

Einleitung

Der antike Dichter Homer gestaltete im zwölften Gesang der von Horkheimer und Adorno als „Grundtext der europäischen Zivilisation“¹ bezeichneten *Odysee* einen Zentraltopos über das ambivalente Verhältnis von Verführung und Widerstand aus, der mit der Thematik der Einübung in den Tod eng verbunden ist. Der betörende Gesang der Sirenen offenbare, so erzählt es Homer, seinen Adressaten eine Wahrheit, die kein Mensch zu ertragen im Stande sei. So muss derjenige, der der bloßen Verheißung, durch den bis dahin unerhörten Gesang eines Geheimnisses habhaft zu werden, nicht widerstehen kann, unweigerlich untergehen. Odysseus und seine Gefährten nun, die auf ihren Irrfahrten auch die Heimat der Sirenen passieren, entkommen der vokalen Verlockung der rätselvollen Mischwesen jedoch, ohne ihr recht eigentlich zu widerstehen. Während Odysseus die Besatzung des Schiffes, dem Rat der Seherin Kirke folgend, vorsorglich in den Zustand der Anästhesie versetzt, indem er die Ohren der Männer mit Wachs stopft und somit vor der Verführung schützt, wagt es der Held des Epos, sich dem verhängnisvollen Gesang im Modus des Als-ob zu stellen. Von seinen Männern an einen Pfahl festgebunden, hört er dem Gesang zwar zu, vermag es aber nicht, sich aus eigener Kraft von seinen Fesseln zu lösen, so sehr er es auch versucht.²

Diese beiden, von Homer reflektierten, unterschiedlichen Strategien des Entzugs basieren auf zwei verschiedenen Weisen, es mit der Verführung aufzunehmen. Die eine besteht in der Technik des psychophysiologischen Sich-Verschließens vor der Wahrheit: Indem Odysseus das Vordringen des erregenden Gesangs an die Ohren seiner Besatzung unterbindet, löscht er selbstredend nicht dessen Existenz aus, sondern verschließt lediglich das Wahrnehmungsorgan der Schiffsleute. Existentiell betrachtet, befindet sich die Besatzung nach wie vor im Bedrohungsgebiet der Sirenen. Lediglich phänomenal, durch die Versiegelung des Gehörsinns, wird sie von jeglicher äußeren Einwirkung abgeschirmt. Die den Männern von Odysseus aufgezwungene Haltung gegenüber der Verführung beruht auf der Entscheidung, sich dem Geheimnis des Gesangs von vornherein

1 Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: „Dialektik der Aufklärung“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 63.

2 Zur Sirenen-Episode vgl. Homer: *Ilias/Odysee*. München: Winkler 1965, 600 ff.

zu entziehen. Die Logik dieser Wahl besagt, wer sich auf sinnlicher Ebene nicht öffnet, kann der Verführung auch nicht erliegen.

Odysseus hingegen begegnet der möglichen stimmlichen Blendung durch die Sirenen in der Haltung eines Wissen-Wollenden und Erfahrungssuchenden. Der Held möchte die Verheißung, die ihm die Entdeckung eines ihn selbst vernichtenden Geheimnisses in Aussicht stellt, keinesfalls ignorieren, sondern, ganz im Gegenteil, er will zu diesem Arcanum vordringen. Allerdings ist Odysseus nicht dazu bereit, die Offenbarung mit seinem Tod zu bezahlen. Gemäß einer dem Mythos unauflösbar zugrunde liegenden Aporie ist das Eine (die sinnliche Erfahrung der Wahrheit) nicht ohne das Andere (den Tod) zu haben. Odysseus, der sich über diese Bedingung hinwegsetzen will, greift zu einem Trick, um eben doch das Eine ohne das Andere zu gewinnen. Indem er den mythisch verbürgten Pakt, der Wissen und Tod konditional und unzertrennlich miteinander verbindet, hintergeht, überschreitet er symbolisch das die Fabel präformierende (Natur-)Gesetz und setzt die Logik des Epos außer Kraft. Aufgrund seiner Hybris – seiner die Natur bezwingenden instrumentellen Vernunft – wurde der Überwinder Odysseus in der Lektüre des Epos durch Horkheimer und Adorno schließlich zum „Urbild [...] des bürgerlichen Individuums“³, das sich durch List die Gesetze unterwirft.

Horkheimers und Adornos Rede vom falschen Spiel des bürgerlichen Individuums unterschlägt allerdings die existentielle Radikalität von Odysseus' erprobtem Übertritt als einem von Naivität und Hochmut gleichermaßen gekennzeichneten Versuch, sich der Wahrheit des Todes auszusetzen, ohne die Konsequenzen dafür tragen zu müssen. Dabei fußt Odysseus' Strategie bei genauerem Betrachten auf zwei kontradiktorischen Einstellungen. Einerseits leugnet der Held letztlich jene Macht, die größer und stärker ist als er selbst, andererseits trotz er diesem selbstauferlegten Denkverbot und ist gewillt, hinter die Grenzen des rational Erfassbaren zu schauen. So zeigt sich im Kern der Sirenen-Episode eine Parabel über den Wunsch des Menschen, in einer Vorläufigkeit zur *aletheia* vorzudringen, um das Geheimnis des Lebens und des Todes momenthaft zu erblicken, die Sphäre des Unerfahrbaren allerdings sogleich wieder zu verlassen. Odysseus gelingt dieses Vordringen, das außerhalb des mythisch-fiktionalen Rahmens grundsätzlich versagt bleiben muss, da jede Rückkehr versperrt wäre, allerdings nur um den Preis seiner Amnesie, die seine Erinnerung an das Gehörte zu seinem eigenen Schutz im Nachhinein löscht. Die letzte Wahrheit bleibt das *hapax legomenon* schlechthin, das „nur einmal gehörte Wort“.

3 Horkheimer, Adorno: „Dialektik der Aufklärung“, 61.

Trotz der physischen Unerfahrbarkeit des Todes richtet der Mensch freilich seit jeher seinen Blick in die Zukunft, setzt sich selbst dabei unweigerlich in ein Verhältnis zur eigenen Endlichkeit und füllt den unbeschreibbaren Raum des Jenseits im Denken prospektiv mit Vorstellungen aus. Aus der „ureigenste[n] Bildlosigkeit des Todes“⁴ evolvierten dabei je individuelle Metaphern, die eine symbolische Ordnung konstituieren. Sie halten der Unsagbar- und Darstellungslosigkeit des Todes als *nackter Wahrheit*, der man, mit Nietzsche, den Schleier nicht abziehen könne, sondern die man verhüllen müsse,⁵ ein imaginäres Konstrukt entgegen. Die Fülle an Versuchen, den Tod metaphorisch zu umspielen, die aus der abendländischen Kulturgeschichte eine Geschichte des prospektierten Todes gemacht hat, legt Zeugnis darüber ab, dass dessen „Unvorstellbarkeit [...] keine Resignation, sondern vielmehr einen gewaltigen Sturm von Bildern und Visionen ausgelöst“⁶ hat. So begünstigte die rationale wie empirische Ratlosigkeit angesichts des Todesgedankens die Genese einer mannigfaltigen thanatologischen Metaphorik. Die spezifische Rhetorik, die das Phänomen des Todes in die Sphäre der Darstellbarkeit hebt, war und ist im Laufe der Geschichte einer erheblichen Dynamik unterworfen.

Franz Kafkas Deutung des im Sirenenengesang verborgenen Geheimnisses lässt sich in diesem Sinne als erhellende Fußnote zur Entwicklungsgeschichte des abendländischen Todesbedenkens und der damit verbundenen Metaphorik lesen. In seinem 1917 entstandenen kurzen Prosatext *Das Schweigen der Sirenen* unterzieht er den Homerischen Mythos vom unwiderstehlichen Gesang der Sirenen einer grundlegenden Re-Lektüre. Ausgehend von der poetischen Konstruktion Homers wagt Kafka das Gedankenexperiment, dass das Furchtbare der Sirenen nicht in deren Gesang, sondern ganz im Gegenteil, in deren nihilistisch-verführerischem Schweigen liegen könnte. „Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als den Gesang, nämlich ihr Schweigen“⁷, lässt Kafka seinen Erzähler sagen. In seiner Version weicht selbst Odysseus vor dem verheißungsvollen Gesang zurück, indem auch er seine Ohren mit Wachs versiegelt, aus Angst davor, die Sirenen schweigen zu hören. Den Gedanken, dass die Wahrheit der Sirenen nicht in ihrem alles offenbarenden Gesang, sondern

4 Walther K. Lang: *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975–1990*. Berlin: Reimer 1995, 10.

5 Vgl. Friedrich Nietzsche: „Die fröhliche Wissenschaft“. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd. 3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München u. a.: dtv 1988, 352.

6 Thomas Macho, Kristin Marek: „Die neue Sichtbarkeit des Todes“. In: Dies. (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München u. a.: Fink 2007, 9.

7 Franz Kafka: „Das Schweigen der Sirenen (1917)“. In: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. von Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer 2004, 351.

in dem das eigentliche Nichts entbergenden Schweigen gründe, komponiert Kafka seinem Text in der Möglichkeitsform ein: „Vielleicht hat er [Odysseus], obwohl das mit Menschenverstand nicht mehr zu begreifen ist, wirklich gemerkt, dass die Sirenen schwiegen“⁸. In betont utopischem Gestus urteilt der Erzähler: „Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, dass sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Schweigen gewiss nicht.“⁹

In seiner Fortschreibung fügt Kafka der Sirenen-Episode somit eine entscheidende zeichentheoretische Novität hinzu. Während Homer den Gesang der Sirenen als Verheißung chiffriert und die Überwältigung, die von ihrem Geheimnis ausgeht, in einem den Zuhörer überfordernden Zeichenüberschuss verortet, geht die Erschütterung in Kafkas Version, im Gegenteil, von der vollkommenen Abwesenheit des Zeichens aus. Der beunruhigenden Ahnung vom Nichts, so lautet die weitreichende handlungstheoretische Konsequenz, kann der moderne Held nur mehr begegnen, indem er sich durch akustische Anästhesie als Unwissender maskiert und die möglicherweise tatsächlich erschreckende Erkenntnis über die fundamentale Abwesenheit eines Dahinterliegenden erspart. Obwohl Kafkas Held nicht auf der Grundlage seiner Erfahrung wissen kann, was ihn erwartet, provoziert allein der Gedanke an das Nichts eine Schutzhandlung in ihm. Der Erzähler von *Das Schweigen der Sirenen* stimmt mit Sigmund Freud darin überein, dass der moderne Mensch die Tendenz habe, „den Tod beiseite zu schieben, ihn aus dem Leben zu eliminieren“¹⁰.

Wenngleich die poetischen Konstruktionen in Homers Hypotext und Kafkas Hypertext freilich keinen Zweifel daran lassen, dass der Mensch das hinter der Grenze liegende Geheimnis niemals erfahren wird, reflektieren die Autoren unterdessen offensichtlich zwei einander diametral entgegengesetzte Jenseitsvorstellungen. Beide Entwürfe setzen der Unvorstellbarkeit des Todes eine Phantasie entgegen und revoltieren gegen „die *Unsaßbarkeit* dieses *leeren* Begriffs, dem keine Anschauung korrespondiert“¹¹, mit einer Strategie der substituierenden Bilder, Worte und Symbole. Dem im diesseitigen Leben unverträglichen Stimmengewimmel aus der *Odyssee* steht eine die menschliche Vorstellungskraft überfordernde Leere in Kafkas Erzählung gegenüber. Solcherart vom Tod

8 Ebd., 352.

9 Ebd., 351. Zu Kafkas deutungsoffener Poetik vgl. Theodor W. Adorno: „Aufzeichnungen zu Kafka“. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10,1: Kulturkritik und Gesellschaft 1, hg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, 254–287.

10 Sigmund Freud: „Zeitgemäßes über Krieg und Tod (1915)“. In: Ders.: *Studienausgabe*, Bd. IX, hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt am Main: Fischer 1974, 49.

11 Thomas Macho: *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, 187.

als Frage „Ohne-Antwort“¹² kündigt schon das *Gilgamesh*-Epos als eine der ältesten schriftlich fixierten Dichtungen. Durch den Tod seines Freundes Enkidu wird sich Gilgamesh seiner eigenen Sterblichkeit gewahr. Die Angst, die sich in sein Herz eingeschlichen hat, begleitet ihn fortan auf seiner Wanderung durch die Welt, die ihm weder das Rätsel des Lebens noch das des Todes entbergen kann.¹³

Die aus der offenen Frage des Todes im Laufe der Geschichte evolvierende Disparatheit künstlerischer Topoi lässt sich an nur wenigen Beispielen verdeutlichen: In den Totentänzen des Mittelalters (*dances macabres*) etwa reiht sich der Tod als musizierendes Skelett oder verwesender Leichnam unter die Lebenden und fordert sie zum letzten Tanz.¹⁴ Im epischen Text *Der Ackermann aus Böhmen* (Entstehung um 1400) wiederum, mit dem Johannes von Tepl am Übergang von Mittelalter zu Neuzeit ein literarisches Streitgespräch des Ichs mit dem Tod inszeniert, tritt der Sensenmann als „[g]rimmiger tilger aller leut, schedlicher durchechter aller werlt, freissamer mörder aller menschen“¹⁵ auf. Shakespeare weist die beruhigende Vorstellung vom Tod als Bruder des Schlafes im *Hamlet* als trügerisch aus und reflektiert damit die in der griechischen Mythologie festgehaltene Verwandtschaft zwischen Thanatos, dem Gott des Todes, und seinem Bruder Hypnos, dem Gott des Schlafes. Die insgesamt fünf Fassungen von Arnold Böcklins *Die Toteninsel* (1886) malen den Bezirk der Toten als schauerliche und isolierte Unorte aus. Rainer Maria Rilke fasst den Tod im *Buch der Bilder* (1902) schließlich in die Gestalt der schweigenden Engel.

Die abendländische Ideengeschichte künstlerischer Todesreflexionen, deren vollständige Erfassung zu endlosen Aufzählungen führen würde, bewahrt nicht nur ein breites Spektrum an Metaphern und konventionalisierten Topoi auf,

12 Emmanuel Lévinas: *Gott, der Tod und die Zeit*. Wien: Passagen 1996, 19.

13 „Werde ich nicht auch sterben? Bin ich nicht wie Enkidu? Die angst hat sich in mein herz eingeschlichen! Die furcht vor dem tod läßt mich durch die wildnis wandern, um Ut-napishti zu finden, Ubar-Tutus sohn, auf dem einmal eingeschlagnen weg geh ich so schnell es geht; nachts erst komme ich zu den pässen der berge und wenn ich löwen sehe, habe ich angst wie immer aber ich erhebe mein haupt, um zum mond zu beten, an Sin, der lampe der götter, richte ich meine bitte: Oh Sin, beschütze mich vor dieser gefahr!“ Raoul Schrott: *Gilgamesh. Epos*. Frankfurt am Main: Fischer 2004, 241.

14 Vgl. Thomas Leßmann: „Der Totentanz. Zur motivgeschichtlichen Genese und Aktualität eines didaktischen Mediums des Spätmittelalters“. In: Petra Missomelius (Hrsg.): *ENDE – Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben*. Marburg: Schüren 2008, 15–27.

15 Vgl. Gerhard Hahn: „Der Ackermann aus Böhmen – ein Streitgespräch mit dem Tod“. In: Hans Helmut Jansen (Hrsg.): *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst*. Darmstadt: Steinkopff 1989, 196.

sondern übermittelt verschiedenste „intersubjektive Todesdeutungen“¹⁶, die objektivitätsorientierte mit subjektiven Reden über den Tod verschränken. Künstlerische Metaphern des Todes als ästhetische Kommunikations- und Diskursivierungsangebote sollen freilich nicht die sprichwörtlichen letzten Fragen des Menschen beantworten. Vielmehr fällt ihnen die Aufgabe zu, den Gedanken an den Tod aus lähmender Sprachlosigkeit zu befreien und ihm im Sinne Jan Assmanns „handlungsermöglichende Funktion“¹⁷ zu erteilen.

An den Anfang seiner umfassenden Studie zur Todesmetaphorik stellt Thomas Macho folgerichtig die Frage: „Worüber sprechen wir, wenn wir vom Tod sprechen?“¹⁸ Mit der permanenten Wiederholung dieser Frage im Rahmen seiner Ausführungen verweist der Autor eindringlich auf den endlosen Aufschub im Zentrum des Todesdiskurses. Da der Tod im mimetischen Sinne nicht abbildfähig ist, erfüllt seine metaphorische Reflexion stattdessen die Funktion, empirische Leerstellen innerhalb der begrifflichen Vorstellungswelt zu substituieren. Metaphern gehen mit den Gegenständen, die sie auszudrücken oder zu ersetzen versuchen, so lange ein Verhältnis des Als-ob ein, bis irgendwann der Gegenstand selbst hinter der Metapher verschwindet. In der Rede vom Tod übernimmt die Metapher als „Wort für ein anderes“¹⁹ in vielleicht radikalster Form die Aufgabe, einen Signifikanten zu übermalen, für den es keine Referenz gibt. Diese grundlegende Referenzlosigkeit macht die Todesmetapher zum Gegenbild von Blumenbergs *absoluter Metapher*. Gemäß dem vom deutschen Philosophen geprägten Neologismus leistet die absolute Metapher nämlich eine „Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann“²⁰. Dagegen übergibt die *Metapher des Absoluten* (des Todes) der Anschauung einen Gegenstand, der der Wahrnehmung nicht zugänglich sein kann.

Die Geschichte der Metaphorologie des referenzlosen Absoluten lehrt deren Betrachter, dass die Bilder des Sterbens und des Todes keinesfalls kontingent sind, sondern wesensmäßig auf den Wandel in der Einstellung des Menschen zum Sterben zurückführen. Der Tod, der aufgrund seiner unausweichlichen

16 Bernhard H. F. Taureck: *Philosophieren: Sterben lernen? Versuch einer ikonologischen Modernisierung unserer Kommunikation über Tod und Sterben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, 12.

17 Jan Assmann: *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, 19.

18 Macho: *Todesmetaphern*, 23, 26, 47, 62, 76, etc.

19 Jacques Lacan: „Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud“. In: Ders.: *Schriften II*, hg. von Norbert Haas. Olten: Walter 1975, 32.

20 Hans Blumenberg: *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, 12.

Faktizität zunächst als transhistorische Größe erscheinen mag, offenbart in seinen unterschiedlichen künstlerisch-metaphorischen Codierungen eine geradezu prozessual-dynamische Struktur, die begrifflich nur schwer unter Kontrolle zu bringen ist. Die durch zahlreiche historische Dispositive sich wandelnden Todesreflexionen in ritualisierten Formeln, volkstümlich-bildhaften Konventionen und künstlerisch-philosophischen Artefakten haben eine komplexe thanatologische Metaphorik herausgebildet, die gerade nicht die Essenz eines letalen Phänomens, sondern vielmehr die diskursive und kulturstiftende Funktion des Erdachten freilegt. Da der Mensch naturgemäß nicht entdecken kann, was die Welt im Innersten zusammenhält, bleibt ihm, in den Worten Blumenbergs, nur „die Welt seiner Bilder und Gebilde, seiner Konjekturen und Projektionen, seiner ‚Phantasie‘“²¹. In den metaphorischen Entwürfen des Todes baut sich der Mensch nicht die Welt als Bild, sondern er errichtet vielmehr – im Geist des poststrukturalistischen Konstruktionsdispositivs von Sprache – aus den Bildern seine Welt. Die Annäherung an die Frage, *worüber* wir sprechen, wenn wir vom Tod sprechen, führt demnach notwendigerweise über die Frage, wie wir vom Tod sprechen, auf jene nach der metaphorischen Konstruktion unserer Wirklichkeit. Die Art und Weise, *wie* das Sterben und der Tod entweder zum Fluchtpunkt des Lebens gemacht oder ausgeklammert werden, lässt uns erkennen, wie wir über den Tod denken, was er für uns bedeutet. Die „Unmöglichkeit, die plötzlich zur Wirklichkeit wird“²², wie Goethe sagt, wird erst im Transfer der „strukturelle[n] Endlichkeit des individuellen menschlichen Lebens“²³ in eine „symbolische Sinnstruktur“²⁴ erfassbar. Ob der Tod als Feind in Form des grausigen Skeletts oder als verheißungsvolle Gestalt in Form des Jünglings Thanatos imaginiert wird, ob der Vorgang des Sterbens als willkürliches Herausreißen vor der Zeit oder als Auswanderung und Heimreise codiert ist und somit entweder die Vorstellung eines gewaltsamen oder eines sanften Sterbens evoziert,²⁵ ob das Jenseits einen verheißungsvollen Ort gesteigerten und gerechten Lebens darstellt, in den man hinübergeht, ob man in ihm nie endende Qualen zu erwarten hat, ob er schließlich überhaupt nicht als Ort vorstellbar ist –, diese Fragen sind Produkte von bildlichen Symbolisierungsprozessen, die trostspendende oder furchterregende Funktionen erfüllen.

21 Ebd., 9.

22 Johann Peter Eckermann: „Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens“. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 19, hg. von Karl Richter. Gütersloh: Bertelsmann Club 1986, 648.

23 Armin Nassehi, Georg Weber: *Tod, Modernität und Gesellschaft. Entwurf einer Theorie der Todesverdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1989, 11.

24 Ebd.

25 Vgl. ebd.

Als der Regisseur Christoph Schlingensiefel im Jahr 2008 an Krebs erkrankte und mit der Vorstellung des eigenen Todes unmittelbar konfrontiert wurde, löste auch er seine persönliche Frage in mythisch-metaphorische Vorstellungskomplexe auf. Der ernüchternden Aussicht auf das Ausbleiben einer Antwort entgegnete er mit einem überbordenden Akt der Selbstvergewisserung, den er auf der Theaterbühne, in Blogs, in Fernsehauftritten und Interviews sowie mit der Veröffentlichung seines Krankentagebuchs durchexerzierte. Die Sehnsucht nach der hin- und hergleitenden Überschreitung der Grenze, die dem Homerischen Odysseus durch List gelingt, agierte Schlingensiefel im geschützten Rahmen des Theaters aus, als wollte er sicherstellen, dass der Tod solange ein Mythos bleibt, bis er eingetreten ist, und zugleich darauf hindeuten, dass es der Kunst vorbehalten bleibt, den Kampf mit dem Leben und dem Tod aufzunehmen.

Bereits im Jahr 1998 brachte der Theaterregisseur mit einem ins chiastische Sprachbild eingelassenen Programm sein grundlegendes theatrales Darstellungsparadigma eines die Dualismen verschränkenden künstlerischen Metabolismus zur Sprache: „Ich will das Leben überzeugen, dass es zum großen Teil inszeniert ist, und das Theater, dass es ohne das Leben überhaupt nicht auskommt.“²⁶ In seinen letzten, nach seiner Krebsdiagnose im Jahr 2008 entstandenen Inszenierungen erhielt dieses Konzept von Totalkunst existentielle Tragweite. Mit insgesamt fünf Inszenierungen, in denen er sein ‚Ich bin‘ von der Grenze des bevorstehenden Todes her fasste, trieb der Theatermacher seinen kompromisslos offenen Kunstbegriff ins Extrem, widersetzte sich dem christlich-religiösen Diktum, dass das Sterben als letzte Handlung des Lebenden „still, lautlos, wortlos und handlungslos“²⁷ vor sich zu gehen habe und umspielte den Topos des Todes stattdessen lautstark mit den Mitteln der Kunst.

Im Zeichen einer „neuen Sichtbarkeit des Todes“²⁸ redete der todkranke Künstler in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* (2008), *Der Zwischenstand der Dinge* (2008), *Mea Culpa* (2009), *Sterben lernen! – Herr Andersen stirbt in sechzig Minuten* (2009) und *Remdoogo – Via Intolleranza II* (2010) auf der Theaterbühne gegen sein Sterben an und bekräftigte auf diese Weise seinen Glauben an die Untrennbarkeit von Kunst und eigenem Leben. Gemäß der Devise, dass nicht gestorben werden könne, solange noch gesprochen würde, nutzte er über-

26 Christoph Schlingensiefel: „Wir sind zwar nicht gut, aber wir sind da“. In: Julia Lochte, Wilfried Schulz (Hrsg.): *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland. Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensiefel*. Hamburg: Rotbuch 1998, 14.

27 *Die Tagespost*. Zit. in: Christoph Schlingensiefel: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, 241.

28 Vgl. Thomas Macho, Kristin Marek (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München u. a.: Fink 2007.

dies sämtliche ihm zur Verfügung stehenden Kommunikationskanäle für eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod vor den Augen der Öffentlichkeit. Schlingensief vertraute Trauer und Wut über seine Erkrankung während eines längeren Krankenhausaufenthalts einem Diktiergerät an und machte seine Angst vor dem drohenden letzten Übertritt durch die Veröffentlichung dieses Selbstgesprächs als Tagebuch einem gesellschaftlichen Diskurs zugänglich. War schon dieses über Monate hinweg sich erstreckende Soliloquium, das den Arbeiten *Eine Kirche der Angst*, *Der Zwischenstand der Dinge*, *Mea Culpa* und *Sterben lernen!* in unterschiedlichen Gewichtungen als Text zugrunde liegt, auf die abendländische Tradition des Bekenntnisses bezogen, das der Idee nach ein analytisch beobachtendes vom affektiv betroffenen Ich abspaltet, so dienten seine zahlreichen Fernsehauftritte und Interviews sowie letztlich auch seine Homepage *Geschockte Patienten – Wege zur Autonomie*²⁹, die ein interaktives Therapieangebot für an Krebs erkrankte Menschen bereitstellen sollte, einer extravertierten Befestigung seines durch Krankheit bedrohten Selbst. Die auf der Homepage angeführten Rubriken „Medizin“ und „Religion“ strich er kurzerhand durch, um als Dr. Schlingensief stattdessen Einblicke in „seine neuesten und dringlichsten Gedanken zu Krebs, Angst und zum Patientendasein“³⁰ zu geben.

Die vorliegende Arbeit widmet sich dieser totalen Ich-Geste, die Schlingensief mit dem inklusiven, Leben und virtuellen Tod subsumierenden Kunstverständnis in seinen letzten Inszenierungen auf die Spitze getrieben hat. Der *Zwischenstand der Dinge*, der eine theatrale Skizze zu *Eine Kirche der Angst* darstellt, sowie *Remdoogo – Via Intolleranza II*, in dem die extensive Ich-Perspektivierung zur künstlerischen Reflexion eines Vermächtnisses führt, vergegenständlicht in den Plänen zum Bau eines afrikanischen „Operndorfes“, stehen dabei nicht im Zentrum des analytischen Interesses. Stattdessen fokussieren die Ausführungen zu Schlingensiefs Inszenierungspraxis im Angesicht des eigenen Todes die Arbeiten *Eine Kirche der Angst*, *Mea Culpa* und *Sterben lernen!* (vgl. Abb. 1) und folgen dabei einem spezifischen Erkenntnisinteresse. Die Erörterung basiert auf der grundlegenden Annahme, dass Schlingensief in den genannten Inszenierungen sein gegenwärtiges und sein vergangenes Ich von der Grenze des Todes her entwirft. Dieser thanatographische (griech. *thanatos*, Tod; *graphein*, schreiben, ritzen) Grundgestus mobilisiert seinerseits eine Fülle an Selbstäußerungspraktiken, die auf den Fluchtpunkt der Autobiographie zulaufen und nach

29 Vgl. Christoph Schlingensief: „GESCHOCKTE PATIENTEN – WEGE ZUR AUTONOMIE“. <http://www.geschockte-patienten.org> (Zugriff am 6. April 2017).

30 Ebd.

Maßgabe der zur Verfügung stehenden theatralen Mittel in das intermediale Darstellungsdispositiv der Autobiostatralität verwandelt werden.

I. <i>Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir</i>	21. September 2008, Gebläsehalle im Landschaftspark Duisburg Nord, Ruhrtriennale
II. <i>Der Zwischenstand der Dinge</i>	13. November 2008, Maxim Gorki Theater, Berlin
III. <i>Mea Culpa. Eine ReadyMadeOper</i>	20. März 2009, Burgtheater, Wien
IV. <i>Sterben lernen! – Herr Andersen stirbt in sechzig Minuten</i>	4. Dezember 2009, Theater am Neumarkt, Zürich
V. <i>Remdoogo – Via Intolleranza II</i>	15. Mai 2010, Kunstenfestivaldesarts, Brüssel

Abb. 1: Chronologische Auflistung der thanatographischen Inszenierungen Schlingensiefs

Die Arbeiten *Eine Kirche der Angst* und *Mea Culpa* stellen das Resultat einer umfassenden rückschauenden Lebensbetrachtung im Medium Theater dar. Im Fluxus-Oratorium *Eine Kirche der Angst* setzte Schlingensief auf der Grundlage seines Tagebuchs zu einer Bilanzierung seines Lebens an. Dabei hob er die Trennlinie zwischen Kunst und Leben im Geist des titelgebenden Fluxus programmatisch auf. In der darauffolgenden ReadyMadeOper *Mea Culpa* begab er sich dann im Zuge einer krankheitsgenetischen Spurensuche hauptsächlich in seine künstlerische Vergangenheit und versuchte seinem Selbst durch die theatrale Funktionalisierung des katholischen Schuldbekenntnisses die verloren gegangene Autonomie zurückzuerstatten. Die Produktion *Sterben lernen!* markiert schließlich einen Wendepunkt, mit dem das Verhältnis zwischen der Thematisierung des Ichs und der Reflexion des Sterbens eine gegenüber den vorangegangenen Inszenierungen andere Gewichtung erhält. Der Referenzrahmen der Autobiographie bleibt darin zwar virulent, wird allerdings nicht, wie in den vorigen Inszenierungen an der leidenden Figur Schlingensiefs durchgespielt, sondern am sprichwörtlich *Anderen* exemplifiziert. Da Schlingensief der baldige Tod aufgrund seines zwischenzeitlich verbesserten gesundheitlichen Zustandes während der Produktionsphase nicht mehr unausweichlich gegenüberzustehen schien, tritt die pseudo-autobiographische Geste der Befestigung des Subjekts darin zugunsten einer analytisch distanzierteren Metareflexion des Lebens als Einübung in den Tod in den Hintergrund. Konstitutiv für diese In-

szenierung ist neben der theatralen Camouflierung von Identitätskonzepten vor allem das Philosophem des *melete thanatou*, des Todesbedenkens.

In ihrer theatralen Ästhetik zeigen die Arbeiten sowohl Verbindungs- als auch Trennungslinien zu Schlingensiefs früherem Schaffen auf, als deren zentraler Angelpunkt die ästhetische Inkorporation von Paradoxa und Widersprüchlichkeiten gelten mag. Zu den immer wiederkehrenden Bausteinen des Labels *Schlingensief-Theater* gehörten seit jeher die doppelte Besetzung der Positionen des Autorregisseurs und des Performers, die Gleichzeitigkeit kontradiktorischer Sinnschichten, die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Ernst und Spiel, Fakt und Fiktion; der weitgehende Verzicht auf einen konsistenten dramatischen Rahmen, die ästhetische Verdichtung von Trash und philosophischem Anspruch, die Einlassung radikaler politischer Kunst in populärmediale Darstellungskonventionen; schließlich der Wechsel zwischen ironischem und ernsthaftem Tonfall, der Ausbruch aus dem Theaterraum auf die Straße sowie die kontinuierliche Arbeit mit Laiendarstellern. Hatte schon die Suche des Filmregisseurs Schlingensief nach neuen Darstellungsformen zum ästhetisch spannungsgeladenen Aufeinandertreffen des europäischen Autorenfilms mit den amerikanischen Exploitation- und Splattergenres geführt, so wurde der ästhetisch forcierte Widerstreit unterschiedlicher Bildordnungen für seine Theaterarbeiten geradezu konstitutiv. Die Einflechtung von intermedialen Bezügen aus Film und Fernsehen sowie die Kombination von Alltagsjargon mit politischen und philosophischen Diskurseinheiten machten die Medienkollision in seinem hypermedialen Theater zum elementaren Darstellungsprinzip. Die aus der theatralen Aneignung der filmischen Montagetechnik erwachsenen szenischen Collagen zeigen deutlich, dass sich sein Verständnis einer *transposition d'art* nicht auf die Synthese einer wechselseitigen Erhellung der Künste,³¹ sondern vielmehr auf eine Montage des Bruchs bezog, die maßgeblich dafür verantwortlich war, dass Schlingensiefs Theater zu einem eingehend wie kontrovers diskutierten Gegenstand der deutschsprachigen Theaterkritik avancierte.

Demgegenüber zeichnete sich schon mit der ersten thanatographischen Inszenierung *Eine Kirche der Angst* ein verändertes ästhetisches Profil ab. Wesentlich blieb darin die Schichtung von heterogenen medialen Materialien als kunstphilosophische Sinneinheiten. Das politisch agitatorische Moment jedoch, der Ausbruch aus dem Raum des Theaters und die Rolle des Regisseurs als Störfaktor seiner eigenen Inszenierung sind weitestgehend hinter das emphatische Ich-Bekenntnis des faktualen wie fiktionalen Sujets „Schlingensief“ getreten.

31 Vgl. dazu Oskar Walzel: *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*. Berlin: Reuther & Reichard 1917.