

›Spezialisten‹ – der Terminus mag einerseits auf ihre besonderen Fähigkeiten verweisen, andererseits haftet ihm ein sarkastischer Beigeschmack an, der Gefahr läuft, die Laiendarsteller ins Lächerliche zu ziehen.<sup>219</sup>

Im Kontext der Schlingensief'schen Theaterproduktionen sollen die ›Spezialisten‹ als Authentizitätsverstärker wirken. Während Schlingensief die professionellen Schauspieler seines Ensembles durch gezielte Störungen ihrer Routine aus der Reserve lockt und so zu improvisiertem Spiel anhält, entsprechen die Behinderten vermittlels ihrer »spontane[n] Unberechenbarkeit«<sup>220</sup> *per se* Schlingensiefs produktionsästhetischer Poetik der Kontingenz. Auf rezeptionsästhetischer Seite generieren sie, in postdramatischer Manier, Irritationsmomente der Wahrnehmung und des Verstehens. In der Funktion von Textträgern rücken sie Sprechweisen und die Sprache selbst in den Vordergrund.

## 2.6 Der *Attaistische Film*

Vom Film kommend, integriert Schlingensief mit Vorliebe Film- und Videoprojektionen in seine Theaterproduktionen. Nach eigenen Angaben will er derjenige gewesen sein, der 1993 den Einsatz von »Film, Video und sogar Live-Übertragung« an der Berliner Volksbühne eingeführt hat.<sup>221</sup> Zehn Jahre später sind Videoeinspielungen im Theater längst keine Seltenheit mehr – im Gegenteil. In einer Probensequenz von *Atta Atta* erklärt Schlingensief als Bühnenfigur Christoph ironisch: »Video ist ja jetzt im Kommen. Video verändert die Räume. Man macht jetzt viel mit Video, das bietet[t] viele neue Möglichkeiten.«<sup>222</sup> Mit dem von ihm gedrehten *Ersten Attaistischen Film*, der – vorwiegend ohne Ton – in *Atta Atta* gleichzeitig zum Bühnengeschehen auf Leinwände projiziert wird, geht eine Veränderung des Raumes einher, die sich in erster Linie als eine Expansion beschreiben lässt: Die konkrete Realität des Bühnenorts wird um das aufgezeichnete Anderswo erweitert. Dasselbe gilt für die Präsenz der Schauspieler. Neben die leibhaftig anwesenden Bühnenakteure tritt die mediale Anwesenheit der Filmdarsteller.<sup>223</sup> Zugleich treibt Schlingensief ein Spiel mit der Zeit. Durch die Simultaneität von Live-Präsenz und aufgezeichnetem Filmbild verschaltet er »heteronome Zeiträume«<sup>224</sup> und spielt mit der zuschauerseitigen Ungewissheit, »ob ein Bild, ein Klang, ein Video aktuell erzeugt, direkt übertragen oder zeitverschoben wiedergegeben ist«<sup>225</sup>.

---

219 Wenn ich in dieser Arbeit also den Begriff der ›Spezialisten‹ aufgreife, geschieht dies mit der Absicht, ebendiese Ambivalenz und Problematik im Bewusstsein zu halten.

220 WASCHK 2019, S. 28.

221 Vgl. *Schlingenblog* 2009/10: Blogeintrag vom 22. Dezember 2009.

222 »Ablauf – Beginn des Stücks«, Stand: 16. Januar 2003; Volksbühne-Berlin 4650.

223 Entsprechend listet der Programmzettel von *Atta Atta* sowohl die Namen der Bühnendarsteller als auch die der am *Attaistischen Film* beteiligten Schauspieler auf; vgl. Programmzettel *Atta Atta*; Volksbühne-Berlin 216.

224 H.-T. LEHMANN 2015, S. 343.

225 Ebd., S. 344.

Der 52-minütige *Attaistische Film*, der eine Gruppe Schauspieler auf einer nächtlichen Tour durch das winterlich kalte Berlin vom Brandenburger Tor bis in das Foyer der Volksbühne begleitet, soll – laut Konzept – »nicht aufwendig produziert sein, sondern aktionistisch, reportagemäßig«<sup>226</sup>. Dezidiert ist der mit zwei Handkameras gefilmte Schwarz-Weiß-Film auf die Täuschung des (Premieren-)Publikums angelegt. Schlingensiefel möchte die Zuschauer glauben lassen, dass die Aufnahme live in den Theatersaal übertragen werde. »Ich will den Film erst wenige Tage vor der Premiere drehen, damit der Wetteranschluß zum Premierenwetter möglichst stimmt. Es soll sich ja um eine simulierte Livübertragung handeln. Wenn man also die Chance hat, das Wetter anzunähern, so will ich das nutzen«, notiert er.<sup>227</sup> Dahinter steckt die Idee, den ›Ausbruch der Kunst‹ als einen Einbruch in den Theaterraum zu inszenieren und die Zuschauer dieserart einer ›Terrorerfahrung‹ auszusetzen. In einem Typoskript vom 17. November 2002 findet sich diese Idee in Stichworten umrissen: »(Vor-)Film gelangt in persona auf die Bühne, ›das Äußere trifft das Innere‹ [...] Schlusseinstellung: Maskeaufsetzen im Film → Trommelgeräusch aus Sternfoyer, Maskierter springt auf Bühne«.<sup>228</sup> ›Das Äußere‹ sind die Filmdarsteller, die ›das Innere‹, nämlich das Theater, als maskierte Angreifer erstürmen.

Wie Schlingensiefel darum bemüht ist, prominente Beiträge für den *Attaistischen Kongress* zu finden, ist ihm ebenso daran gelegen, das Cast seines Films mit namhaften Schauspielern zu besetzen. Es gehört zu Schlingensiefels Praxis, »möglichst viele prominente Persönlichkeiten in seine Arbeiten einzubinden«<sup>229</sup>. Auf diese Weise vermag er deren Bekanntheit und Renommee für seine Projekte – und für sein persönliches Image – öffentlichkeitswirksam nutzbar zu machen. Über Schlingensiefels Dreharbeiten wird denn auch in Zeitungen berichtet, wovon der Autor-Regisseur und sein Theaterstück *Atta Atta* aufmerksamkeitsökonomisch profitieren.<sup>230</sup>

226 Typoskript vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

227 Typoskript vom 31. Oktober 2002, S. 1; ebd.

228 Ebd., S. 3.

229 Kuhlbrodt, in: DIETRICH KUHLBRODT/KEPPLINGER/KOVACS 2011, S. 254. Der zu Schlingensiefels ›Theaterfamilie‹ gehörende Dietrich Kuhlbrodt bietet hierfür eine psychologische Erklärung: »[B]is zu seinem Tod versuchte Schlingensiefel seine Eltern zu überzeugen, dass er etwas in der Öffentlichkeit Geschätztes machte. Vergeblich. Der Vater warf ihm ständig vor, dass er nicht ›was Ordentliches‹ mache – zum Beispiel Apotheker werden. Wie er selbst. Schlingensiefel begann, mit Prominenten aufzuwarten, beginnend mit dem Klassenlehrer aus seinem Kinderfilm *Mensch, Mami, wir dreh'n 'nen Film*, dann mit den Berühmtheiten aus Film und Fernsehen (Harald Schmidt) und schließlich mit noch lebenden Künstlern der Avantgarde«; DIETRICH KUHLBRODT 2019, S. 17. Dieses Moment reflektiert Schlingensiefel in einem Eltern-Sohn-Dialog zu Beginn von *Atta Atta*, in dem Christoph die gerade einsetzende Projektion des *Attaistischen Films* folgendermaßen kommentiert, vor Mama und Papa angehend: »Die kommen übrigens heute alle noch hier hin. Den Film habe ich gemacht. Mit den ganzen Prominenten, die spielen in meinem Film mit. Und heute kommen die noch hier hin.« Darauf die Mutter: »Ist das Otto Sander? Der ist aber alt geworden.« Dieser Kurzdiallog findet sich in einer auf den 16. Januar 2003 datierten Spielfassung des Stückanfanges, nicht jedoch im finalen Regiebuch von *Atta Atta*; siehe »Ablauf – Beginn des Stücks«; Volksbühne-Berlin 4650.

230 Vgl. »Theaterprovokateur auf einem Marsch durch sechs Lokale« 2003. Aufmerksamkeitser-

Am *Attaistischen Film* wirken Margit Carstensen, Hannelore Elsner, Hannelore Hoger, Peter Fitz und Otto Sander mit – »die bedeutendsten Schauspieler, die es so in Berlin gibt«<sup>231</sup>. Für die Außenmoderation will Schlingensief die aus dem Fernsehen bekannte Maybrit Illner oder Anne Will gewinnen.<sup>232</sup> Schließlich übernimmt Oskar Roehler, ein mit Schlingensief befreundeter Drehbuchautor und Filmregisseur, die Rolle des Moderators, der »live auf Sendung« die am Brandenburger Tor nacheinander eintreffenden Schauspieler empfängt. Herbert Fritsch, der die Prozession anführt, fungiert als Bindeglied zwischen Film und Theater: Er ist der Einzige, der auch an den *Atta Atta*-Abenden auftritt, indem er zum Ende des *Attaistischen Films* auf die Bühne stürmt. Ergänzt wird die durch Berlin ziehende Gruppe um den mit Sombrero, falschem Schnurrbart, Poncho und Gitarre ausgestatteten Carl Hegemann, der von einem ebenfalls als Mexikaner verkleideten Jungen mit Trommel begleitet wird. Die beiden untermalen den Zug musikalisch – sie sind das Überbleibsel des von Schlingensief zunächst vorgesehenen uniformierten Trommlerkorps, das im Film hätte auftreten sollen.<sup>233</sup>

Die Dreharbeiten finden am Abend des 12. Januar 2003 statt. »Wettervorhersage: Heiter bis wolkig / Temperaturen von -5 bis +1° / Windstärke: 19 kmH / Windrichtung: WSW / Niederschlagswahrscheinlichkeit: 23 %«.<sup>234</sup> Die für die Prozession geplante Route führt, an historischen Stätten und touristischen Attraktionen vorbei, in Cafés und Restaurants.<sup>235</sup> Als Vorbild fungiert *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972) des spanisch-mexikanischen Filmemachers Luis Buñuel.<sup>236</sup> Ähnlich wie in Buñuels Film das gemeinsame Essen der Protagonisten ein ums andere Mal verhindert wird, sollen Schlingensiefs Akteure zwar in Edelrestaurants und Szenebars einkehren, von dort jedoch – ohne getrunken oder gegessen zu haben – wieder aufbrechen: »[A]lle sitzen nur da und rauchen, wenn der Kellner kommt, wird nichts bestellt, sie ignorieren ihn«.<sup>237</sup> Buñuels *Das goldene Zeitalter* (1930) zieht Schlingensief

---

zeugend wirkt ferner Schlingensiefs Ankündigung, nackte Platzanweiser für *Atta Atta* engagieren zu wollen – als eine Anspielung auf Marina Abramovičs und Ulays Performance *Imponderabilia* (1977). Auch hiervon berichten die Zeitungen: »Nach Christoph Schlingensiefs Plänen sollen auch drei nackte Menschen mitspielen, die an jedem Tag des Theaterstücks den Besuchern »beim Betreten des Zuschauerraums behilflich sein wollen«; ebd. Letztlich findet dieser Plan keine Umsetzung. Gleichwohl konnte Schlingensief so mit seiner Pre-Performance erfolgreich mediale Aufmerksamkeit für *Atta Atta* generieren.

231 HEGEMANN 2010, Min. 10:14–10:17 (Transkription der Verfasserin). Hannelore Hoger wird im Film von ihrem damaligen Lebensgefährten Siegfried Gerlich begleitet.

232 Vgl. Typoskript vom 17. November 2002, S. 2; Volksbühne-Berlin 4646.

233 Vgl. ebd.

234 Disposition »Szene: »Prozession«; Volksbühne-Berlin 4648.

235 Vgl. Typoskript vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646. Als geschichtsträchtige Orte und Touristenattraktionen Berlins sind notiert: »Gendarmenmarkt, Café Borchert, Lustgarten, Berliner Dom, Fernsehturm, Alexanderplatz«.

236 Buñuel gilt als Schlingensiefs bevorzugter Filmemacher. Auf die Frage, welche drei Filme seine Lieblingsfilme seien, antwortet er: »»Der diskrete Charme der Bourgeoisie«, »Belle du Jour«, »Der andalusische Hund«; Schlingensief im Fragebogen von Moritz Rinke (*Tagesspiegel*-Beilage »Spielzeit« Nr. 3, 2002), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 159–162, hier S. 161.

237 »Ablaufskizze«, S. 1; Volksbühne-Berlin 4649. Besucht werden das Restaurant des Hotels

als weitere Referenz heran: Den liebsten Mann aus dem Buñuel-Film ahmt Herbert Fritsch in seinem exaltierten Auftreten nach. Im Laufe der Prozession verhält sich Fritsch, »hoherregt«, immer enigmatischer.<sup>238</sup> Als die Gruppe den Gendarmenmarkt erreicht und die Treppe des Konzerthauses erklommen hat, stürzt der Schauspieler, wie ohnmächtig, in der vollen Eingangshalle zu Boden. Als er nach draußen geführt wird, lässt er sich die Treppenstufen hinunterfallen. Das Sicherheitspersonal zeigt sich irritiert: »Was ist denn mit dem? Kann mir einer sagen, was mit dem ist?« – »Der hat zu viel gekifft oder so.«<sup>239</sup> Die traumartige Atmosphäre des *Attaistischen Films* ist, mitsamt Fritschs merkwürdigem, irrationalem Gebaren, der surrealistischen Filmästhetik Buñuels nachempfunden.

Die Dreharbeiten haben, nicht zuletzt für die am *Attaistischen Film* mitwirkende Schauspielersprominenz, den Charakter eines ethnomethodologischen Krisenexperiments. Anders als Fritsch, der in das Filmkonzept eingeweiht ist, wissen Carstensen, Elsner, Hoger, Fitz und Sander nicht, worauf sie sich einlassen.<sup>240</sup> »Wenn es nicht geprobt ist, wenn man nicht weiß, was passiert, dann erst kommt das Theater überhaupt erst zu sich selbst«,<sup>241</sup> sagt Hegemann, der mit Schlingensiefel ein »aktionistische[s] Theater der Verhaltensexperimente«<sup>242</sup> erprobt.

Für Hegemanns Theatertheorie sind die Ansätze der Ethnomethodologie prägend.<sup>243</sup> Die von dem US-amerikanischen Soziologen Harold Garfinkel begründete

---

Adlon, das Café Einstein, das Westin Gran Hotel, das Restaurant Borchardt, das Four Season Hotel und die damals noch bestehende Szenebar Schwarzenraben; vgl. Disposition »Szene: ›Prozession‹«; Volksbühne-Berlin 4648.

238 Für die von Fritsch verkörperte Rolle sieht Schlingensiefel zunächst den Schauspieler Edgar Selge vor. In der Ablaufskizze ist vermerkt: »Edgar Selge (wie beim ›Goldenen Zeitalter‹ von Buñuel) schaut höherregt aus dem Fenster und sieht dann beim Heraus schauen ›Geschichte‹ (Einspielungen vom Reichstagsbrand, Mauerfall, Flutkatastrophe, ICE-Crash etc.)«; »Ablaufskizze«, S. 1; Volksbühne-Berlin 4649. Die Montage historischen Filmmaterials entfällt in Schlingensiefels Film fast vollständig. Zwar schaut Fritsch in den Restaurants aus dem Fenster – eingespielt wird daraufhin die Aufnahme eines in Richtung Brandenburger Tor fahrenden Autobusses, der Werbung für das Scheuermittel *Ata* macht. Der Filmclip, eine Archivaufnahme, dürfte aus den 1930er-Jahren stammen.

239 *Erster Attaistischer Film* 2003, Min. 38:07–38:11 (Transkription der Verfasserin).

240 Hegemann berichtet über die Dreharbeiten des *Ersten Attaistischen Films*: »Die Darsteller wussten selber nicht genau, ich auch nicht, was da überhaupt geplant war. Die wurden ja auch immer nervöser irgendwie. Das war in der Tradition dieser Krisenexperimente, die wir immer gemacht haben, von Buñuel – dem *Diskreten Charme der Bourgeoisie* – ursprünglich abgeläutet, dann aber dahingehend verschärft, dass die Menschen, die da mitspielen, sich selbst etwas antun, bei dem sie nicht ganz wissen, wie man damit umgehen kann«; HEGEMANN 2010, Min. 1:31–2:03 (Transkription der Verfasserin).

241 Vgl. ebd., Min. 8:26–8:32.

242 ALBERS 2022, S. 219, Anm. 24. Irene Albers erklärt Schlingensiefels Theaterarbeiten zu soziologischen Versuchsanordnungen in der Tradition der Krisenexperimente; vor diesem Hintergrund beleuchtet sie vornehmlich Schlingensiefels *Chance 2000*-Projekt; siehe ALBERS 1999 und, ungekürzt, ALBERS 2022.

243 Carl Hegemann im Gespräch mit der Verfasserin, 22. Januar 2021: »Was mich theatertheoretisch neben dem Goffman-Buch *Rahmen-Analyse* am meisten geprägt hat, ist das Buch

Ethnomethodologie erforscht die Konstitution sozialer Alltagsrealität, wofür sie Inkongruitätsverfahren oder *breaching procedures* – im Deutschen zumeist als »Krisenexperimente« übersetzt – heranzieht: Um für selbstverständlich gehaltene Normen und Konventionen sozialer Interaktion aufzudecken, werden alltägliche Situationen systematisch gestört.<sup>244</sup> »Meine bevorzugte Vorgehensweise besteht darin, mit vertrauten Szenen zu beginnen und zu fragen, was getan werden kann, um Ärger zu verursachen«, schreibt Garfinkel in seinen 1967 erschienenen *Studies in Ethnomethodology*:

Die Verfahren, die man einsetzen müsste, um die sinnlosen Eigenschaften der wahrgenommenen Umgebungen zu vervielfachen, um Verblüffung, Bestürzung und Verwirrung zu erzeugen und aufrechtzuerhalten, um die sozial strukturierten Affekte von Angst, Scham, Schuld und Entrüstung hervorzubringen und eine desorganisierte Interaktion zu bewirken, sollten uns etwas darüber sagen, wie die Strukturen von Alltags-tätigkeiten gewöhnlich und gewohnheitsmäßig erzeugt und beibehalten werden.<sup>245</sup>

In der durch *breaching procedures* verfremdeten Alltagswelt erleben die Probanden, die ihre Realitätserwartungen zunächst noch aufrechtzuerhalten suchen, den Zusammenbruch interaktiver Ordnung und werden sich der Fragilität von Wirklichkeit bewusst.

*De facto* erinnert die von Buñuel inspirierte Gastronomietour im *Attaistischen Film* an eine Garfinkel'sche Versuchsanordnung. Statt dem konventionalisierten Skript eines Restaurantbesuchs zu folgen, wird dieses durchkreuzt: Von Schlingensief erhalten die Schauspieler die Anweisung, die herbeieilenden Kellner zu ignorieren

---

von Mehan und Wood: *The Reality of Ethnomethodology*. Und auf Deutsch ein kleiner Sammelband: *Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie des Alltagshandelns.*« Vgl. GOFFMAN 1980 sowie MEHAN/WOOD 1975 und WEINGARTEN/SACK/SCHENKEIN 1979.

244 Weiterführend zu Garfinkels *breaching procedures* siehe AYASS 2021.

245 GARFINKEL 2020, S. 80. Viele Inkongruitätsverfahren, die Garfinkel im zweiten Kapitel seiner *Studien zur Ethnomethodologie* bespricht, hatte er seinen Studenten aufgetragen. Als Versuchspersonen dienten oftmals die eigenen ahnungslosen Familienangehörigen, Freunde und Bekannte. Anschließend wurde der Verlauf des Versuchs von den Experimentatoren protokolliert. Ein Beispiel: »Studierende [wurden] aufgefordert, sich zu Hause mindestens fünfzehn Minuten und höchstens eine Stunde lang vorzustellen, sie seien dort Gäste und sich entsprechend zu verhalten. Sie wurden angewiesen, umsichtig und höflich zu sein. Sie sollten distanziert bleiben, förmliche Anreden verwenden und nur dann reden, wenn sie angesprochen wurden. In neun von neunundvierzig Fällen weigerten sich Studierende, diese Aufgabe auszuführen (fünf Fälle) oder blieben beim Versuch, sie zu erledigen, »erfolglos« (vier Fälle). [...] In den verbleibenden vier Fünfteln der Fälle waren die Familienangehörigen wie vor den Kopf geschlagen. Sie versuchten mit aller Macht, sich einen Reim auf das sonderbare Benehmen zu machen und die Situation wieder zu normalisieren. In den Berichten war immer wieder von Erstaunen, Fassungslosigkeit, Schock, Angst, Verwirrung und Ärger die Rede, wie auch von Vorwürfen seitens verschiedener Familienmitglieder, der oder die Studierende sei niederrächtig, rücksichtslos, selbstsüchtig, widerwärtig oder unhöflich«; ebd., S. 91f.

und keine Bestellung aufzugeben.<sup>246</sup> Interessanter noch als die Irritation und Verunsicherung der Empfangsdamen und Kellner ist jedoch das zunehmend größer werdende Unbehagen der Schauspieler. Nicht nur sind sie dazu angehalten, die immer neue Peinlichkeit der verhinderten Restaurantbesuche auszuhalten,<sup>247</sup> auch sind sie – als angesehene Schauspielgrößen – mit der Tatsache konfrontiert, das Spielen dem damals noch wenig bekannten Fritsch zu überlassen. »Das bringt diese Schauspieler in Verlegenheit. Es ist eine unverschämte Situation, aber sie kommen nicht raus«.<sup>248</sup> Mithin fängt Schlingensiefel, so Hegemann, »hochprivate Reaktionen«<sup>249</sup>, das ungespielte Konsterniert- und Enerviertsein der Darsteller ein.

Der Marsch, und mit ihm das Krisenexperiment, endet in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Im Foyer liegen Ku-Klux-Klan-Roben bereit, die sich die Akteure überziehen. Fritsch, der unmaskiert bleibt, fungiert abermals als Anführer: Auf sein Zeichen stürmen die Vermummten los – und damit endet der *Attaistische Film*.

In der Aufführungssituation von *Atta Atta* tritt die Filmvorführung in Konkurrenz zum Live-Spiel der Bühnenakteure. Dabei dürfte das Bühnengeschehen, aufgrund seiner Unmittelbarkeit, die Aufmerksamkeit der Theaterzuschauer eher auf sich gezogen haben als der Schwarz-Weiß-Film. Die simultane Verschaltung trägt wesentlich zu der von Schlingensiefel intendierten Publikumsüberforderung und -verunsicherung bei: Mit einer Vielzahl an Eindrücken konfrontiert, sind die Zuschauer dazu genötigt, ihre Aufmerksamkeit zwischen Film- und Bühnenmedium selektiv zu organisieren – mit dem sie begleitenden Gefühl, ihnen entgehe etwas. Nur wenige

---

246 Freilich dürfte sich die dadurch ausgelöste Erschütterung der Weltwahrnehmung aufseiten der Kellner in Grenzen gehalten haben: Schließlich signalisierte ihnen die Präsenz des Filmteams, dass das nonkonforme Verhalten der Gäste offensichtlich den Gesetzmäßigkeiten einer ›anderen‹, fiktiven Wirklichkeit folgte, nämlich jener des in Realisation befindlichen Films.

247 In Verlegenheit kam ebenso der Mitakteur Hegemann. Nach einer Vorführung des *Attaistischen Films* im Jahr 2010 erklärt er: »Das war nichts anderes als eine Versuchsanordnung, und zwar eine, die man sich gar nicht hart genug vorstellen kann. Ich habe hier eben gesehen und es war mir jetzt noch peinlich, dieses Gefühl, wie man da in diese Edelrestaurants kommt, und dann kommt so ein Kellner an oder die Empfangsdame und sagt: ›Nein, die nicht!‹ Dann wurde Herbert ganz sauer und sagte: ›Die unbedingt!‹ Die wollten uns beide kleine Zigeuner wirklich nicht reinlassen. Und die anderen durften alle rein, obwohl sie sie auch erst nicht reinlassen wollten, aber dann sahen, wer das war. Es entstand eine unglaublich zwielichtige Pattsituation, aus der praktisch niemand unbeschädigt rausgekommen ist. Und das ist wohl der Sinn der Kunst«; HEGEMANN 2010, Min. 9:13–9:53 (Transkription der Verfasserin). Hier lässt sich der Bogen zu Garfinkel schlagen, der – als Jude – im amerikanischen Süden der 1930er- und 40er-Jahre aufgrund der damals herrschenden Rassentrennung diskriminiert wurde: Man hatte ihm den Zutritt zu Hotels und Restaurants, die nur ›Weißen‹ offenstanden, verweigert. Garfinkels Erfahrungen sollten prägend sein für seine zukünftige Arbeit; vgl. WARFIELD RAWLS 2020, S. 7.

248 HEGEMANN 2010, Min. 10:29–10:37 (Transkription der Verfasserin).

249 Ebd., Min. 10:09f.

Male rückt Schlingensief den *Attaistischen Film*, eine Hommage auf Buñuel und den Surrealismus, dezidiert in das Zentrum der Aufführung: Der Anfang des Films und der Sturz Herbert Fritschs von der Außentreppe des Berliner Konzerthauses werden mit Tonspur abgespielt und für das Publikum dadurch aufmerksamkeitsökonomisch akzentuiert. Innerhalb der Aufführung bleibt die Einspielung weitgehend ein Fremdkörper. Erst zu ihrem Ende, wenn Fritsch ›aus dem Film‹ in den Theatersaal tritt, werden Filmmedium und Bühnengeschehen zusammengeführt.

Exemplarisch verdeutlicht der *Attaistische Film* ein Grundprinzip des Schlingensief'schen Arbeitens. Auf der Produktionsebene setzt der Autor-Regisseur, wie dargelegt, Irritationstechniken ein, die mit dem ethnomethodologischen Konzept der Krisenexperimente verwandt sind: Schlingensief legt es darauf an, die Filmschauspieler in Situationen zu bringen, in denen ihre Routine versagt. Hegemann, der an den Dreharbeiten als Mitakteur beteiligt war, spricht gar von »psychischer Gewalt«<sup>250</sup> – nimmt man ihn beim Wort, hat Schlingensief die Schauspieler gezielt psychologischem Terror ausgesetzt. Aufseiten der Rezeption wird das Thema ›Terror und Gewalt‹ weiter durchexerziert: Mit der fingierten Liveübertragung, die in den – nur angedeuteten – Sturm auf das Theater kulminiert, soll das Publikum seinerseits in Alarmbereitschaft versetzt werden.

## 2.7 Atta-Kunst

Im Rahmen des *Atta Atta*-Projekts beginnt Christoph Schlingensief sich als Action-Painter auszuprobieren. Während der Bühnenproben realisiert er erste Arbeiten – in der Mehrzahl handelt es sich um mit Acrylfarbe und diversen Gegenständen traktierte Leinwände und Kunststoffplatten. Auf der *Attaistischen Ausstellung*, die anlässlich der Premiere von *Atta Atta* im Foyer der Volksbühne eröffnet, werden Schlingensiefs Bilder und Objekte präsentiert. Als Kuratorin firmiert Carmen Brucic, Mitarbeiterin und damalige Lebensgefährtin des Autor-Regisseurs.<sup>251</sup> Schlingensief legt es darauf an, mit seinen auch auf der für das Theaterprojekt angelegten Internetpräsenz [www.atta-atta.org](http://www.atta-atta.org) zur Schau gestellten Arbeiten die Grenzen des Theaters zu transzendieren: »Wollen Sie die Ausstellung einladen oder sind Sie an Exponaten interessiert, dann melden Sie sich bitte bei der Kuratorin«, wird dem Besucher der Website unter dem Menüpunkt »Galerie« ans Herz gelegt.<sup>252</sup> Darüber hinaus spielen

250 Ebd., Min. 10:38–10:45.

251 Vgl. Typoskript vom 17. November 2002, S. 3: »Galerie/Ausstellung (Attalook) im Foyer von Carmen Brucic«; Volksbühne-Berlin 4646.

252 Siehe [www.atta-atta.org](http://www.atta-atta.org). Die nicht mehr existierende Website lässt sich in Teilen über das Internet Archive einsehen: <https://web.archive.org/web/20030211013627/http://www.atta-atta.org/> (Zugriff: 1.8.2023). Eine Auswahl der damals zum Verkauf stehenden Objekte ist dort noch eingestellt, einige davon sind markiert als »reserviert« oder »in Sammlerbesitz«. Ob es sich dabei um Fiktion handelt, die das Galeriewesen persiflierend nachahmt, bleibt offen.