

PARIS Isabelle Huppert | PORTRÄT Carlo Ljubek | STÜCKABDRUCK Fritz Kater «we are blood»

Theaterheute

#7
JULI 2010
€ 9,80 • € 11,20(A) • CHF 19,30
H 5433 E
www.theaterheute.de

07
4 190543 309800



Jammern war gestern

Jammern

Christoph Schlingensiefel bringt wieder die Verhältnisse zum Tanzen: Kolonialismus oder Kritik, Ernst oder Ironie? Am Maxim Gorki Theater arbeiten Fritz Kater, Philipp Löhle und Juliane Kann am «Über Leben im Umbruch»



Das Wir-und-die-Knäuel

Der Meister macht mit, hier auf Kampnagel in Hamburg, wo «Via Intolleranza» nach der Premiere in Brüssel zu sehen war: Christoph Schlingensiefel wirbt fürs Operndorf in Burkina Faso, Kerstin

Grabmann assistiert Kampnagel in Hamburg, wo «Via Intolleranza» nach der Premiere in Brüssel zu sehen war: Christoph Schlingensiefel wirbt fürs Operndorf in Burkina Faso, Kerstin

«Via Intolleranza II» in Brüssel: Was aus Luigi Nonos hochmoderner Ernsthaftigkeit alles werden kann, wenn Christoph Schlingensief sie mit seinem Leben, seinen Projekten, mit Kolonialismus und Kritik durchkreuzt

VON DIEDRICH DIEDERICHSEN

Ganz am Anfang, als Christoph Schlingensiefs «Via Intolleranza II» gerade ein bisschen auf Touren gekommen ist, wird auf die «verlogenen Texte des Herrn Nono» eingehackt. Nur kurz. Dann erfahren wir nicht mehr viel über Luigi Nonos «Intolleranza 1960», das in manchen Ankündigungen noch von Schlingensief und seinem rund um das Operndorf zu Ougadougou und in anderen Zentren der Schlingensiefschen Einflussphäre gecasteten Ensemble inszeniert werden sollte. Jetzt liefert das 1961 uraufgeführte Stück nur noch den Titel sowie ein bisschen Chormusik, die sich kreativ mit allen möglichen anderen Klangquellen mischt und nur sehr kurz allein bleiben darf. Vielleicht aber kann gerade ein so besonders flach gehaltener Bezug, der meistens nicht einmal latent im bunten Bühnentreiben spürbar ist, mehr zur Konsistenz des jüngsten Überfalls aus dem Schlingensief-Camp beitragen als die darin auch auftauchenden direkten Ansprachen an die «perversen Europäer». Mit dem Kompliment «pervers» haben die Gemeinten natürlich eh kein Problem, erst recht nicht in Brüssel, wo die Show ihre Premiere feierte.

— Nonos Radikalität

Einen Flüchtling, in anonymer Fremde als Bergarbeiter verdingt, zieht es zurück in die repressive Heimat. Er landet in der universalen Demonstration von 1960 gegen zugleich «discrimination» wie «la sale guerre» und ruft «Morte al fascismo!» Er wird verhaftet, gefoltert. Sartre persönlich ist mit O-Stimme empört. Der Kampf geht weiter. «Das Verlangen nach meiner Heimat wandelt sich in den Wunsch nach Freiheit.» Im zweiten Teil wird die Geschichte auf eine höhere Abstraktionsebene befördert: Die Gegenwart besteht aus absurder Bürokratie und dem leeren Gelaber der Kulturindustrie. Doch der Flüchtling hat eine Gefährtin gefunden. Bilder der großen politischen Verbrechen des Jahrhunderts plagen re Abstraktionsebene befördert: Die Gegenwart besteht aus absurder Bürokratie und dem leeren Gelaber der Kulturindustrie. Doch der Flüchtling hat eine Gefährtin gefunden. Bilder der großen politischen Verbrechen des Jahrhunderts plagen

Die Mitspieler aus Afrika: das zwölfjährige Supertalent Amado Komi (oben mit Isabelle Tassemedo und großes Foto rechte Seite), Ahmed Soura (rechts), Issouf Kienou (rechte Seite unten) und Kandy Mamounata, Ahmed Soura und Stefan Kolosko



tastrophe (Überflutung der Po-Ebene), die einen ökokriminellen Hintergrund hat. Alles geht unter, ein Brecht-Gedicht spendet trockenen Trost. Das wäre in etwa der Plot von Luigi Nonos auf einer Idee von Angelo Maria Ripellino basierender «Intolleranza 1960», einer «szenischen Aktion», in früheren deutschen Fassungen auch nur «Handlung» genannt, aber auch unter «Oper» geführt. In ihrer Zeit war diese Arbeit in jeder Hinsicht ein Aus- und Durchbruch. Der strenge Darmstädter Hochmodernismus der Mittfünfziger Jahre, von manchen seiner Schüler nun als edlere Form der Geschichtsverdrängung erkannt und kritisiert, wird bei «Intolleranza 1960» in alle möglichen Richtungen geöffnet, inklusive heutzutage ziemlich unerträglich illustrativer Stellen, wenn etwa Folter im Text erwähnt und musikalisch durch plötzliche Lautstärke- und Tonhöhe und kritisiert, wird bei «Intolleranza 1960» in alle möglichen Richtungen geöffnet, inklusive heutzutage ziemlich unerträglich illustrativer Stellen, wenn etwa Folter im Text erwähnt und musikalisch durch plötzliche Lautstärke- und Tonhöhe

Chöre der Gefolterten, der Gefangenen, der Algerier, eine auf symptomatische Szenen zugespitzte, sprunghafte Handlungsführung, jede Menge literarische Zitate, Gegenwartspolitik (Algerien-Krieg, US-Rassismus, Flutkatastrophen in Italien) bilden ein teilweise bis heute an Opernhäusern schwer durchsetzbares Gemisch aus politischer und künstlerischer Radikalität im Moment ihres Bruchs mit ihren bereits als radikal empfundenen Lehrmeistern.

— Meister im Aus-dem-Fenster-Lehnen

Nicht zuletzt die Ersetzung des proletarischen Subjekts der Geschichte durch einen ideellen Gesamtunterdrückten ist kühn. Zum einen ist dies ein Vorgriff auf das Beste von 68: die Transformation eines im Kalten Krieg zur Staatsdoktrin gewordenen Marxismus zu einer Theorie aktueller Subjekts der Geschichte durch einen ideellen Gesamtunterdrückten ist kühn. Zum einen ist dies ein Vorgriff auf das Beste von 68: die Transformation eines im Kalten Krieg zur Staatsdoktrin gewordenen Marxismus zu einer Theorie aktueller

EUTE 0710

HEUTE 0710



lismus bis zu früher Ökologie; zum andern aber auch eine Vorwegnahme jener darauf folgenden Zeiten, in denen so um 1980 nach und nach identifikatorische Betroffenheit die Politisierung ersetzen sollte. Pathos, Kitsch, Kühnheit, Trockenheit – zwischen diesen Polen ist aber auch die Ästhetik des ungeschützten Aus-dem-Fenster-Lehnen von Christoph Schlingensief gespannt. Wie Nonos Werk will sie eben auch Vorwegnahme sein, ohne sich entscheiden zu können zwischen Apokalypse und Revolution, oder auch zwischen individueller Katastrophe und Wunscherfüllung. Als Modell gibt dieses Stück, das eine neue politische Idee mit einer neuen Theaterform in einer ohne sich entscheiden zu können zwischen Apokalypse und Revolution, oder auch zwischen individueller Katastrophe und Wunscherfüllung. Als Modell gibt dieses Stück, das eine neue politische Idee mit einer neuen Theaterform in einer



seren Ausgangspunkt für Schlingensief als sein auch hier wieder kurz aufaulender Lieblingskomponist Wagner. Gesamtkunstwerk, knapp ein Jahrhundert später.

Nach einem knochentrockenen Beginn mit Volkshochschul-Bühnenbild und von Brigitte Cuvelier und später Schlingensief selbst launig am Stehpult vorgetragenen Lamenti über die Schwierigkeiten dieser Produktion, zwischen wegen Aschewolke festsitzenden Bürgern Burkina Fasos und einem erkrankten Chefdramaturgen Hegemann, der vom Wirbel über den Debütroman seiner Tochter absorbiert gewesen sei, übernehmen in verschiedenen Wellen andere Akteure die Bühne. Berliner Musiker, die ein bisschen Nono vom Tape mit seltsamen Radioempfängern zum Klingen bringen und später amtlich jammern; ein circa zwölfjähriges Supertalent aus Burkina Faso, das abwechselnd als Kind und als Erwachsener, als Täter und als Opfer Handlungsstränge aufknüpft und verwirbelt, ganz kurz ist er auch der Flüchtling von Nono; ein Rapper taucht auf, dann ein zorniger Intellektueller; eine Frau, die als die Björk Burkina Fasos angekündigt wird; sie hebt an zu singen und kriegt vor allem Adorno-Sätze raus.

Derweil kompliziert sich sukzessive das Bühnenbild, bis jene mittlerweile typische Visualität entsteht, die Schlingensief seit dem Bayreuther Burkina Fasos angekündigt wird; sie hebt an zu singen und kriegt vor allem Adorno-Sätze raus. Derweil kompliziert sich sukzessive das Bühnenbild, bis jene mittlerweile typische Visualität entsteht, die Schlingensief seit dem Bayreuther

© FRIEDERHANS SIMON (3)



Heilsbringer Schlingensiefel

«Mea Culpa» in Zusammenarbeit mit Voci Bärenklau immer weiter entwickelt hat: Vielfältige Projektionen auf unordentlich verlaufende Wände und Textilien, ein Dorf-artiges Bühnenbild mit labyrinthischen Wegen zwischen Tischen, Bandstand, Kabinen und Bauten; Stacheldraht und die Projektion von «L'inferno» (1911) von Giuseppe de Liguoro, den Schlingensiefel schon bei der letzten Berlinale im HAU gezeigt hat, markieren die Grenze des scheinbar ständig expandierenden Geschehens.

— Die Geschichte des Kolonialismus

Denn auch wenn immer neue Handlungs-zweige erkennbar werden – Weitergesponnenes aus früheren Schlingensiefel-Projekten, Geschichten von seiner Krankheit und aus dem Dorf –, so dominiert doch ein großes Thema mit fast schon so etwas wie Konsistenz das Gewimmel und die Vielstimmigkeit. In immer neuen Einzelbeiträgen werden Motive aus der Geschichte des Kolonialismus und des europäischen Rassismus durch-dekliniert: von den Menschenschauen im Ham-

de Liguoro, den Schlingensiefel schon bei der letzten Berlinale im HAU gezeigt hat, markieren die Grenze des scheinbar ständig expandierenden

burger Hagenbecks Tierpark über die Exzesse und die Normalität des wissenschaftlichen Rassismus des 19. Jahrhunderts bis zur postkolonialen Weltordnung und ihren Regeln für die Repräsentation von Afrika und den Afrikanern.

Zwei Dinge sind daran besonders gelungen: Die in Französisch, Deutsch und Mòoré (der von der Hälfte der Bevölkerung in Burkina Faso gesprochenen Sprache) gehaltenen Dia- und Monologe addieren sich vor der synkretistischen Soundkulisse abstrakter elektronischer Beats aus zeitgenössischen globalen Tanzmusiken zu einem Sog aus Wissen und Absichten, das die Fragilität und Prekarität der einzelnen Auftritte übersteigt. Natürlich sind die meisten hier erwähnten kolonialistischen Verbrechen zu bekannt, um durch bloße Erwähnung erneut zu erschüttern, und zu gewaltig, um die bloße Erwähnung nicht frivol wirken zu lassen.

Der zornige Intellektuelle kommt bei so einem kurzen Auftritt – offensichtlich beabsichtigt – zu sehr als Figur über die Bühne, um dem Gegenstand seines Zorns gerecht werden zu können. Und der zentrale Zirkusdirektor und Guru-Performer wird auch in keiner der beiden Rollen seinen ebenso hochgesteckten wie nie klar formulierten Zielen gerecht, dies alles als Beitrag auf dem Weg zu seinem afrikanischen Operndorf plausibel zu machen. Doch die dichte, prasselnde Folge nimmt diesen Einlagen den Status letzter Worte, im Nebeneinander durcheinander laufender Performer geriert sich niemand als frontaler Prophet, beziehungsweise auch das nur als Pose. Was bleibt, ist ein Substrat, das aus den postkolonialen Konkreta auf ähnliche Weise eine ideelle Gesamtgestalt abzuleiten versucht wie Nono mit seinem Flüchtling aus der Gemengelage der frühen 60er.

— Der Intellektuelle als Schauspieler

Dazu kommt als zweites ein ungewöhnlicher Humor. In einer Rezension las ich, dass man nie wüsste, wer hier wann was eigentlich ernst meint. Das ist in der Tat nicht klar, und das ist gut so. Der zornige Intellektuelle ist ein Schauspieler, der zugleich aufrichtig die guten Gründe vorträgt, aufgrund derer ein afrikanischer Intellektueller zornig sein kann, wie er simultan die Figur des zornigen Schwarzen parodiert, die eine bestimmte Intelligentsia des globalen Nordens seit Fanon so liebt – eine Liebe, die schließlich in dem Projekt, das wir gerade bestaunen, womöglich auch eine Rolle spielt. Drittens aber setzt er sich als authentische Gegenwarts-person zu den in seinem Text vorgetragenen guten Gründen ebenso ins

— Der Intellektuelle als Schauspieler

Dazu kommt als zweites ein ungewöhnlicher Humor. In einer Rezension las ich, dass man nie

Verhältnis wie zu dem Problem, hier womöglich für den Lebenstraum eines Oberhausenerers instrumentalisiert zu werden. Durchgehend wird mit einem Schema gearbeitet, bei dem eine authentische Person jenseits ihrer Bühnenfunktion auftritt, sodann eine Rolle spielt, die ihrerseits zu einem Stereotyp sich verhält, das wiederum auf einen ideologischen Kontext verweist.

Zwischen diesen Stationen gibt es aber keine klaren Übergänge, die dieses Prinzip in blasser Didaktik versacken ließen. Nichts von dieser Komplexität wird in diesem Fall – oder den vielen ähnlich gelagerten anderen Fällen dieser rasanten und kurzweiligen Aufführung – ausbuchstabiert, alles elegant und treffsicher in den Performances gespielt und getanzt. Eine performte Selbstreflexivität wurde hier entwickelt, die eben nie in jene bekannte Ironie abgeleitet, die die primären Anliegen und die Möglichkeit, sie vorzutragen, grundsätzlich nur noch komisch und damit ungültig findet. Gerade weil das Projekt durch seine Asymmetrien, seine vielfältigen Ausbeutungsbeziehungen, seine Projektionen auf eine ganz andere Welt so über die Maßen fragwürdig ist, gewinnt es hier eine Dynamik, die sich vor allem als halsbrecherischer Humor äußert. Alle Beteiligten machen hier einen Gewinn aus den wirbelnden Widersprüchen.

Damit wäre man fast bei der Umkehrung der Nono-Konstellation angelangt, wo nur die Notbremse einer heilig-humanistischen Betroffenheits-Identifikation der neuen Komplexität einer erstmals geahnten politischen Globalität gerecht werden konnte. Über deren Naivität durfte sich dann später die postmoderne Ironie beömmeln. Hier wird in der selbstreflexiven, Komplexität zulassenden Heiterkeit gerade eine Ernsthaftigkeit erkennbar, die nicht mehr naiv ist, auch wenn manch weltbeglückendes Ziel der Arbeit auf dem Papier kindliche Züge trägt.

Fast ein Dementi dieses Denk- und Vortragsstils war es dann allerdings, als der Chef am Schluss sehr schlicht und ein bisschen gönnerhaft erklärte, nun würde das Operndorf an seine Bewohner übergeben, und wir Europäer müssten anfangen, von denen, den Afrikanern, zu lernen. Gerade das Arbeiten mit so einer klar gesetzten Dichotomie wie «wir und die» hatte «Via Intolleranza II» vorher an eine vergangene Welt verwiesen.

NÄCHSTE VORSTELLUNGEN
Via Intolleranza II, nicht im Juli

manch weltbeglückendes Ziel der Arbeit auf dem Papier kindliche Züge trägt.

Fast ein Dementi dieses Denk- und Vortrags-



Susanne Gaensheimer, geboren 1967 in München, leitete von 1999 bis 2001 den Westfälischen Kunstverein in Münster, danach die Sammlung für Gegenwartskunst im Lenbachhaus in München und seit 2009 das Museum für Moderne Kunst in Frankfurt/Main.

Der Einbruch des Performativen

Den deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2011 kuratiert Susanne Gaensheimer, die sich mit Christoph Schlingensiefel einen performativen Künstler eingeladen hat. Das stieß auch auf Kritik – ein Gespräch

MAX GLAUNER Susanne Gaensheimer, Sie sind zur Kommissarin des deutschen Pavillons bei der 54. Biennale von Venedig 2011 ernannt worden, der wichtigsten internationalen Leistungsschau zeitgenössischer Kunst. Nach Christa Kühne, die 1986 den DDR-Beitrag kuratierte und Gudrun Inboden 1997 und 1999 sind Sie erst die dritte Frau in diesem Amt. Wie wird man Kommissarin des deutschen Pavillons?

SUSANNE GAENSHEIMER Man wird von der Kommission des Auswärtigen Amtes vorgeschlagen und dann vom Außenminister berufen, und ich freue mich sehr darüber. Venedig ist eine ganz wunderbare Aufgabe und eine große Herausforderung, die sich doch sehr von den täglichen Aufgaben im Museum unterscheidet.

MG Ihr Vorgänger am Frankfurter Museum für Moderne Kunst Udo Kittelmann, heute Direktor

der Berliner Nationalgalerie, durfte zeitnah mit seinem Amtsantritt in Frankfurt wie Sie den deutschen Pavillon kuratieren. Ist es richtig, dass man mit der Übernahme des MMK automatisch auch die Venedigbiennale bespielen darf?

GAENSHEIMER (lacht) Mit der Leitung des MMK werden die Chancen für Venedig offensichtlich nicht geringer. Allerdings sind die Ernennungen von mir und Kittelmann zu Beginn unserer Frankfurter Zeit rein zufällig.

MG Vielleicht doch nicht ganz zufällig: Das MMK wurde als erstes bundesrepublikanisches Haus allein der zeitgenössischen Kunst gewidmet. Kann man von seinen Direktoren nicht eine gewisse Kenntnis der Szene erwarten?

GAENSHEIMER Sicher, das MMK war eines der ersten Museen für Gegenwartskunst und ist heute allein der zeitgenössischen Kunst gewidmet. Kann man von seinen Direktoren nicht eine gewisse Kenntnis der Szene erwarten?

GAENSHEIMER Sicher, das MMK war eines der ersten Museen für Gegenwartskunst und ist heute immer noch international sehr anerkannt. Schon

zu meiner Studienzeit in München und Hamburg Anfang der 90er Jahre, war das MMK für mich ein erstes Reiseziel. Aber es gibt noch eine Reihe ebenso kompetenter Institutionen der Gegenwartskunst mit ebenso kompetenten Leiterinnen und Leitern in Deutschland.

MG Sie haben über Bruce Nauman promoviert, einem Künstler, der den Körper, Bewegung und Performance, zu einem wesentlichen Aspekt seiner skulpturalen Arbeit erklärt.

GAENSHEIMER Ja, das ist richtig. Bruce Nauman halte ich unter anderem auch darum für eine der herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts.

MG In Ihrem ersten Jahr am MMK vermisst man allerdings performative Positionen.

GAENSHEIMER Das ist so nicht ganz richtig. Bei herausragenden Künstlerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts.

MG In Ihrem ersten Jahr am MMK vermisst man allerdings performative Positionen.

GAENSHEIMER Das ist so nicht ganz richtig. Bei Jack Goldstein, von dem wir im letzten Jahr eine

große Retrospektive gezeigt haben, spielt die Performance eine wichtige Rolle. Ende September werden wir mit «Not in Fashion» eine Ausstellung über Mode und Fotografie in den frühen 90er Jahren zeigen, wo die Inszenierung, die Bewegung und das Experiment eine enorme Rolle spielen. So wird die Performancekünstlerin Vanessa Beecroft hier eine Arbeit zeigen. Und für 2011 planen wir eine Retrospektive von Felix Gonzalez Torres, die von dem Performance-Künstler Tino Sehgal co-kuratiert wird.

— Ein Skandal?

MG Nun haben Sie sich mit der Nominierung von Christoph Schlingensiefel neben Lob auch viel Ärger eingehandelt. Der derzeit vielleicht renommierteste deutsche Künstler, der Maler Gerhard Richter, spricht von einem Skandal. Haben Sie mit diesem Gegenwind gerechnet?

GAENSHEIMER Ich schätze Gerhard Richter als einen der wichtigsten Künstler der Gegenwart sehr, doch ich bin nicht seiner Meinung. Mit Christoph Schlingensiefel habe ich mich ganz bewusst für einen Künstler entschieden, der nicht nur inhaltlich, sondern auch formal Grenzen überschreitet. In Bezug auf den Pavillon halte ich dies für einen sehr wichtigen Aspekt. In diesem Sinne freue ich mich auf eine konstruktive und auch kritische Diskussion.

MG Wie sind Sie auf Schlingensiefel gekommen?

GAENSHEIMER Ich kannte ihn nicht persönlich, aber ich kannte natürlich viele seiner Arbeiten. In meiner ersten Münchner Zeit habe ich mich viel mit seinen Filmen beschäftigt. Im Rahmen von Hans-Ulrich Obrists Venedigbiennale-Projekt «Utopia Station» hat mich seine «Church of Fear» stark beeindruckt. Bei Schlingensiefel steht immer ein politisches oder gesellschaftliches Anliegen im Vordergrund. Das hat Kraft und Authentizität und bezieht sich explizit auf die spezifische Situation. Das findet man im etablierten Kunstbetrieb selten. Nach einer sehr intensiven Beschäftigung mit der Frage der Künstlerwahl habe ich ihn dann getroffen, und wir haben uns lange unterhalten. Da war für mich die Entscheidung vollkommen klar.

MG Richter moniert, dass man einen Performer nehme, obwohl Deutschland tausende Künstler habe. Sehen Sie diesen Gegensatz: Performer auf der einen Seite und Künstler auf der anderen?

GAENSHEIMER Nein, natürlich nicht, denn er impliziert ja, dass jemand, der seinen Ausdruck im Performancebereich oder im Theater sucht, kein Künstler ist. Ich kann nicht glauben, dass Gerhard

Richter das so gemeint hat. Ich sehe diese Gattungsschranken nicht. Die Moderne lebt doch gerade davon, dass Gattungsgrenzen thematisiert, hinterfragt und überwunden werden. Performative Momente haben die Avantgarden von Anbeginn bestimmt. Denken Sie nur an DADA, die Fluxusbewegung oder Künstler wie Bruce Nauman. Das kann man nicht ignorieren.

MG Ihre Haltung wird von konservativeren Kollegen nicht unbedingt geteilt. Sie befürchten eine Verwässerung eindruckreicher Kunstwerke. Was sagen Sie denen?

— Der inhaltliche Ansatz

GAENSHEIMER Ich bin gegen die Monumentalisierung von Ideen oder Werken und habe nie in formalen Kategorien gearbeitet. Für mich zählt der inhaltliche Ansatz eines Kunstwerks, ganz gleich, in welchem Medium er ausgeführt wird. Wenn Sie mit Gegenwartskunst arbeiten, müssen Sie offen sein, von der Situation her denken und nicht von vornherein eine Richtung oder Tendenz ausschließen, die am Ende produktiv sein kann.

MG Es gibt gegenwärtig eine Tendenz in der Kunst zur Inszenierung, zum Bühnenbild und zum Theater. Das dänische Künstlerduo Elmgreen & Dragset schrieben 2009 gleich den dänischen und nordischen Pavillon zum Verkauf aus und ließen das Publikum von zwei professionellen Schauspielern in der Rolle von Maklern durch die Ausstellung führen. Springen Sie da mit Schlingensiefel nicht auf einen modischen Zug auf?

GAENSHEIMER Nein, sicher nicht. Bei Elmgreen & Dragset handelte es sich doch vorrangig um einen Kommentar innerhalb des Kunstbetriebs. Bei Christoph Schlingensiefel geht es mir gar nicht primär um den performativen Charakter seiner Arbeit, sondern um deren gesellschaftliche Dimension. Natürlich kennen die meisten Schlingensiefel als einen Autorenfilmer und Theatermann, aber er ist darauf nicht festzulegen. Das Spannende an seiner Arbeit ist, dass er die verschiedensten Medien bedient und dabei ein klares soziales und politisches Engagement in den Vordergrund stellt.

MG An wen soll sich der deutsche Pavillon richten?

GAENSHEIMER An ein heterogenes, interessiertes und offenes Publikum, also nicht an ein reines Fachpublikum. Bis zum Ende der Biennale im November kommt eine Vielzahl unterschiedlichster Leute, neugierige Besucher ebenso wie Schulklassen und unzählige Touristen, die zum ersten Mal mit Gegenwartskunst konfrontiert werden. Bis zum Ende der Biennale im November kommt eine Vielzahl unterschiedlichster Leute, neugierige Besucher ebenso wie Schulklassen und unzählige Touristen, die zum ersten Mal mit Gegenwartskunst konfrontiert werden. Christoph Schlingensiefels Arbeit wird sich sicher-

lich an alle richten, und man wird mit allen Sinnen gefordert sein.

MG Ist mit Schlingensiefel ein umfassendes Erlebnis, ein synästhetisches Mini-Bayreuth in Venedig zu erwarten?

GAENSHEIMER Ja und nein. Von der Idee des Umfassenden her sicherlich ja, und auch von der Idee der Inszenierung. Aber ich könnte mir statt Bayreuth auch gut Afrika in Venedig vorstellen, respektive das Operndorf aus Burkina Faso Hauptstadt Ouagadougou. Aber das wird sich alles erst in der nächsten Zeit zeigen.

— Transformation des Nationalen

MG Am deutschen Pavillon – ein Umbau aus der NS-Zeit – hat sich viel Kritik festgemacht. Erwarten Sie von Schlingensiefel und seinem Afrika-Engagement eine neuerliche Transformation des Nationalen?

GAENSHEIMER Ja, aber wie Christoph Schlingensiefel bereits in einem Interview gesagt hat: Es wird keine Provokation mit Hakenkreuz und Nazi-Parolen geben. Eine Auseinandersetzung mit dieser Vergangenheit hat es in Venedig ja bereits auf sehr hohem Niveau gegeben – denken Sie an Hans Haackes «Germania»-Installation. Ich glaube, dass es wichtig ist, dass man von der ideologischen Besetzung dieses Gebäudes wekommt, da kommen wir heute nicht mehr weiter. Die deutsche Geschichte hört ja nicht nach dem Zweiten Weltkrieg auf. Wichtig ist, dass man einerseits davon ausgeht, was da ist: der deutsche Pavillon, seine architektonische Gestalt, seine Geschichte und Ausstellungschonik, und natürlich seine Aufgabe, Deutschland zu repräsentieren. Aber man muss dann einen Schritt weiter gehen und die rein nationale Perspektive verlassen, man muss transnational denken.

MG Sie erwarten mit Schlingensiefel den Schritt vom Nationalen zum Globalen?

GAENSHEIMER Ja, wenn Sie so wollen. Darum interessiert mich ja auch Schlingensiefels Afrika-Projekt sehr. Damit und auch mit seinen Inszenierungen wie «Via Intolleranza II» (siehe auch Seite 26 ff. in diesem Heft) ist es ihm hervorragend gelungen, entscheidende Fragen an uns zu stellen, die uns zwar in unserem «Deutsch-Sein» unmittelbar betreffen, jedoch aus einer rein nationalen Befindlichkeitsperspektive hinausführen: «Wie können wir Afrika helfen, wenn wir uns nicht einmal selbst helfen können?» Es bringt uns ja nichts, uns immer innerhalb der eigenen Grenzen zu bewegen. Weder ästhetisch noch politischen. —