* (2009)“. In *Art of Wagnis: Christoph Schlingensief's Crossing of Wagner and Africa*, hrsg. von Fabian Lehmann, Nadine Siegert und Ulf Vierke (Wien: Verlag für Moderne Kunst, 2017), 101-116.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/M.: Verlag der Autoren, 2005).
- Lilienthal, Matthias und Claus Philipp. *Schlingensief's Ausländer raus: Bitte liebt Österreich* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000).
- de Man, Paul. „Autobiography as de-facement“. *Modern Language Notes* 94.5 (1979), 919-930.
- McGovern, Fiona. *Die Kunst zu zeigen: Künstlerische Ausstellungsdisplays bei Joseph Beuys, Mertin Kippenberger, Mike Kelley und Manfred Pernice* (Bielefeld: transcript, 2016).
- Mecke, Jochen. „Du musst dran glauben: Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur“. *Diegesis* 4.1 (2015), 18-48.
- Müller, André. „Interview mit Joseph Beuys“. *Penthouse* 5 (1980), 99f.
- Niefanger, Dirk. „Der Autor und sein Label: Überlegungen zur ‚function classificatoire‘ Foucaults“. In *Autorschaft: Positionen und Revisionen*, DFG-Symposium 2001, hrsg. von Heinrich Detering (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2002), 519-539.
- Niermann, Jan Endrik. *Schlingensief und das Operndorf Afrika: Analysen der Alterität* (Wiesbaden: Springer, 2013).
- Nisbet, Peter. „Crash Course: Remarks on a Beuys Story“. In *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, hrsg. von Gene Ray (New York: Distributed Art Publishers, 2001), 5-17.
- Nissen-Rizvani, Karin. *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensief und René Pollesch* (Bielefeld: transcript, 2011).

- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
- Pickshaus, Moritz. „Man darf die Kartoffel nicht mit dem Messer schneiden“. In *Kunstzerstörer: Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme*, hrsg. von Moritz Pickshaus (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988), 341-374.
- Riegel, Hans Peter. *Beuys: Die Biographie* (Berlin: Aufbau Verlag, 2013).
- Rössler, Beate. *Der Wert des Privaten* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001).
- Russell, John. „The Shaman as Artist“. *The New York Times Magazine*, 28. Okt. 1979, 38-43; 95; 103f.; 108f.
- Schabacher, Gabriele. *Topik der Referenz: Theorie der Autobiographie, die Funktion ‚Gattung‘ und Roland Barthes’ ‚Über mich selbst‘* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007).
- Schilling, Jürgen. *Aktionskunst: Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation* (Frankfurt/M.: Bucher, 1978).
- Schlingensief, Christoph. *Ich weiß, ich war's* (Köln: Kiepenheuer&Witsch, 2012).
- Schoene, Janneke. *Beuys' Hut: Performance und Autofiktion* (Heidelberg: ART-Books, 2018).
- Schoeppe, Anna. *Theater und Entwicklungszusammenarbeit: Katalysator sozialen Wandels? Eine Diskussion zu Brecht, Boal, Wa Thiong'o und Schlingensief* (Universität Wien: Diplomarbeit, 2011).
- Schößler, Franziska. „Wahlverwandtschaften: Der Surrealismus und die politischen Aktionen von Christoph Schlingensief“. In *Politisches Theater nach 1968: Regie, Dramatik und Organisation*, hrsg. von Franziska Schößler, Ingrid Gilcher-Holtey und Dorothea Kraus (Frankfurt/M.: Campus Verlag, 2006), 269-293.
- Schößler, Franziska. „Intermedialität und ‚das Fremde in mir‘: Christoph Schlingensiefs ReadyMadeOper ‚Mea Culpa‘“. In *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, hrsg. von Teresa Kovacz und Pia Janke (Wien: Praesenz, 2011), 117-134.
- Schuster, Peter-Klaus. „Unsterblich! Neue wie alte Formeln zum Künstlerkult“. In *Unsterblich: Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Peter-Klaus Schuster (München: Hirmer, 2008), IX-XXIV.
- Seel, Martin. *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2013).
- Seeßlen, Georg. „Vom barbarischen Film zur nomadischen Politik“. In *Notruf für Deutschland: Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief*, hrsg. von Julia Lochte und Wilfried Schulz (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1998), 40-78.

- Siemons, Mark. „Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt: Über die Selbstprovokation und die Leere“. In *Schlingensiefs* Ausländer raus: Bitte liebt Österreich, hrsg. von Matthias Lilienthal und Claus Philipp (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2000), 120-127.
- Szeemann, Harald. *Individuelle Mythologien* (Berlin: Merve Verlag, 1985).
- Tomaševskij, Boris. „Literatur und Biographie“. In *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hrsg. von Fotis Jannidis u. a. (Stuttgart: Reclam, 2012), 49-61.
- [Transkript des Audioguides der Beuys-Retrospektive von 1979 im Archiv]. Exhibition records. A0003. Solomon R. Guggenheim Museum Archives, New York, NY.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982).
- Vinzenz, Alexandra. *Vision ‚Gesamtkunstwerk‘: Performative Interaktion als künstlerische Form* (Bielefeld: transcript, 2018).
- „Vorwort der Kuratorin Susanne Gaensheimer“. In *Pressemappe des Deutschen Pavillons* (2010), 9-16. Eingesehen am 20. Feb. 2019, cdn.deutscher-pavillon.org/DeutscherPavillon_Pressemappe.pdf.
- Wagner, Monika. *Das Material der Kunst: Eine andere Geschichte der Moderne* (München: C.H. Beck, 2001).
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Autofiktion und Gespenster“. *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), 135-149.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“. In *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf (Bielefeld: Aisthesis 2013), 7-21.
- Wenninger, Regina. „Fiktionalität in Kunst- und Bildwissenschaften“. In *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Berlin: de Gruyter, 2014), 467-495.
- Weskott, Hanne. „Private Wunderkammern“. *Neue Züricher Zeitung*, 8. Jun. 2015. Eingesehen am 25. Feb. 2019, www.nzz.ch/feuilleton/kunst_architektur/private-wunderkammern-1.18557507.
- Wyss, Beat. „Der ewige Hitlerjunge“. *Monopol: Magazin für Kunst und Leben* 10 (2008), 78-83.
- Wyss, Beat. „Der lange Schatten des Diogenes“. Vortrag auf dem Symposium *Beuys Brock Vostell: Frühe Positionen der Performativität*, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, 28. Jun. 2015.
- Zanichelli, Elena. *Privat - bitte eintreten! Rhetoriken des Privaten in der Kunst der 1990er Jahre* (Bielefeld: transcript, 2015).
- Zeller, Christoph. *Ästhetik des Authentischen: Literatur und Kunst um 1970* (Berlin: de Gruyter, 2010).

- Zimmermann, Anja. „Künstler/Künstlerin“. In *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011), 235-239.
- Zipfel, Frank. „Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer (Berlin: de Gruyter, 2009), 285-314.

