

DER ANIMIA TOGRAPH - ODINS PARSIPARK

von und mit
Christoph Schlingensief
auf dem Flugplatz
Neuhardenberg



●●●●●●●● Stiftung
Schloss Neuhardenberg

Eine Produktion der Stiftung Schloss Neuhardenberg und von Christoph Schlingensief
in Zusammenarbeit mit Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna

DER ANIMATOGRAPH

Eine »Lebensmaschine« von Christoph Schlingensief

von Jörg van der Horst

Bilder sind immer nur Abbild. Sie sind das verspiegelte Fenster einer Darstellung, die zwangsläufig schon an Authentizität eingebüßt hat, Bildern mangelt es buchstäblich an Durchblick. Es ist alten und den Neuen Medien bis heute nicht gelungen, dieses Fenster zu öffnen, den darstellenden und abgebildeten Menschen nicht nur zu projizieren, sondern ihn selbst zum Projektor zu machen.

Die Schaffung vielschichtiger räumlicher Projektionen erhofften sich Künstler wie László Moholy-Nagy mit seinem Licht-Raum-Modulator oder die Architektin Ray Eames, die sich mit räumlicher Komplexität und materieller Überlagerung beschäftigte. Über Meyerhold, Eisenstein und Piscator hielten Projektionen Einzug ins Theater, hoben seine prägenden Grenzen von Zeit und Raum auf und trugen zur Vielfältigkeit von Spiel- und Realitätsebenen bei.

Über seine Inszenierungen »Atta Atta« und »Bambiland« kam Christoph Schlingensief zum Animatographen, der anlässlich der Arbeiten am Bühnenbild zum Bayreuther »Parsifal« genauere Gestalt annahm. In »Kunst und Gemüse« erarbeitete er den konkreten Plan, die Disziplinen Theater, Oper, Film und Aktionismus ineinander zu integrieren und zu verschmelzen, von der reinen Kunst, den Schauspielen, zu befreien und in einer Art »Lebensmaschine« den alltäglichen Inszenierungen und Ritualen der Menschen außer-

halb des Kunstraums zu überlassen. Der Animatograph ist eine mobile Drehbühneninstallation, die dem Besucher nicht mehr nur frontale Ansicht, sondern Einlaß bietet. Hier kann er sich des Bühnenbilds bedienen, kann die Installation bespielen und sich selbst inszenieren.

Im übertragenen Sinne handelt es sich beim Animatographen um eine »aktionistische Fotoplatte«, die die auf ihr vollzogenen Aktionen weltweit und kulturübergreifend bannt und die aktionistisch, filmisch, fotografisch und akustisch gesammelten Dokumente immer von neuem, um die Bilder der vorangegangenen Stationen bereichert, projiziert.

Im Mai 2005 war der Animatograph bereits auf Island zu sehen, jetzt rotiert er in Neuhardenberg. Im Oktober wird das Projekt in Namibia fortgesetzt, anschließend geht es an die Wiener Burg.

Jede Station bildet ein Kraftfeld für sich, das durch alltägliche Handlungen, aber auch religiöse Riten oder künstlerische Akte seiner Benutzer nach und nach aufgeladen wird. Vor Ort werden Bilder, Objekte, Töne und Musiken dokumentiert und fließen in die Installation an den darauffolgenden Stationen ein. So entsteht nach und nach eine Hyperprojektion. Belichtet wird das Bild einer universellen Kultur.

Das Projekt greift dabei Bemühungen des ersten englischen Filmproduzenten Robert William Paul (1869–1943) auf, mit einem neuartigen Kameraauge der »Spur der Ereignisse« zu folgen und Anteil zu haben an einem »modernen Modell kultureller Information«, das durch die Entwicklung der Fotografie, der Bühnentechnik, der illustrierten Presse und des Spielfilms entstand.

Heraus aus den Theatern!

»Die Möglichkeiten der bewegten Photographien sind bisher nicht im geringsten ausgenutzt.« Robert W. Paul, 1896

Am 25. März 1896 stellte Paul im Londoner Alhambra Theatre seinen Animatographen vor, einen Projektionsapparat, den er im Hinblick auf eigene Theatererfahrungen zunächst als Theatrographen angekündigt hatte. Mit dem Fotografen Birt Acres begann er 1894, das Edisonsche Kinetoskop nachzubauen und präsentierte am 20. Februar 1896 seinen Theatrographen. Der Künstler David Devant projizierte alles überlagernde bewegliche Fotografien auf die Bühne des Theaters. Kurz darauf benannte Paul die Apparatur in Animatograph um. Sein Ziel war es nicht, das alte Theater durch den neuen Film zu reformieren; sein Ziel war ein medienübergreifender Kulturapparat, der nicht nur auf die statische Bühne, sondern aus den Scheinwelten heraus auf die tatsächliche Weltbühne projizierte.



ODINS PARSIPARK

Der Animatograph

»Der Animatograph ist kein künstliches Auge, keine Kamera, sondern ein menschliches Sehorgan. Es ist der Betrachter, wie er sich selbst sieht und dabei Spuren hinterläßt, so wie die Bilder auf unserer Netzhaut Spuren hinterlassen.«

Christoph Schlingensiefel, 2005

Der Animatograph besteht aus mehreren Elementen. Sein Fundament bildet eine theatrale Drehbühne, die in räumliche Segmente unterteilt ist, welche als Projektionsflächen für Schlingensiefels filmische Arbeiten und Aktionen dienen. Jeder einzelne Abschnitt funktioniert als unabhängige Zelle, ist eine Installation in sich, die Filmsequenzen als Endlosschleife präsentiert. Der Mensch ist das Organ, das den Raumkörper, die »Lebensmaschine« aktiviert. Sein Auge ist die Kamera, das die Welt aufnimmt.

Auf der Drehbühne wird eine sich stetig verändernde Raum- und Lebenswelt installiert, die sich durch inhaltliche Neukonstruktionen, durch Projektionen und nicht zuletzt durch ihre Begehrbarkeit ständig wandelt und weiterentwickelt, ohne ein Endziel anzuvisieren. Statt dessen geht es um Zwischenzeiten, unsere Zwischenzeit, den Augenblick. Es geht um die eigene kleine Erfahrung im großen und seinerseits unendlichen Kosmos des Ganzen.

Hier (im modernen Mythos) wie dort (in klassischen Mythen) steht der Mensch und seine Beziehung zur Natur und zu Wesen wie Göttern oder Kulturherben (Helden) im Mittelpunkt. Zur Basisausrüstung auf der Suche nach dem modernen Mythos gehören konkrete Versatzstücke aus der nordischen, genauer altisländischen Sagen-

welt (Edda), der germanischen Mythologie und den afrikanischen (Natur-)Religionen. Die Edda beinhaltet Visionen (»Weissagung der Seherin«), in denen der Mensch sich mit höheren Mächten, Göttern und Helden konfrontiert findet. Visionen, die für den Animatographen filmisch umgesetzt werden.

Die germanische Mythologie thematisiert explizit die Suche nach weltlicher und himmlischer Glückseligkeit, wie sie z.B. im Nibelungenlied und der Gralslegende zum Ausdruck gebracht wird, eine Suche, die Schlingensiefel in seiner Auseinandersetzung mit Wagner-Stoffen bereits begonnen hat und im Animatographen weiter intensiviert. Im afrikanischen, auch im zentralasiatischen Schamanismus spielen Götterglauben und Selbsterfahrung wichtige Rollen als soziales Regulierungssystem. Von der rituellen Einbindung historischer Ereignisse durch ihre symbolische Umdeutung erhoffen sich diese Kulturen Einsicht und Kraft für das gegenwärtige Überleben und die gemeinsame Zukunftssicherung. Über die ur-europäischen Kulturzeugnisse spannt der Animatograph einen Bogen zur Welt der afrikanischen Schamanen und der lebendigen Tradition asiatischer Glaubensrituale, um sie mit den Mitteln der Kunst (und mit der Kunst selbst) ins Hier und Jetzt zu transformieren.

Die drei Säulen des Animatographen

Die Realisation des Animatographen basiert auf drei Säulen, die mit Präsentation, Performance und Integration überschrieben sind. Die erste Säule betrifft die Planung, den Bau und die Vorstellung des animatographischen Prototyps. Die zweite bildet das Modell des Prototypen (Kleiner Animatograph). Dieser wird fortlaufend an den Spielorten der aktivistischen Performationen eingesetzt. Etappenziel jeder Performance ist ein Höchstmaß an Aktion, ohne Anleitung, ohne Regie. Das aktionistische Potential soll sich vom einfachen Wort- oder Musikbeitrag über die künstlerische Gestaltung der Installation bis hin zu kulturellen oder religiösen Ritualen erstrecken.

Die dritte Säule besteht aus dem Vorhaben, die weltweit örtlich bereitgestellten Modelle des Animatographen anhand der gesammelten materiellen und dokumentarischen Fragmente in den Prototypen einzufügen. Die je nach Ort und Kultur gearteten Kleinen Animatographen fließen immer wieder in die große Bühneninstallation ein und sollen so im Laufe des Projekts einen kulturellen Überbau ergeben, einen wahrhaft Großen Animatographen.

Anders als seine mythologischen Vorbilder macht der Animatograph keinerlei Vorgaben an sein Publikum bzw. seine Bewohner. Er spiegelt und projiziert, lebt letztlich die Anschauungen, Hoffnungen und Ängste seiner



»menschlichen Organe«. Für jeden (und für jeden anders) bedeutet er die Konfrontation des authentischen Ichs mit dem ästhetischen Raum, in welchem Authentizität (= Natur), Errungenschaft (= Kultur) und Glauben (= Transzendenz) über die Grenzen der Wirklichkeiten und Künste hinweg ineinander aufgehen, zu einer animierten Realität, einer wirklichen Kunst – zur Animatographie.

Das Universum hat keinen Schatten

Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Gerhard Ahrens

GA: Vor gut vierzehn Tagen bist Du mit Deiner Crew auf dem Flugplatz Neuhardenberg gelandet und produzierst seitdem die deutsche Edition Deines Animatographen. Das ist nach Island die zweite Station.

CS: Das ist ja schon die dritte Station, denn die Ur-Animatographie, der Parsifal in Bayreuth, ist ja nicht als Station deklariert worden.

GA: Parsifal wäre dann wie beim Ring der Vorabend des Animatographen gewesen.

CS: Ja. Das ist aus der Ur-suppe oder dem Prä entstanden. Bayreuth war die Prä-Phase zum Animatographen, der zur Folge sich die Verwandlung »Zum Raum wird hier die Zeit« nicht mehr im geschlossenen Theaterraum vollzieht; statt dessen ist der Animatograph in Island und auch jetzt hier in Neuhardenberg als Organismus den kosmischen Strahlungen ausgeliefert. Die Umgebung wird zum Lebenselixier des Organismus.

GA: Die Drehbühne mit Projektionen, die zur Seele des von Dir entwickelten Animatographen gehört, ist früher schon von Piscator eingesetzt worden. Und dann hat Brecht zur gleichen Zeit versucht, das Hauptproblem des Theaters zu bewältigen, nämlich wie kommt es zur Fusion von Schauspieler und Zuschauer im Raum. Das ist später von Heiner Müller aufgenommen worden, der den Zuschauer aktivieren wollte, indem er sich auf Brechts Vorstellung von der großen Debatte bezog. Es soll zu einer großen Diskussion kommen, die dann direkt einen anderen Demokratiebegriff eröffnet.

CS: Wenn Namen wie Piscator oder Brecht fallen, Müller und auch Schleef würde ich dazurechnen, ist das natürlich erdrückend. Die Vorgaben sind schon extrem, und es ist wahn-

sinnig schwierig, auf diesem Gebiet den Beweis anzutreten, im Sinne von Dieter Roth oder Beuys. Der Umarmungs- und Liebesprozeß, also der »Alle-sind-beteiligt«-Prozeß, inklusive der Natur und diesem Ort hier, das war der Moment, den ausgetretenen Weg des Theaters zu verlassen. Nicht zu sagen, wir gehen in den großen Hangar, sondern wir gehen in den Bunker, um dort anderthalb Stunden zu spielen. Erst durch das Verlassen der vorgegebenen Wege wurde das Projekt des Animators hier möglich. Man fährt dann mal

irgendwann auf dem Flughafen-gelände herum, reißt das Steuer nach links, fährt in den Wald und entdeckt einen Schornstein und noch eine Mauer. Und dann denkt man, die Konstellation muß doch irgendeine Logik haben, fast so wie Gestirne. Da muß irgendwas plötzlich hinführen oder irgendeinen Sinn haben. So kommt man zu einem Ort, der hier versteckt ist, und kein Mensch weiß genau, wie man hier hinkommt. Es gibt zwar Eingeborene, die von früher erzählen, als hier noch die Waffen lagerten. Die lernt man dann kennen, beim Bier noch besser, und wenn es dunkel wird, dann kommen sie aus ihren Löchern mit der Kalaschnikow und sind nachts auf diesem Gelände unterwegs, um Hasen zu schießen. Für die breite Öffentlichkeit findet nebenan die Flugschau statt und der Kleinstflughafen tut so, als wäre er das Drehkreuz Frankfurt am Main. Man begegnet Kräften und Dingen, die so und nicht anders zusammengehören. Die Kräfte sind also noch gar nicht tot, das heißt, unsere Leichen leben noch. Dieser rituelle Ort hier wird von uns und unserem Ritual nicht einfach zugeschissen. Ich glaube, daß Akteure wie Horst Gelloneck oder Helga und Achim von Paczensky durch ihre ganz persönliche Kraft die Möglichkeit haben, alles vorbe-

haltlos aufeinanderzubeziehen, ohne Ressentiments. Auch Karin Witt und Klaus Beyer, die schon beim Isländischen Animatographen mitgemacht haben, setzen hier unglaubliche Kräfte frei. Sie malen, spielen, singen und sind wichtige Bestandteile des ganzen Projekts. Sie kommen alle hier rein, finden was und benutzen es als Objekt. Ich selber versuche auch, die kurze Schneise zu schlagen, daß mich irgendein Gott oder irgendetwas wirklich reitet. Die Bilder- und Symbolwelten fangen jetzt schon an, sich aufeinanderzubeziehen.

GA: Parsifal war also der Vorabend, das Prä des Animatographen, der erste Abend ist Island, dann gibt es den zweiten Abend, das ist hier in Neuhardenberg. Im Anschluß geht es weiter nach Namibia und endet, vor der Rückkehr nach Island, mit einer weiteren Ausgabe am Burgtheater in Wien. Der Ort, den Du in Neuhardenberg selbst gefunden und selbst gewählt hast, ist ein Hochsicherheits-trakt.

CS: Ja, hier war die Munition gelagert.

GA: Er ist umgeben von einem dreifachen Absperrungssystem. Einmal ein Elektrozaun, der früher geladen war, davor eine Zaunabsperrung und hinter dem Elektrozaun die Mauer mit den Eisentoren. Wie arbeitet es sich in einem so explosiven Terrain? Ist das ein ideales Gelände, um noch einmal das Ritual zu festigen? Es ist ja nicht so, daß der Schlingensiefel mit seinem Wanderzirkus hierher kommt und seine Sachen auspackt, um sie einem staunenden und ergriffenen Publikum vorzuführen, sondern es wird ja hier auch produziert. Das sollten wir an der Topographie noch einmal ausmachen.

CS: Wenn ich mir vorstelle, wie ich früher Filme gemacht habe, dann hat das ganz viel mit der Situation hier zu tun. 1985, bei »Menu Total« mit Helge

Schneider als kleiner Hitlerjunge, war das eine alte Thyssen-Villa. Wir kannten die Geschichte von Thyssen nicht, wir waren im Ruhrgebiet, alles noch nach Erde und Kohle. Der Film entstand wie bei einer Expedition. Bei »Egomania« war es 1988 eine Hallig in der Nordsee, wo es plötzlich eine Expedition mit Udo Kier und Tilda Swinton gab; 1989, bei »100 Jahre Adolf Hitler«, war es ein verlassener Bunker in Mülheim an der Ruhr. Wir haben direkt im Bunker gedreht, mit einem Techniker, der noch wußte, wo der Strom angeht. Und bei »Terror 2000« war es 1992 Massow bei Königswusterhausen, wo das »Kommando Felix Dscherschinsky« stationiert war. Da habe ich in der alten NVA-Kaserne gedreht. Der alte General war noch da, der Oberstleutnant, der einen Modeshop eröffnet hatte, daneben »Fox lustige Fundgrube«. Es gab defekte Sonnenbräuner und Sachen für wenig Geld zu kaufen, Radiergummis, ein ganzes Fach mit Radiergummis. Auf diesem Gebiet konnte man drehen, was man wollte. Man fand einen Zug mitten im Wald, in dem hatte die NVA geübt. Diese Kaserne war eigentlich ein Filmstudio, und ich habe damals schon gesagt, daß man das kaufen müßte. Im »Studio Massow« konnte man fast ohne Drehplan arbeiten, weil die ganze Mannschaft immer anwesend war. Denselben Zustand habe ich hier auch. Ohne großen Ab-sichtsplan. Das ist mehr eine Selbsterklärung. Hier können Rituale geschehen.

GA: Es handelt sich um ein Gelände mit verschiedenen Gebäuden, die man sich ergehen muß und in denen jeweils etwas installiert ist. Das ist auch ein Geländespiel.

CS: Bayreuth hätte auch so ein Geländespiel verdient. Und das Burgtheater auch. Ich möchte das Publikum auf der Bühne haben und herumführen. Die Menschen müssen herumlaufen können. Das Monopol des Betrachters, der bequem in der Reihe sitzt, muß gebrochen werden. Der Zuschauer muß auf Erkundungsfahrt gehen. Schon auf der Hinfahrt zu diesem Ort

verliert man die Orientierung. Der ankommende Mensch, der durch das Tor fährt, weiß nicht mehr genau, wo er sich befindet. Einerseits geht man abgesichert hier rein, andererseits gibt es ein latentes Unbehagen darüber, was sich wohl ereignen wird. Es gibt eben auch die Erwartung an meine Person, daß einem gleich die Provokation aus dem Bunker entgegenspringt, die Sprühsahne fließt, oder sonst was... All das ist nicht der Fall. Der Betrachter, der hier durchgeht, wird den abschließenden Animatographen betreten, ein Mausoleum mit Kondolenzbuch, und wird durch die Vielzahl seiner Eindrücke aufgeladen. Und auch das wird wiederum dokumentiert. Das ist die funktionstüchtigste Waffe, die man heutzutage hat, das Dokumentieren, das Gedächtnis. Gedächtnis einschalten ist immer o.k., aber es ist auch wahnsinnig schwierig. Das habe ich auch hier wieder gemerkt. Das ist ein ganz wichtiger Punkt. Den Island-Animatographen konnten wir durch die plötzlich auftauchenden Kräfte entstehen lassen, denen wir bei Autofahrten durch die weite Landschaft begegnet sind – Begegnungen mit dem Edda-Kosmos, den Zitaten oder Hinweisen von Isländern. Das hat sich in einem flirrenden, fast Nepalähnlichem Zustand niedergeschlagen. Der Animatograph in Island war ein Raum, in dem sich die Leute fast anderthalb Stunden den Bildern und Tönen ausgesetzt haben. Am schönsten ist es, wenn man alleine drinsitzt. Die Sache ist schon ziemlich komplex und diffizil. Der Animatograph ist ein Lebewesen, ein Organismus, der durch die Kräfte, die in ihm wirken, bestimmt, ob er noch diffiziler werden will. Er legt Wert darauf, daß er den Ort vertritt, an dem er entsteht. Und den Ort der vorangegangenen Station bringt er mit, um zu sagen: »Das ist mein Gedächtnis, das ist meine Intuition, das ist das intuitive Kraftfeld, das in mir abgespeichert wurde. Ihr seid alle in mir.« Manchmal reichen schon fünf Minuten, in denen etwas zusammenkommt und funktioniert. Wir arbeiten

eigentlich ganz im Sinne der Edda-Methode. Das isländische Wort für »übersetzen« heißt »auftauen«. Eigentlich tauen wir auf. Wir sind erstarrte Dinge, die Angst haben, erhitzt zu werden. Wir tauen gerade auf, und das gibt uns die Möglichkeit zu fließen, dieses Fließen ist in dieser Zeit erst einmal eine große Befreiung. Auch wenn wir wissen, daß das alles wie beim Wagner'schen Liebestod in einer Götterdämmerung, in einer Trauer enden wird – aus Trauer geboren, in Trauer gestorben. Wir sind aus dem Nichts entstanden, zu Göttern geworden, und haben die Sehnsucht nach den Menschen, um wieder Nichts zu werden, um wieder ein Gott zu werden, um transformieren zu können. Diese Bewegung ist wichtig und richtig, aber man muß sie abwarten können.

GA: Der Betrachter und Zuschauer soll das Nämliche vollziehen.

CS: Der Idealzustand wäre es, sich selber als Licht zu begreifen, in das man mal reingucken muß, bis man erblindet. Es sind ja meistens die naheliegendsten Vorgänge. Hier wird der Raum zur Zeit und die Zeit wird zum Raum. Man ist selber Bestandteil des animatographischen Unternehmens. Das ist die Formel, die da drinsteckt, die aber jeder für sich selbst errechnet. Man kann sie in der Form erleben, daß man hier in der Endloszeitmaschine sitzt. Mein Traum vom Weg dieses Organismus könnte es sein, soweit ich das in diesem Moment absehen kann, irgendwann einmal, in drei oder fünf Jahren, einen sechzehn Meter großen Animatographen nur mit Leinwand drumherum zu bauen, auf dem alle Filme, die entstanden sind, laufen, sich permanent überlagern und so zu einer eigenen Geschichte werden; einer Geschichte, die ich selbst nicht mehr korrigieren kann. Sie wird vom Animatographen geschrieben.

GA: Du schließt auch an die Historie dieses Flughafen-Areals an. Wernher von Braun war hier stationiert, bevor er nach Peenemünde ging, und hat die Urver-

suche für die spätere V2 unternommen.

CS: Das ist der Mensch, der Universum spielt und nicht Monopoly. Oder der Mensch, der in einer zukunftssträchtigen Vision, im Prä noch sagt: »Ich kann hundert Kilometer weit schießen.« Den NASA-Film, das heißste Hakenkreuz auf dem Mond, haben wir hier gedreht. Oder Kubrick hat ihn gedreht, aber eben nicht in Hollywood, sondern in Neuhardenberg. Die Mondlandung

haben wir hier nachgestellt. Kubrick hat die Mondlandung in Neuhardenberg gedreht, das Material ist uns zugespielt worden. Wir sehen zwei bis drei Schatten. Das Universum hat keinen Schatten. Das ist das besondere am Universum. Die Aufnahmen haben den Beweis erbracht, daß es die Mondlandung nicht gegeben hat. Das ist jetzt auch für den Letzten klar. Der Wäscheständer wird stellvertretend für die

Christoph Schlingensief

von Gerhard Ahrens

In der besten Nachkriegstradition solcher Autoren und Regisseure wie Fassbinder und Schleef, ist Schlingensief von der Energie be-seelt, der Gesellschaft Themen aufzuzwingen, die im Parlament schon gar nicht mehr artikuliert und im Debattierklub der Talkshows erst recht zerredet werden. Schlingensief hält dagegen: mit seinen Filmen, Aktionen, Demonstrationen und Inszenierungen, die er nicht nur in der anarchischen Volksbühne Berlin, sondern auch in der Kulturauratik des Wiener Burgtheaters und der Bayreuther Festspiele realisiert hat. Er folgt den Spuren von Brecht, das Ideal der »Großen Debatte« im Blick, die Demokratie radikal im Staatswesen zu etablieren. Wie Heiner Müller ist er an den bestehenden Konflikten nur im Verfolg dieses Zieles interessiert. Mit Peter Sellars tritt er für eine Kultur der Demokratie ein, wie sie bei uns einst das Theater für die Weimarer Republik verfochten hat, mit dem Theater die Freiheit suchend. Im Rückgriff auf die Urszenen der Weimarer Klassik, Schillers »Räuber« und Goethes »Urgötz«, belebt er das eingeschreinte Bewußtsein vom anarchischen Potential auf's Neue, auf die sich die Programmatik eines deutschen Nationaltheaters ewig beruft, um es mit Zynismus oder Goldschnitt seiner Wirkung zu berauben. Mit Schlingensief wird die Vorstellung eines Theaters als moralische Anstalt wieder in Kraft gesetzt. Schillers Devise somit, Aufklärung, wird wieder ins Zentrum und ans Licht gerückt: als Angelegenheit des Herzens, als Compassion und Solidarität.

Dies ist der Auftrag, den die Kunst nach dem Credo von Thomas Bernhard zu erfüllen hat: Widerstand ist Material. In dieser Nachfolge durch seine Taten und Leiden ausgewiesen, erscheint Schlingensief wie eine Lichtgestalt in dürftigen Zeiten seiner Generation: Parsifal eben, der reine Tor, der freilich, mit Intelligenz geschlagen sein Genie verwaltend, sich einen Erfahrungshorizont erarbeitet, der es ihm ermöglicht, sein Chaos noch jenseits des Lustprinzips mit dem ihm angeborenen expliziten Sinn für Realitäten und Disziplin ins Kunstwerk zu überführen.

Dabei macht Schlingensief von dem Renommee, das er sich national wie international erworben hat, von der Achtung der Kollegen in aller Welt, regen Gebrauch. Er unterhält Arbeitsbeziehungen nicht nur zu Künstlern des Theaters, sondern ist auch attraktiv für Autoren, Filmemacher und bildende Künstler, die der Anziehungskraft, ja dem Charme dieses Künstlers schon längst erlegen sind. Mit vertrackter Naivität und abgründiger Reflektiertheit gelingt es Schlingensief, das Theater wieder seiner genuinen Aufgabe zuzuführen: Fragen zu stellen, und diese dem Publikum in sinnlicher Anschauung vor Augen zu führen. Aus Verantwortung den Stoffen der Welt und nicht nur der Literatur gegenüber, setzt er in Grenzbereichen Energien und Ressourcen frei, die auf den Brettern, die die Welt bedeuten, im freien Spiel der Kräfte, die das Leben bestreiten, zum Austrag kommen.

Menschheit in der Mondlandschaft errichtet. Der Wäscheständer verliert die Presseerklärung, die Präsident Nixon 1969 schon geschrieben hatte, und die den Tod der Mondastronauten bekannt geben sollte; Nixons Vorahnung, daß es auch schiefgehen könnte. Da steht drin, daß Menschen aus Fleisch und Blut hinaufgeflogen sind und jetzt auf dem Mond bleiben werden, und wir uns beim Blick zum Mond sagen können, daß ein Teil von uns auf ewig in dieses Universum vorgedrungen ist.

GA: Jetzt haben wir hier diesen Ort, der kontaminiert ist von Geschichte. Deshalb gibt es in Neuhardenberg kein Demokratiemodell wie in Island, das dieser Ort abuarbeiten hätte. Statt dessen kommen die Führer Stalin und Hitler zusammen, und Seelow kommt hinzu, ein Ort, der gezeichnet ist von dem, was Heiner Müller den »Weg der Panzer von Berlin nach Moskau und zurück« genannt hat. Es gibt hier Heerscharen von Toten.

CS: Heerscharen von Toten. Wir haben auf dem Gelände herumgegraben und haben Material gefunden, alte Filmbüchsen in Schwarz-Weiß, total verrottet. Die haben wir zu Geyer gebracht...

GA: Schlingensief der Archäologe.

CS: Ja, das habe ich mit dem Kluge gemein und mit Heiner Müller, auch mit Wagner, aber auch mit dem Herrn Müller und der Frau Meier von nebenan. Manchmal graben wir im Garten Blumenkästen aus, und manchmal finden wir darin Kinderleichen. Wir haben davon nichts gewußt oder uns immer schon gewundert, daß diese Frau so unglaublich kräftig leuchtende Blumen hatte. Das ist auch hier die Frage. Wächst alles zu? Was wächst zusam-

men? Wir haben auf dem Flugplatzgelände gegraben und Filmdosen gefunden. Die Kontamination des Ortes, diese ganze Munition, die hier ausgeht, hat das Material belichtet und verfremdet. Wir haben einen Hitler-Stalin-Porno gefunden, den wir zeigen werden. Es ist ein extrem realistisches Unternehmen, das viel gradliniger auf einen gemeinschaftlichen Organismus zusteuert als das funktionale Parteiensystem, Kirchensystem etc. Den Island-Animatographen zeigen wir deshalb hier als Wäscheständer. Unmengen animatographischer Wäscheständer stehen jetzt schon in den Neuhardenberger Vorgärten, alle in Islandblau; da wird Wäsche getrocknet, da bleibt der Organismus drin hängen. Der Mensch wird von der Geschichte gewählt, glaubt, er könnte mitbestimmen und wird dann langsam zum Trocknen rausgehängt, fällt herunter und bildet Humus für neue Demokratieschichten. »Der Weg geht weiter, auch wenn das Ziel explodiert ist.« Das ist nicht fatalistisch, das ist ein Satz von Heiner Müller. Dieter Roth hat gesagt: »Die Umgebung wird zum Werk und das Werk zur Umgebung«. Das ist eigentlich der Satz zum Animatographen. Auch für meine Arbeit würde ich mir wünschen, daß die Leute sie nicht als Kriegs- oder Überheblichkeitserklärung ansehen, sondern als einen Versuch oder eine Hoffnung, Gemeinsamkeiten zu finden.

GA: Das Unternehmen ist eine Expedition. Es handelt sich zugleich um eine Raum- und eine Bodenstation.

CS: Das ist die alte Idee von Kluge und mir: das Hermanns-Denkmal oder auch das Seelower Denkmal ins All zu schießen. Die fliegen dann da

oben herum und wir sehen sie abends als Sterne. Schießen wir Leichen ins All, dann sehen wir den Friedhof über uns und müssen nicht mehr nach unten gucken. Ich glaube, das ist die Devise: Ich baue Maschinen oder wie Dieter Roth gesagt hat: »Ich würde mich selbst Erfinder von Maschinen nennen, die dazu dienen, Gefühle (oder Gedanken) zu inspirieren, die diese im Müll wartende zentraleuropäische Zivilisation zu verdauen helfen.« Ich glaube an diese Bewußtseinskippe, die ich auch in mir habe, daß ich den Friedhof nicht immer nur unter mir haben will. Ich bin für die Gründung von Erdakademien. Die erste werde ich hier in Neuhardenberg bauen. Ich unterrichte da, wo die Wurzelspitzen und die Würmer sind. Da fange ich an zu unterrichten, oder überhaupt Gedanken zu bilden.

GA: »Wo ich bin ist Akademie«, sagt der Beuys.

CS: Aber hier muß man erst in die Erde rein. Da ist mir der Beuys noch immer zu oberirdisch. Deshalb machen wir hier die Erdakademie. Die Beschränkung auf die zentraleuropäische Zivilisation ist mir zu wenig. Die Hilfeleistung beim Verdauen finde ich gut, man muß dann aber auch den Friedhof ins All schießen und sich unter den Leichen geborgen fühlen. Die 50.000 Schlachtopfer liegen hier nicht im Boden. Ich finde einfach, daß die Reinkarnationselemente mich umgeben müssen, so wie die Wiederauferstehungskräfte in Nepal. Die 50.000 Toten, die Hitlers und die Stalins sind jetzt im Animatographen – und können auf Reisen gehen.

GA: Ist das ein Akt der Ent-sorgung?

CS: Nein, es ist ein Akt der Erdversorgung.

es spielen:
Maria Baton
Klaus Beyer
Andrea Erdin
Horst Gelloneck
Sachiko Hara
Helga von Paczenski
Achim von Paczenski
Christoph Schlingensief
Björn Thors
Karin Witt
Regie:
Christoph Schlingensief
Bühne:
Tobias Buser
Thekla von Mühlheim
Kostüme:
Aino Laberenz
Video:
Meika Dresenkamp
Kathrin Krottenthaler
Dramaturgie:
Jörg van der Horst
Künstlerische Beratung:
Henning Nass
Licht:
Voxi Baerenklau
Bühnenbau:
Udo Havekost
Harry Johannsson
Requisite:
Markus M. Thormann
Internet:
Jens Gerstenecker
Regieassistent:
Hedwig Pottag
Kostümassistent:
Lisa Kentner
Produktionsleitung:
Celina Nicolay
Martin Siebert
Technische Leitung:
Thomas Schröder
Assistenz:
Matthias Warias
Ton:
Jens Voigtländer
Video-Technik:
Jens Crull
Beleuchtung:
Hans Wiedemann
Presse:
Nana Poll
Jörg Kronsbein
Abenddienst:
Kristjan Schmitt
Hospitant:
Johannes Maxim Zarnikow
Produktionsfahrer:
Julia Egloff
Betreuung Horst Gelloneck:
Rainer Lembke
Björn Drese

»Amöben-Würmer II« (2003, 9'43) und »Amöben Einzeller« (2003, 6'06) sowie »Hasenverwesung V« (2004, 7'08) von Walter Lennertz und Alexander Kluge, mit freundlicher Genehmigung derselben.

Wir danken Siegfried Manthey (TIBO Neutrebbin), Peter Dumke (Wiesenhof Entenspezialität GmbH & Co. KG Neutrebbin), dem Tiele Winckler Haus Berlin, der Zeesener Werkstatt des ASB, Berlin und dem Betreuten Wohnen des ASB, Berlin

Veranstalter:
 Stiftung Schloss Neuhardenberg GmbH.
 Ein Unternehmen der Sparkassen-Finanzgruppe. Generalbevollmächtigter:
 Bernd Kauffmann

DER ANIMATOGRAPH – ODINS PARSIPARK

Kampf der Götter – Die Reise zum Mittelpunkt der Erde

Deutschland-Edition – »Midgard ----> Ragnarök / Götterdämmerung« von und mit Christoph Schlingensief

Erste ur-animatographische Installation mit Aktionen • Termine: 19./20./21./26./27./28. August 2005

●●●●●●●● **Stiftung
 Schloss Neuhardenberg**

Eine Produktion der Stiftung Schloss Neuhardenberg und von Christoph Schlingensief in Zusammenarbeit mit Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Vienna. Medienpartner: **rbb** **Märkische Oderzeitung** **INFORADIO**