

Kubart, Tomáš

"Avant-garde, Marmelade!" : Christoph Schlingensief a avantgarda

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 248-254

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-19>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78969>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 20. 02. 2024

Version: 20231130

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Avant-garde, Marmelade!“ Christoph Schlingensiefel a avantgarda¹

Tomáš Kubart

Lore Knapp, Sven Lindholm und Sarah Pogoda (Hrsg.). *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*. Berlin: Wilhelm Fink Verlag, 2019. 349 pp. ISBN 9783770564132.

[reviews]

Na univerzitě v německém Bielefeldu uspořádalo tamní *Centrum pro interdisciplinární výzkum* (ZiF) konferenci na téma Christoph Schlingensiefel a avantgarda. Redigovaný sborník většiny příspěvků, jež zazněly ve dnech 2.–4. února 2017, vydalo paderbornské nakladatelství Wilhelm Fink (součást holandského Brill) o dva roky později.² Téměř deset let po smrti divadelního a multimediálního umělce tak recenzovaná publikace doplňuje rozrůstající se řadu různorodých publikací, zaměřujících se na jeho tvorbu. Je to o to zajímavější, že dvě z těchto publikací, vydané shodně roku 2019, se zabývaly právě vztahem německého režiséra a filmaře k historické avantgardě. V přepracované disertaci Sarah Ralfs (2019),³ jež do recen-

zované publikace přispěla kapitolou „Citování jako umělecká praxe“ (191–204), je však historická avantgarda pouze jedním z aspektů Schlingensiefelovy tvorby. Disertace Ralfs je, na rozdíl od recenzované publikace, uspořádána do kapitol, v nichž zkoumá jeho vztah k avantgardnímu odkazu v rámci jednotlivých uměleckých žánrů (film, divadlo, akce), a to zejména na ukázkách pozdní Schlingensiefelovy tvorby. Na příkladu Schlingensiefelova projektu *ATTA ATTA* (2003) přibližuje vývoj jeho specifické umělecké strategie citování, jež je nejen ústředním prvkem celého Schlingensiefelova díla, ale osvětluje také strukturu performativity, která je základem „attaitických“ výstupů a jež zůstává podstatou jeho umělecké tvorby.

Kolektiv autorů recenzované publikace se shodne na tezi, že Schlingensiefel je ovlivněn Josephem Beuysem a jeho neutuchajícími snahami o propojení umění a každodenního života (např. s. 123, 153 nebo 173), a podobně jako on vstupuje na pole tzv. sociální plastiky (BEUYS 2021: 15), ale ve svém „punkovém“ pojetí si názvem redefinoval i formu a její „ostřejší“ obsah na „sociální semtex“ (*soziale Plastiksprenstoff*; něm. podoba Beuysovy sociální plastiky je *soziale Plastik*) (285). Avantgarda pro Schlingensiefela vždy znamenala především jasný společenský cíl

1 *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus Oratorium von Christoph Schlingensiefel*. [Chrást strachu z cizince uvnitř mne] [online]. 2008. Režie Christoph Schlingensiefel. Vimeo, 2020. Nahráno z reprízy 23. 9. 2008, 14:16.

2 Na konferenci zazněly také příspěvky Christiana Schulteho *Die Befreiung des Ausdrucks vom Zwang des Sinns* [Osvobození výrazu od významových omezení], a Sebastiana Kirsche *Wahrheitstheater. Vom Kynismus der Avantgarden* [Divadlo pravdy. O cynismu avantgardy], které do sborníku zařazeny nebyly.

3 Sarah Ralfs je odbornou asistentkou na Institutu divadelních studií na Freie Universität Berlin, doktorát získala za práci *Theatralität der Existenz. Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensiefel* [Teatralita bytí. Etika a estetika v díle Christopa Schlingensiefela].

a umění se mu stalo vehiklem, v němž mohl, často i pomocí „skandalizace skandálu“ (273) zasahovat do veřejného života. Proto vstoupil do politiky založením politické strany *Chance 2000* [Naděje 2000], a jak analyzuje Ingrid Gilcher-Holtey⁴ ve studii „Skandalizace skandálu“ (273–292), zkopíroval v Curychu roku 2001 strukturu iniciativy německé spolkové vlády pro boj s neonacismem *Nazi rein* (slovní hříčka z *Nazi raus!* [pryč s nácky!] a adj. *rein*, tj. čistý, ryzí). Podobně, jako německý kancléř a iniciátor německého projektu *Nazi rein* Otto Schilly, založil Schlingensiefel webové stránky a provozoval telefonickou podporu pro členy neonacistické scény. Schlingensiefelova odchylka od Schillyho projektu však spočívala v zapojení divadelního média. Několik představitelů švýcarské neonacistické scény, které pozval na uvedení inscenace Hamleta, během inscenace veřejně vyhlásilo, že opouští neonacistické kruhy. Schlingensiefel nejen, že faktickou úspěšností vlastní akce provokoval Schillyho, ale zároveň se odvíjela v tradici, kterou teatrologové znají z Genesiova obrácení.

Hluboko uvnitř Schlingensiefela je „to stále Beuys“ (290), jenž se také dokázal za své přesvědčení i fackovat (to skutečně udělal na Festivalu nového umění v Cáchách 20. 7. 1964) (FLECK 2023: 111). Schlingensiefel však do své tvorby Beuysa a Fluxus pouze neabsorbuje, nýbrž se vůči jejich tvorbě zároveň vymezuje. Avantgarda pro něj totiž neznamená konkrétní formy, ale „budoucí vizi, a předvedení vehiklu, jehož pomocí

k ní lze diváky přiblížit“, jak píše skladatel Arno Waschke (10–11),⁵ což jinými slovy ve sborníku nezávisle na něm opakuje ve své studii také Ella Platschka⁶ : „avantgarda se pojí s nějakým sociálním *telos* (cílem)“ (251–272).

Pro Sarah Ralfs je v interpretaci Schlingensiefelova díla ústředním referenčním bodem Beuysův citát, který Schlingensiefel používá na začátku inscenace *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* [Chrám strachu z cizince uvnitř mne] (2008): „kdo ukáže své rány, bude uzdraven“ (145). Pro Schlingensiefela jde o etický imperativ, který divákům umožňuje zpřítomnit a uvědomit si rakovinu a smrt jako společensky marginalizovanou životní událost ve smyslu uznání vlastních limitů smrtelníka. Podobně afektivně-katarzním způsobem tvořil rakouský akční umělec Günter Brus, jehož umělecký přístup v *Zerreißprobe* [Martyrium] (1970, poslední Brusova akce) Schlingensiefel citoval. Citování je nedílnou součástí jeho díla, např. v inscenaci *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* je hned několik citací rakouské neoavantgardy 60. let 20. století (zjevný odkaz na *Tapf und Tast Kino* Valie Export,

5 Arno Waschke studoval hru na klavír a dirigování na hudebních akademiích v Mnichově a Berlíně. V roce 2004 jej Christoph Schlingensiefel pozval k účasti na *Umění a zelenině*, zejména z toho důvodu, že potřeboval někoho, kdo pracuje se Schönbergovou stupicí. V roce 2009 dirigoval *Mea Culpa* ve vídeňském Burgtheatru, včetně řady vlastních skladeb. V roce 2010 byl skladatelem hudby pro inscenaci *Via Intolleranza II*.

6 Ella Platschka je od roku 2016 doktorandkou dějin umění na LMU Mnichov a od roku 2017 stipendistkou bonnského Cusanuswerk. V rámci disertační práce *„Verschiedene Arten zu sein“: Homolokie und ihre Darstellung in der Gegenwartskunst von 1999 bis 2019* [Různé způsoby bytí: Homolokie a její reprezentace v současném umění mezi lety 1999 a 2019] popisuje pozdní dílo Ch. Schlingensiefela jako paradigma duality života a smrti.

4 Ingrid Gilcher-Holtey je profesorkou obecných dějin se zaměřením na současnou dějinu na Univerzitě v Bielefeldu a přidružená členka *Centre de Sociologie Européenne* (CSE/EHES-Paríž). Její výzkumné oblasti se týkají dějin sociálních hnutí od dělnického hnutí po altermondialisty (antiglobalisty), dějin intelektuálů od Voltaira po Bourdieua a literatury a politiky v Německu ve 20. a 21. století.

jakkoliv v perziflážním uchopení – namísto mladé Valie nabízí řadra k ohmatání dáma 70+, nebo aluze na pád z okna, což byla *causa mortis* rakouského umělce R. Schwarzkoglera roku 1969).

Analýzou inscenace *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* se v recenzované publikaci zabývá Jasmin Degeling (173–190)⁷: v prvních minutách inscenace vidí divák autentické záběry plačícího Schlingensiefa, načež je v dalších minutách svědkem dobových amatérských záběrů z jeho dětství, doprovázených audiostopou, v níž Schlingensiefův hlas nějaké ženě popisuje stanovisko lékaře:

Právě jsem navštívil lékaře, který mi dělal punkci plic. Chtěl se mnou mluvit. Strávil se mnou docela dlouhou dobu, skoro 45 minut. Celou dobu si se mnou povídal, a to velmi příjemně. Ale také opravdu... Nevím přesně, co mi udělal, ale... Na jednu stranu jsem najednou zase propadl panice, na druhou stranu on byl najednou ten, kdo... Bylo to něco, čeho jsem se bál, ale... aniž by to formuloval, dal mi pro to všechno nějaký rámeček. (SCHLINGENSIEF 2008)

Podobně, jako Brus prolamuje společenská tabu vzbuzováním základních afektů zhnusení a soucitu, vyvolaných střídavě např. defekací, či pojidáním vlastních zvratků (zhnusení), resp. automutilací (soucit), boří Schlingensief nejtěsnější hradby kolem diváckých eg ostenzí procesu umírání

7 Jasmin Degeling je vědecká pracovnice a doktorandka na Institutu pro mediální studia na Ruhr-Universität v Bochumi. Předtím pracovala v oblasti scénického výzkumu na Institutu divadelních studií RUB, byla stipendistkou v PhD-Net *Znalosti o literatuře* (Das Wissen der Literatur) na Humboldtově univerzitě v Berlíně, a byla hostující výzkumníci na katedře germanistiky na univerzitě v Berkeley v roce 2014.

ní na rakovinu plic. Podle Ralfs dochází u Schlingensiefa touto inscenací k propletení „vzájemně závislého a intersubjektivního vztahu uznání [skutečnosti]“ (153). Jde o etickou konstrukci nového subjektu, a Schlingensiefova inscenace *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* představuje celistvý antropologický koncept, přístup k sobě samému a utrpení a tragédii ve světě (to má Schlingensief společné s rakouským akčním umělcem a divadelníkem Hermannem Nitschem, jenž tvrdil, že ačkoliv „chce každý zažívat potěšení, tragédie přijde tak jako tak.“) (JONGH and GOLD 2010: 71). „Ukázání vlastních ran“ (188) znamená odhalení a přiznání nemoci, nikoliv potlačování jejích projevů. Ralfs tak jasně formuluje, že Schlingensiefovo napojení na historickou avantgardu spočívá v aktivním přístupu k okolí, a v bezohledné upřímnosti ke společnosti i k sobě samému, což je nejlepší obrana před nebezpečím ideologizace (204).

Publikace *Christoph Schlingensief a avantgarda* se zabývá složitým vztahem německého režiséra k avantgardnímu odkazu všestranně, nicméně nikdy „neklouže po povrchu“, nesleduje formální projevy historické avantgardy v režisérově tvorbě, jakkoliv jsou vysledovatelné např. ve formě montáže či střihu, ale v otázce aktivního zasahování umění do veřejného života (3). Neobvykle může působit úvod (5–17), jenž demonstruje mazání a splývání formálních hranic žánru (konferenčního sborníku). Jde totiž o přepis závěrečné konferenční diskuze, z níž sborník vzešel. Čtenář je tak vržen do děje, zmítá se mezi vyřešenými otázkami na jedné straně a sotva se rodivšími novými tématy, na které bielefeldské skupině nestačily únorové dny. Právě diskuze je však velmi nenásilnou ouverturou, představující mnohovrstevnaté

téma Schlingensiefelovy intermediální tvorby zajímavějším způsobem, než by bylo dosaženo souhrnnou úvodní studií. Opisuje strukturu montáže a improvizace, jež byly, podle autora a herce Dietricha Kuhlbrodta, typické nejen pro Schlingensiefelovy inscenace, ale také pro rané filmy: „Naučil jsem se od něj, že improvizace do divadla, ale také do filmu, zkrátka patří.“ (20), a podobnou tezi rozvíjí v kapitole „Náhoda u Johna Cage a Christopa Schlingensiefela“ (21–32) Waschk, jehož studie je následována kapitolou Philipa Ursprunga⁸ (33–40) o vlivu Cageova žáka Allana Kaprowa na Schlingensiefelovu tvorbu. Ve van der Horstově⁹ studii „Strašidla svobody“ (41–45) Schlingensiefel vzkazuje všem divadelním praktikům i kritikům, že „kdo divadlo miluje, může si dovolit je nenávidět“ (45) (touto větou by se mohl poučit ne jeden český divadelní kritik, a co teprve takový mstivý režisér Marco Goecke¹⁰).

První oddíl je rubrikou vzpomínek, jež jsou vždy emotivně zatíženy zkušenostmi autorů, kteří se Schlingensiefelem v různých životních fázích spolupracovali, ale

zároveň poskytuje nejlepší vhled do jeho pracovních postupů, jak v oblasti filmu (Kuhlbrodt), tak hudby (Waschk). Stejná potřeba vyjádření respektu, s důrazem na osobní vzpomínky na Schlingensiefela, se projevuje i ve studiích, jež bych směle označil za *hommage*, zaměřených na Schlingensiefelovo unikátní postavení v německojazyčném divadelním prostředí (41–89).

Zajímavý je druhý, teoretický oddíl, v němž jsou zastoupeny dvě studie Wolfganga Asholta,¹¹ mimo jiné odborníka na expresionistické divadlo. V jedné studii (53–57) srovnává avantgardní teorie Pierra Bourdieua, Niklase Luhmanna, Andrease Reckwitze a Paula Manna a rámuje jimi Schlingensiefelovu tvorbu. V následující studii (61–75) seznamuje čtenáře s historickou retrospektivou, v níž mimo jiné podrobněji definuje pojem avantgardního divadla a vztah mezi divadelní praxí a avantgardními produkcemi. V rámci festivalu ve Volksbühne se např. uskutečnila akce *Tötet Helmut Kohl!* [Zabte Helmuta Kohla!], v níž Schlingensiefel performoval Bretonův *Druhý surrealistický manifest* pomocí loutky v životní velikosti tehdejšího německého kancléře. Na tomto Schlingensiefelově projektu Asholt mimo jiné ukazuje, jak neo-avantgarda na divadle selhává tím, že se institucionalizuje (srov s. 73), resp. využívá instituce jakožto štítu, který akci vyjímá z kriminalizovatelné oblasti jednání.

A právě z této pozice, v níž se Schlingensiefel ocitl, z pozice „institucionalizované avantgardy“, jej lze, podle teoretika Petera

8 Philip Ursprung je historik architektury, přispěl např. do sborníku *Bilder des Kapitalismus* [Obrazy kapitalismu] (2013) nebo *Vybudovaný obraz: Gebautes Bild: Herzog & de Meurons Blaues Haus* [Modrý dům od Herzog & de Meuron] (2012).

9 Jörg van der Horst vystudoval komunikační vědu, politologii a sociologii v Münsteru a svou diplomovou práci na téma divadlo pojal jako mediální fenomén: *Theater als Medienphänomen. Die Mediendemokratiekunst Christoph Schlingensiefels* [Divadlo jako mediální fenomén. Umění mediální demokracie Christopa Schlingensiefela] (2002). Od roku 1998 do roku 2010 byl uměleckým asistentem, produkčním a tiskovým mluvčím Christopa Schlingensiefela. Od roku 2007 do roku 2011 byl vedoucí tisku a public relations ve Schauspiel Leipzig.

10 Marco Goecke vyvolal v únoru letošního roku skandál, když přední německé kritičce Wiebke Hüster rozmazal na premiéře své opery po obličejí psí výkaly. (EPP: 2023)

11 Wolfgang Asholt je profesor romanistiky, do roku 2011 na Universität Osnabrück, od roku 2012 na Humboldt Universität v Berlíně. Odborně se zabývá francouzskou literaturou 19. a 20. století, současnou literaturou, německo-francouzskou kulturní výměnou a výzkumem avantgardy.

Bürgera, označit za „neo-neo-avantgardistu“ (55). Tuto problematiku rozebírá také Anna T. Scheer¹², jež zmíněný Schlingensiefův projekt (*Zabte Helmuta Kohla!*) ve své studii „Schlingensief a druhý Bretonův surrealistický manifest“ (77–89) vnímá jako symbolickou vraždu patriarchálního otce (87).

Schlingensiefovou filmovou tvorbou se zabývá Lore Knapp,¹³ jež analyzuje avantgardní potenciál filmu *Tunguska – Die Kisten sind da* [Tunguska – Věci jsou tu] (1984). Film vypráví příběh dvou avantgardních badatelů a mimo jiné pracuje s materiálním porušením filmového pásu, podobně, jako v šedesátých letech rakouský filmař Kurt Kren. Dva intelektuálové se objevují na záběrech ve vojenských uniformách první světové války. Mladý pár se během hledání benzínky seznámí se třemi avantgardními badateli, v prolínajících se hranicích fikce a skutečnosti se avantgarda stává vzorem a současně referenčním bodem Schlingensiefova „výzkumu uměním“ (94). Dalšími příspěvky k filmové tvorbě přispěli Knapp („Radikální autonomie vlastní život ve filmu“) (93–110), a ve studii „Kdo křičí, má pravdu“ (111–126) Benjamin Moldenhauer¹⁴. Po filmovém ex-

kurzu následuje pro teatrology významná studie jedné z editorek Teresy Kovac¹⁵, v níž trasuje vlivy rakousko-amerického scénografa Friedricha Kieslera na Schlingensiefovu tvorbu a intenzivněji mapuje Schlingensiefovu cestu k rozšiřování konceptu environmentu až k poslednímu projektu *Operndorf* (Operní vesnička) v Burkině Faso (2009).

Ve studii „Léčba uměním“ (173–190) Degeling vykresluje linku k vídeňskému akcionismu a Fluxu, zejména k Beuysovi a Nitschovi. K Beuysovi perzifluje sociální plastiky, k Nitschovi např. dotáčkami procesí (odkaz na *Pfingsfesty* na Nitschově zámku v Prinzendorfu), ale také ke zbylým akcionistům, Schwarzkoglerovi a Brusovi. V jednom ze záběrů dokonce inscenuje reenactment jejich poslední společné akce *Kunst und Revolution* [Umění a revoluce], a spojuje v ní všechny své oblíbence. Postava Beuyse sedí v publiku ve svém typickém plstěném klobouku, v jiném snímku (*Günter Brus Aktion*, 2008) za Schlingensiefem přichází na návštěvu samotný Nitsch, s typickým vzrostlým plnovousem.

Asholtova kapitola „Schlingensief, avantgarda a divadlo“ aplikuje v předchozí kapitole shrnuté avantgardní koncepty Bourdieua, Luhmanna, Poggioliho a Manna, a konstatuje, že ani jeden z nich nevěnoval příliš velkou pozornost divadlu. Uznává dnes již v teatrologii obecně sdílené teze, že surrealistické divadlo v podstatě neexistuje, a surrealistické hry podle

12 Anna Teresa Scheer je od roku 2017 docentkou v oboru drama/divadlo na School of Fine and Performing Arts na Lincoln University ve Velké Británii. Vystudovala divadlo v Londýně a pracovala jako herečka, režisérka a pedagožka ve Velké Británii a Německu. V Německu působila dlouhou dobu ve Volksbühne Berlin. V roce 2007 se vrátila do Austrálie, kde dokončila disertační práci o eklektickém divadle Christopha Schlingensief a na University of Melbourne.

13 Lore Knapp vystudovala divadelní a hudební vědu na Freie Universität v Berlíně, kde se v rámci inscenace *ATTA ATTA* seznámila s Christophem Schlingensiefem.

14 Benjamin Moldenhauer se zabývá popkulturou a hororovým žánrem ve filmu. Je

editorem publikace *Sinnlichkeit und Sinn im Kino* [Smyslnost a smysl ve filmu] (2015).

15 Teresa Kovacs studovala germanistiku a divadelní, filmovou a mediální vědu (TFM) na vídeňské univerzitě, promovala disertací o Elfriede Jelinek. V roce 2017 pobývala v rámci stipendia E. Schrödingera (FWF) na germanistice University of Michigan v Ann Harbor, a od svého návratu působí jako badatelka na vídeňské univerzitě.

něj neměly buď žádné (dle Asholta *Poklad Jezuitů*) nebo jen jediné uvedení (*Smím prosit*). Asholt však v lakonickém výčtu vynechal československou inscenaci *Pokladu jezuitů* v Honzlově režii a Štyrského výpravě z roku 1935.

Poslední kapitola je věnována veřejným akcím. Schlingensiefel inicioval fiktivní vzdělávací instituci v rámci Volksbühne, neboť již jeho projekty *Müllfestspiele* [Slavnost odpadů], *Seven X* [Sedm X] a *Erster Attaistischer Kongress* [První ataistický kongres] podněcovaly diskuzi o popkultuře s cílem přilákat do divadla nové, studentské publikum (srov. s. 225 a násl.). Platschka v těchto projektech spatřuje rozpojení umění a života a s tím spojené upozadění umělce osobnosti, jež podle ní souvisí s již několikrát zmiňovanou diagnózou rakoviny. Gilcher-Holtey se zabývá tím, do jaké míry si umělec jako intelektuál pohrával se skandálem a jeho skandalizací, a konečně Nina-Theresa Zahner¹⁶ pojmenovává Schlingensiefelovu strategii „průzkumu bojem“, resp. „výzkumu uměním“ (304). Schlingensiefelův vztah k avantgardě je divergentní, a jak monografie Ralfs, tak recenzovaný sborník jej osvětlují z dosti odlišných perspektiv. Antologie je jednak vynikajícím doplňkem monografie Ralfs, neboť v kratších útvarech dává prostor tématům, která Ralfs na ploše monografie pouze našukla, zatímco samotný Schlingensiefel se k nim lakonicky vyjádřil v inscenaci *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*: „Avant-garde, Marmelade!“

Čtenáře bych ještě rád odkázal na jednu vznikající publikaci, jejíž vydání je plánováno na rok 2023, opět v editorské péči Teresy Kovacs, a tou je *Schlingensiefel-Handbuch Leben – Werk – Wirkung* v stuttgartském Metzler Verlag, a na starší sborník *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater/Postdramatic Theatre as transcultural Theatre* z roku 2018, v němž publikovaly studie také dvě autorky recenzovaného sborníku, Teresa Kovacs a Lore Knapp, a druhá ze jmenovaných se hlouběji věnuje Schlingensiefelovým inscenacím *ATTA ATTA* (2003) a *Via Intolleranza II.* (2010).

Bibliografie

- Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir. Fluxus Oratorium von Christoph Schlingensiefel* [online]. 2008. Režie Christoph Schlingensiefel. Vimeo, 2020. Nahráno z reprízy 23. 9. 2008. [citováno dne 22.2.2023]. Dostupné online na: <https://vimeo.com/ondemand/einekirchederangst?autoplay=1>.
- BEUYS, Joseph. 2021. *Hiermit trete ich aus der Kunst aus: Vorträge, Aufzeichnungen, Gespräche*. Hamburg: Edition Nautilus, 2021.
- EPP, Eugen. 2023. „Wurde jahrelang mit Scheiße beworfen“: Ballettchef äußert sich nach Hundekot-Attacke gegen Journalistin [online]. *Stern* (14. 2. 2023). [citováno dne 22.2.2023]. Dostupné online na: <https://www.stern.de/kultur/marco-goecke-ballettchef-aeussert-sich-nach-hundekot-angriff--und-zeigt-wenig-reue-33195170.html>.
- FLECK, Robert. 2003. *Die Mühl-Kommune: freie Sexualität und Aktionismus : Geschichte eines Experiments*, Walther König: Köln, 2003.
- JONGH, Karlyn de and Sarah GOLD. 2010. *Hermann Nitsch. Under my skin*. Napoli: GlobalArtAffairs, 2010.

16 Nina-Theresa Zahner vyučuje sociologii na Düsseldorfské umělecké akademii. Předtím zastávala juniorskou profesuru v sociologii kulturní oblasti na Institutu kulturních studií na univerzitě v Lipsku.

- KOVACS, Teresa und Koku G. NONOA (Hrsg.) 2018. *Postdramatisches Theater als transkulturelles Theater/Postdramatic Theatre as transcultural Theatre: Eine transdisziplinäre Annäherung/A transdisciplinary approach*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2018.
- RALFS, Sarah. 2019. *Theatralität der Existenz. Ethik und Ästhetik bei Christoph Schlingensief*. Bielefeld: transcript Verlag, 2019.



Toto dílo lze užívat v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.