Eine solche ›terroristische Kunstbewegung‹ will der Autor-Regisseur unter dem von ihm geschaffenen Begriff des Attaismus sowohl theoretisch als auch praktisch erforschen.

2.2 Der *Attaistische Kongress*

Der Probenprozess von *Atta Atta* gliedert sich in mehrere Produktionsphasen. Begonnen wird mit »›Theorie‹-Proben«:[67] Schlingensief sucht Wissenschaftler, Philosophen und Künstler für Vorträge »im Seminarstil« zu gewinnen, die die Wirksamkeit der Aktionskunst, ihre Möglichkeiten, Grenzen und Exzesse diskutieren.[68] Ziel ist die Erarbeitung einer attaistischen Theorie, die dem Verhältnis von Kunst und Terror Rechnung trägt. Bazon Brock, Peter Sloterdijk und Thomas Hauschild sagen als Erste zu.[69] Auch Boris Groys, Peter Weibel, Theo Altenberg, Péter Nádas und Franz-Patrick Steckel folgen der Einladung. Johannes Stüttgen, Schüler und Weggefährte von Joseph Beuys, muss krankheitsbedingt absagen, weshalb an seiner Stelle der Kunsthistoriker und Beuys-Experte Andreas Quermann referiert.[70] Die vom 2. bis 20. Dezember 2002 stattfindenden Vorträge und Diskussionsrunden bilden das *Attaismus-Seminar*, das später in *Erster Attaistischer Kongress* umbenannt wird. Die Veranstaltung zeichnet sich durch Exklusivität aus: Unter Ausschluss der Öffentlichkeit nehmen an ihr allein die an *Atta Atta* beteiligten Schauspieler und Mitarbeiter der Berliner Volksbühne teil. Der Kongress wird auf Film und Tonband aufgezeichnet, ihn will Schlingensief als Grundlage seiner Stückentwicklung heranziehen.[71] Die geladenen Referenten unterzeichnen eine Erklärung, die dem Schlingensief'schen Team das Recht einräumt, ihre Beiträge honorarfrei für die Theaterinszenierung zu verwenden.[72]

Recherchen im Vorfeld der Probenzeit lassen erkennen, dass in Schlingensiefs Auseinandersetzung mit aktionistischen Kunstformen vornehmlich Beuys und die Wiener Aktionisten im Fokus stehen.[73] Filmaufnahmen ihrer Kunstaktionen sieht sich

67 Vgl. Probenkonzept vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646.

68 Jutta Wangemann an Norbert Bolz, 25. November 2002; ebd.

69 Vgl. Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; ebd.

70 Vgl. undatiertes Typoskript; ebd. Ebenso wird der Philosoph und Medientheoretiker Norbert Bolz um einen Vortrag gebeten, dieser schlägt die Einladung jedoch aus Zeitgründen aus; vgl. Norbert Bolz an Jutta Wangemann, 26. November 2002; ebd.

71 »[D]ie Vorträge dienen als Textvorlagen und finden günstigstenfalls Verwendung in der Inszenierung selbst«; Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; ebd. Auch die Bedingung der Exklusivität ist hier – und das augenfällig – vermerkt: »KEINE ÖFFENTLICHEN VERANSTALTUNGEN, SONDERN SEMINARE FÜR ALLE AKTIONISTEN!!!«

72 Vgl. »Erklärung« (Entwurf), verfasst von Schlingensief und Hegemann: »Die/der Unterzeichnende räumt der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz das Recht ein, ihre/seine Leistung im Rahmen von Christoph Schlingensiefs Inszenierung ›ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen!‹ [Arbeitstitel; Premiere am 23.01.2003] zu nutzen und zu verwenden. Ein Honoraranspruch entsteht aus diesem Verwertungsrahmen nicht«; Volksbühne-Berlin 4645.

73 Vgl. Recherchelisten aus Bibliothekskatalogen (Ausdrucke vom 19., 25. und 27. November 2002 sowie ohne Datum); Volksbühne-Berlin 4646 u. 4648.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das Ensemble während der sogenannten »›Aktionismus‹-Proben«[74] an, die ergänzend zu den Theorie-Proben stattfinden. Das Kurzprotokoll der Probe vom Freitag, den 13. Dezember 2002, gibt einen Einblick in den Probenprozess: Der Tag beginnt mit dem Beuys gewidmeten Vortrag Quermanns, an den sich eine »Diskussion über das Verhältnis von Kunstwissenschaft und Kunstpraxis« anschließt.[75] Es folgen Filmvorführungen, darunter eine Dokumentation von Beuys' Kölner Aktion *Vakuum* ↔ *Masse* (1968) sowie Performances von Otto Muehl und Hermann Nitsch.[76] Am Ende des Probentags werden »Regieeinfälle« notiert, die sich aus den gesammelten Eindrücken ergeben haben – beispielsweise die Idee, während des Theaterstücks Beuys' Klangarbeit *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* über Lautsprecher einzuspielen.[77]

In den *Atta Atta*-Proben tritt, neben die theoretische Beschäftigung mit Aktionskunst, deren praktische Erprobung durch die Schauspieler. Mit seinem Ensemble spielt Schlingensief ausgewählte Kunstaktionen nach und entwickelt sie weiter.[78] Dass sich im Reenactment die Kopie vom Original emanzipiert, reflektiert der Autor-Regisseur im Gespräch mit dem Ethnologen Thomas Hauschild:

> Wir haben ja auch immer so Szenen, wo wir dann wieder zum Beispiel das McCarthy-Bild nachspielen. Aber eigentlich auch schon wieder das Nachspielen vergessen, und wir dann nachher ganz stolz sind, dass – ich zum Beispiel so eine Matratze ganz vollgesaut habe, und nachher sage: Sieht fast aus wie McCarthy, habe ich aber gemacht.[79]

Wie sich Schlingensief Aktionen von Beuys, den Wiener Aktionisten und Paul McCarthy aneignet, so macht er sich Fremdtexte zu eigen, darunter Äußerungen der zum *Attaistischen Kongress* eingeladenen Intellektuellen. Schlingensief lässt die Beiträge der Künstler und Kunsttheoretiker Brock und Weibel, ebenso die Vorträge des Kunst- und Medientheoretikers Groys und des Philosophen Sloterdijk durch sein Team transkribieren und zusammenfassen. Aus den Texten werden »Glaubenssätze«

74 Probenkonzept vom 31. Oktober 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646. Zunächst war ebenfalls geplant, Jonathan Meese für eine Kunstperformance in die Volksbühne einzuladen; vgl. undatiertes Typoskript; ebd.

75 »Kurzprotokoll der Probe vom Freitag, den 13.12.2002«; Volksbühne-Berlin 4647.

76 Es handelt sich um Nitschs *89. Aktion* sowie um die Muehl'schen Performances *Manopsychotik* und *Sodoma* (beide 1970); vgl. ebd. Des Weiteren wird eine WDR-Reportage über Schlingensiefs Produktion *Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler* (Uraufführung am 23. April 1993, Volksbühne Berlin) angesehen und diskutiert. Hier wird einmal mehr deutlich, dass Schlingensief bestrebt ist, an vergangene Projekte anzuschließen und diese für neue Projekte als Inspirations- und Arbeitsmaterial recycelnd heranzuziehen.

77 Als ein weiterer Regieeinfall ist festgehalten: »erste Zuschauer-Reihe wird auf die Bühne hochgefahren (Christoph: ›Behalt die schön im Auge!‹)« – damit verbunden ist eine Anspielung auf »Nitschs skeptisch-angstvolle[n] Blick« in dessen *89. Aktion*; vgl. ebd.

78 Vgl. auch eine handschriftlich verfasste Liste exemplarischer Aktionen; die Mehrheit der Arbeiten stammen von Beuys und Nitsch; vgl. »Kunstaktionen/Bsp.«, undatiert; Volksbühne-Berlin 4648.

79 »Transkription des Vortrags von T. Hauschild, 20. Dez. 2002«; Volksbühne-Berlin 4647.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

extrahiert, auf die in den Proben zurückgegriffen wird.[80] Ganze aus den Vorträgen entnommene Passagen werden in die Figurenrede der Schauspieler montiert – mit diesen Textzitaten erzielt Schlingensief, wie noch zu zeigen sein wird, sowohl pathoshaltige als auch komische Effekte.

2.2.1 Theoriearbeit – Bazon Brock, Boris Groys, Peter Sloterdijk und Peter Weibel

Über die während des *Attaistischen Kongresses* geleistete Theoriearbeit leitet Schlingensief eine wissenschaftliche Legitimation für sein attaistisches Kunstprojekt ab. Kerstin Sommers Annahme, der Attaismus habe keinen »intellectual background«, ist daher zu widersprechen.[81] Zielt doch der an der Volksbühne veranstaltete Kongress nachgerade darauf ab, *Atta Atta* an das kulturwissenschaftliche Feld anzudocken.[82] Dass mit der Organisation des *Attaistischen Kongresses* nicht zuletzt feldtheoretische Bestrebungen Schlingensiefs einhergehen, hat Sarah Pogoda plausibel dargelegt: Indem er Experten zum Zwecke wissenschaftlicher und künstlerischer Forschung – hier: für seine »attaistische Grundforschung«[83] – um sich schart und instrumentalisiert, macht sich Schlingensief ihre »wissenschaftliche Deutungsmacht« zu eigen,[84] mithin lädt er sein Projekt mit zusätzlichem symbolischem Kapital auf,

80 Vgl. »Glaubenssätze von Bazon Brock«, »Glaubenssätze von Peter Weibel«, »Glaubenssätze von Peter Sloterdijk«; Volksbühne-Berlin 4645. Mit dem Begriff der Glaubenssätze wird ein kunstreligiöses Moment evoziert. Entsprechend ist im Probenprotokoll vom 18. Dezember 2002 – als »Quintessenz der Theorie-Wochen« – vermerkt: »Brock, Groys, Weibel, Beuys: Sektenführer, Jünger der eigenen Sekte; Duktus der ›Prediger‹: hoffen, dass Leute ins Handeln kommen«; Volksbühne-Berlin 4649.

81 »Just like Dadaist anti-art, *Atta* art is art for everybody, and made by everybody. There is no pretence in *Atta*, and it has no intellectual background«; Sommer 2012, S. 45.

82 Dass es dem Kongress und der *Atta Atta*-Inszenierung tatsächlich gelingen, im wissenschaftlichen Feld rezipiert zu werden, beweist die Tatsache, dass der Frankfurter Philosophieprofessor Martin Seel in seiner Publikation *Die Macht des Erscheinens – Texte zur Ästhetik* auf das Schlingensief'sche Theaterstück eingeht und an der Theorie zum Attaismus Kritik übt; vgl. Seel 2007, S. 221–227. Seels Text ist zuvor als Essay in der Theaterzeitschrift *Theater heute* erschienen; vgl. Martin Seel: »Das Anti-Terror-Gesetz der Komik. Christoph Schlingensief verweigert den Ausbruch der Kunst aus der Kunst«, in: *Theater heute* 44,3 (2003), S. 24–27. Die Theaterwissenschaftlerin Elisabeth Großegger glaubt gar, dass es sich beim Attaismus um eine etablierte Kunsttheorie handle; vgl. Grossegger 2006, S. 382.

83 Schlingensief 2002, Min. 4:55f. (Transkription der Verfasserin).

84 Pogoda 2019, S. 246. »Die Art, wie Wissenschaft mit der Einführung, Prägung und Etablierung von Begriffen Deutungsmacht gewinnt, Wissen produziert und etabliert, wird also auch Schlingensief zu einer zentralen Hoheitsstrategie«; ebd. Hegemann spricht in *Ausbruch der Kunst* unverblümt von Instrumentalisierung, wenn er sich bei den Referenten bedankt, »die alle vollkommen unkompliziert und wie selbstverständlich die Mühe auf sich genommen haben, nach Berlin in die Volksbühne zu kommen und sich für den ›Attaismus‹ instrumentalisieren zu lassen«; Hegemann 2003 a, S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

das aus der Bekanntheit und dem Renommee der am Kongress mitwirkenden Intellektuellen schöpft. Auf diese Weise vermag der Autor-Regisseur sein persönliches Standing innerhalb des intellektuell-künstlerischen Feldes zu stärken und seine Institutionalisierung im Kunst- und Kulturbetrieb voranzutreiben.[85] Zwar findet der *Attaistische Kongress* im kleinen, ausersehenen Rahmen statt – die Exklusivität verweist symptomatisch auf Distinktionsbestrebungen –, jedoch ist Schlingensief sehr wohl darauf bedacht, die Beiträge *ex post* der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen: Die gefilmten Vorträge sollen in einer *Attaistischen Videoedition* für die Theaterbesucher zu erwerben sein;[86] zum Nachlesen erscheinen die redigierten Kongressbeiträge in der Begleitdokumentation *Ausbruch der Kunst*. Deutlich wird, dass der *Attaistische Kongress* als ein die Theaterinszenierung flankierender kunst- und künstlerdramatischer Paratext Schlingensief als einen postmodernen *uomo universale* auszeichnen soll, der seine primäre Kunstgattung – das Theater – multikompetent überschreitet, indem er als Initiator wissenschaftlicher Forschung theoretische Reflexion mit künstlerischer Praxis verbindet.

Darüber hinaus führt der Dokumentationsband *Ausbruch der Kunst* vor Augen, dass der in den Probenprozess eingegliederte Kongress im Dienst einer Textproduktion steht, die für Schlingensief Materialstatus besitzt: Aussagen von Brock, Groys und Sloterdijk finden, mitunter in identischem Wortlaut, als unmarkierte Zitate Eingang in den theatralen Text von *Atta Atta*, werden also von Akteuren auf der Bühne rezitiert. »Schlingensief baut dramaturgisch geschickt Sentenzen aus den tagelangen Seminaren zum Attaismus in sein Werk ein«, konstatiert auch Theaterkritiker Hans-Dieter Schütt.[87] Um den in *Atta Atta* geführten Diskurs über Kunst und Terror nachzuvollziehen, werde ich im Folgenden einige auf dem *Attaistischen Kongress* vertretenen Positionen kurz vorstellen und exemplarisch darlegen, wie sie durch Schlingensief appropriiert und in seiner Theaterinszenierung reflektiert werden.

Peter Weibel beleuchtet in seinem auf dem *Attaistischen Kongress* gehaltenen Vortrag vornehmlich die Performancekunst des Wiener Aktionismus, dem er selbst – als Künstler und Theoretiker gleichermaßen – angehörte.[88] Für Weibel entbehrt die körperzentrierte Aktionskunst der Aktionisten an Radikalität. Man habe »die Strategien der Malerei einfach fortgeführt, mit dem Unterschied, dass man sie auf den Körper übertragen hat.«[89] Allerdings findet Weibel es bezeichnend, dass zwischen der Zerstö-

85 Vgl. Pogoda 2019, S. 247.

86 Vgl. Schlingensief 2002, Min. 8:26–8:40 (Transkription der Verfasserin). Die Aufnahmen ausgewählter Kongressbeiträge sind als Bonusmaterial auf DVD versammelt: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 2 und 3.

87 Schütt 2003. Vgl. auch Rakow 2003, S. 30.

88 Weibel zeichnete eine umfassende Publikationstätigkeit rund um den Wiener Aktionismus aus. Neben Aktionstexten und aktionsbegleitenden Schriften verfasste Weibel eine Dokumentation ebenso wie kunsttheoretische Aufsätze zum Wiener Aktionismus; vgl. Jahraus 2001, S. 41f.

89 Weibel 2003, S. 108.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rung einer Leinwand und der Malträtierung des Künstlerkörpers rezeptionsästhetisch unterschieden werde. Mit Verweis auf Lucio Fontanas Schnittbilder fragt er:

> Wieso hängen die Leute sich geschlitzte Leinwände im Wohnzimmer auf und empfinden das als schön? Warum haben sie kein schlechtes Gewissen dabei? Warum kommt nicht die Polizei ins Wohnzimmer und sagt: »Da ist etwas nicht in Ordnung«? Wenn man sich aber in der Öffentlichkeit hinstellt und aufschlitzt, dann kommt die Polizei, dann kommen die Psychiater und sagen: »Mit dem Mann ist etwas nicht in Ordnung.« […] Wieso ist das eine jetzt pathologisch und das andere nicht? Wieso ist nicht schon Fontana ein Pathologe und ein Verbrecher, der eigentlich verhaftet gehört?[90]

Weibel stellt die Pathologisierung der sich körperliche Schmerzen zufügenden Aktionisten infrage. Zugleich bewertet er ihren Ansatz als restaurativ, da sie künstlerisch erprobte Strategien der Verletzung und Zerstörung von der Leinwand auf den Körper als Ausdrucksmedium transferiert und damit reproduziert haben: »Brus und Nitsch malen heute wieder wie vorher. Früher sagten sie, die Aktion sei ein Ausbruch aus dem Bild. Heute sagen sie, die Aktion sei eine Vorbereitung auf das Bild.«[91] Weibel erkennt »den Beginn einer terroristischen Kunst« vielmehr dort, wo Künstler in Form von Gebrauchs- und Handlungsanweisungen die Bedingungen des Rezeptionsprozesses vorgeben – wie dies etwa in der Fluxus-Bewegung der Fall ist.[92] Als Kunstwerk werde dabei nicht mehr ein Objekt definiert, vielmehr konstituiere sich dieses im Akt seiner Rezeption. Auch auf die Politik des Terrors kommt Weibel zu sprechen: »Die Politik des Terrors ist insofern Avantgarde, als sie die alte Gleichung ›Anwesendes ist sichtbar, Sichtbarkeit ist Sicherheit‹ umgedreht hat«.[93] Für den Kunst- und Medientheoretiker markieren die Terrorattacken des 11. September 2001 daher die Ablösung der »Welt der Intrige« durch die »Welt der Paranoia«.[94] Während im Dunklen und Verborgenen intrigiert werde, der Angriff »von hinten« erfolge, bieten in der ›Welt der Paranoia‹ Sichtbarkeit und Transparenz keine Sicherheit mehr: »Es trifft dich nicht nur von hinten, nicht nur bei Dunkelheit, sondern es trifft dich am helllichten Tage von vorne.«[95] Aus diesem Gedanken heraus formuliert Weibel den Wunsch nach »Theaterstücken, die von paranoiden Strukturen getragen werden, in denen die Gefahr sichtbar wird«.[96]

90 Ebd., S. 105.
91 Ebd., S. 109.
92 Ebd., S. 100.
93 Ebd., S. 112.
94 Ebd., S. 114.
95 Ebd. Weibel resümiert: »Wir haben gesehen, dass auch am helllichten Tage etwas geschehen kann, das maximale Unsicherheit schafft, vollkommen transparent für alle Fernsehapparate. Am 11. September kam der Angriff nicht aus Nacht und Nebel, sondern er kam bei strahlendem Sonnenschein. Sichtbarkeit garantiert nicht mehr im Geringsten Sicherheit. Im Gegenteil: In der Mediengesellschaft, in der wir leben, gilt die Umkehrung dieses Satzes. […] Je öffentlicher, je sichtbarer die Mediengesellschaft, umso gefährlicher kann eine Attacke werden«; ebd., S. 112.
96 Ebd., S. 114.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Vortrag Bazon Brocks fokussiert das terroristische Subjekt und seine Eignung zum ›wahren Avantgardisten‹. Brock deutet die im Terrorismus angelegten Ewigkeitsaspirationen vor dem Hintergrund der »Biografiepflichtigkeit«[97] des Terroristen: Dieser liefere Material für eine »absolute Erzählung«, eingelassen im »großen Weltzusammenhang«[98], und behaupte dabei – im Modus des Märtyrers – ein Höchstmaß an Glaubwürdigkeit. »Die ›Märtyrer‹ opfern sich ausschließlich, um der modernen Anforderung zu genügen, als Urheber in den eigenen Aussagen vorzukommen.«[99] Dem künstlerischen Avantgardisten traut Brock keine solche Radikalität zu, weshalb er eine Analogie von Märtyrertum und Kunstavantgarde ablehnt.[100] In *Atta Atta* knüpft Schlingensief an diese Aussage an, wenn er, in der Art eines Muezzins, ruft: »Märtyrer! Ist die Antwort auf die gescheiterten Avantgardisten!«[101] Damit greift der Autor-Regisseur zugleich die von Peter Bürger vertretene These vom Scheitern der historischen Avantgarden auf – Bürger erklärt die von den Künstlern intendierte Verschmelzung von Kunst und Leben und den von ihnen geführten Kampf gegen die »Institution Kunst« für missglückt.[102] Schlingensief also verwirft die Figur des Avantgardisten, um den für seine Überzeugungen radikal einstehenden Terroristen zu favorisieren: Das ›terroristische Märtyrertum‹ übertreffe alle Schock- und Provokationsstrategien der Avantgardekunst und erweise sich, so die polemische Behauptung des Attaismus, als das erfolgreichere Modell der Vereinigung von Kunst und Leben.

Der zweite thematische Strang, der im Brock'schen Vortrag enthalten ist, betrifft die dem Theater zur Verfügung stehenden Strategien der Ewigkeitserzeugung. Hierunter fällt die Wiederholung, derer sich Schauspieler bedienen: »Ein Profi auf der Bühne ist jemand, der etwas beliebig oft wiederholen kann.«[103] Das Produzieren des »mitlaufenden Gegensinn[s]« führt Brock als eine weitere Strategie an: »[W]enn ich das Hässliche, das Kaputte, das Beschränkte, das Doofe auf der Bühne zeige, evoziere ich die Sehnsucht nach göttlicher Vollkommenheit, die Sehnsucht nach dem

97 Brock 2003, S. 39.
98 Ebd., S. 44.
99 Ebd., S. 41.
100 Ebd., S. 42: »Ob man in diesem Zusammenhang den Avantgardisten tatsächlich als modernen Tätertypen ins Feld führen kann, ist fraglich. Der Avantgardist ist sozusagen einer, der nicht in der Lage ist, sich selbst dem Diktum des Neuen, Unerwarteten, Überraschenden, ganz Anderen zu unterwerfen, weil er selber noch zukucken möchte, wie das aussieht, was er durch den Entwurf seiner zukünftigen Biografie entwickelt hat. Er ist sozusagen ein nicht vollendeter Religionsstifter, Gläubiger oder wie auch immer Ewigkeitssüchtiger. Er zweifelt noch daran, ganz und gar als Urheber seiner eigenen Taten in Frage zu kommen. Das ist beim Märtyrer nicht der Fall. Er ist reif und sich seiner Aussage gewiss. Daher würde ich doch lieber auf diesen Strategen übergehen, der sich kulturell langfristiger als der Avantgardist bewährt hat.«
101 Transkript *Atta Atta*.
102 Bürger 1974, S. 122.
103 Brock 2003, S. 46.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schönen.«[104] Letztlich laufen Brocks Überlegungen auf eine Parallelisierung von Terrorismus und Theater hinaus. Wie sich der Attentäter einer ›absoluten Erzählung‹ opfere, werden auch die Schauspieler im Theater – und mit ihnen das Publikum – in einen »großen Zusammenhang«, »in diese großen Visionen, Schemata, Begriffe und Weltbilder«[105] eingepasst.

Boris Groys, der sich bereits im Jahr 2000 in seiner Publikation *Unter Verdacht* mit medialen Strategien des Terrors beschäftigt hat, erkennt im Terrorismus ein modernes künstlerisches Produktionsverfahren, das Bilder der Zerstörung generiert und verbreitet. »Bin Laden ist uns doch in erster Linie als ein Videokünstler bekannt, der mit der Welt durch das Medium Video kommuniziert«, lautet eine seiner Aussagen auf dem *Attaistischen Kongress*. Attentate erweisen sich »als strategisch arrangierte Videocollagen aus verschiedenen medialen Elementen«.[106] Kunst und Terrorismus eröffnen, so Groys weiter, Räume souveränen Handelns.[107] Da in der islamischen Welt kein modernes Kunstsystem existiere, drücke sich das Bedürfnis des Einzelnen nach Souveränität in Terrorakten aus: »Der Terrorist ist ein moderner Künstler unter der Bedingung, dass das moderne Kunstsystem fehlt.«[108]

Der die Groys'schen Überlegungen aufgreifende Peter Sloterdijk ist ebenfalls geneigt, die Terroristen des 11. September als Medienkünstler wahrzunehmen: »Sie haben sozusagen ein Happening inszeniert, in der Gewissheit, dass das, was sie machen werden, unweigerlich gefilmt wird.«[109] Stockhausens Reaktion auf die Terrorattacken wertet Sloterdijk als einen legitimen Ausdruck von Eifersucht: »Der Künstler ist auf den Attentäter, also auf den Verbrecher eifersüchtig. Das kann gar nicht anders sein, denn wenn das Verbrechen den schlagendsten Weg zum Erfolg bahnt, ist es die Erfüllung dessen, was sich in der Antriebsdynamik des Kunsttäters befindet.«[110] Mit der Denkfigur des Kunsttäters schließt Sloterdijk an Sigmund Freud

104 Ebd., S. 51.
105 Ebd., S. 52f.
106 Groys 2003, S. 135.
107 Groys erklärt das für den Terrorismus zentrale »Verhältnis zwischen Staat und Souveränität« folgendermaßen: »Was bedeutet es überhaupt, souverän zu sein? Souveränität ist die Fähigkeit, einem Staat den Krieg zu erklären. Das ist eine durch und durch moderne Bestimmung der Souveränität. Das heißt, ich bin als einzelner Mensch in meiner Subjektivität nur dann souverän, wenn ich mich selbst ermächtige oder wenn ich durch eine transzendentale Ermächtigung, durch den Weltgeist, durch Gott oder wen auch immer, ermächtigt werde, die souveräne Entscheidung zu treffen, einen Staat, der die bestehende Ordnung verkörpert, anzugreifen«; ebd., S. 127. Auch die moderne Kunst komme diesem Bedürfnis nach Souveränität entgegen: »Das moderne Kunstsystem bietet einen Raum, in dem diejenigen, die souverän wirken wollen, zumindest unter bestimmten Bedingungen souverän wirken können«; ebd., S. 142.
108 Ebd., S. 143.
109 Sloterdijk 2003, S. 65.
110 Ebd., S. 58.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

an, der das Schöpferische mit dem Neurotischen in Beziehung setzt.[111] Auch Groys ruft die Tiefenpsychologie auf, wenn er feststellt, dass »der Trauma-Diskurs« das Nachdenken über die Kunst dominiere – man Kunst also, dem terroristischen Verbrechen ähnlich, mit psychoanalytischer Ursachenforschung beizukommen suche: Was macht einen Menschen zum Künstler bzw. zum Terroristen?[112] *Atta Atta* bringt die Figuration des Kunsttäters emblematisch auf die Bühne: Schlingensief inszeniert den libidinös bzw. ödipal motivierten Künstlerprotagonisten als Muttervergewaltiger, lässt Kunst- und Triebtäter eins werden.

An die Reflexionen Weibels, Brocks, Groys' und Sloterdijks knüpft Schlingensief an, um daraus Material für *Atta Atta* zu gewinnen. Im Interview erklärt er: »Diese Theorien waren für unsere Arbeit nur der Bodensatz.«[113] Nach den Prinzipien der Appropriation und Montage macht sich der Autor-Regisseur die Kongressbeiträge textgenerierend zunutze, indem er ausgewählte Passagen derselben, wortgleich oder leicht modifiziert, als Figurenrede einsetzt. Oftmals haben diese Zitate den Effekt einer Komisierung. Schlingensiefs ironisches und parodistisches Spiel mit Fremdtexten tritt besonders dort zutage, wo er in das Original verändernd eingreift. So hält in der 29. Szene Fabian Hinrichs als Bühnenfigur Inge einen Kurzmonolog, der Groys' Ausführungen zur Destruktionskunst wiederholt, jedoch einzelne Textelemente gegen vorwiegend obszöne Versatzstücke austauscht:

> Ich würde euch sehr gerne in den Mund kacken. Indem ich euch in den Mund kacke, erzeuge ich durch die Presse Bilder der Zerstörung. Und diese Bilder sind Material. Sie sind reale Produkte unserer medialen Zivilisation. Übrigens arbeitet die moderne Kunst seither mit diesem Mittel. Das[s] man jemandem in den Mund kackt. Wenn Malewitsch auf die Leinwand kackt und nur ein schwarzes Quadrat übrig lässt, dann weiß er, dass dieses schwarze Quadrat keine Rosette ist, in der etwas andere[s] entstehen soll. In den Mund kacken ist immer schon ein Bild. Hier wird die Zerstörung als künstlerisches Produktionsverfahren angesehen.[114]

111 »Die Triebkräfte der Kunst sind dieselben Konflikte, welche andere Individuen in die Neurose drängen«, bemerkt Freud in seinem Aufsatz *Das Interesse an der Psychoanalyse*; Freud 1924, S. 339f. Kunstschaffen begreift er als »Beschwichtigung unerledigter Wünsche« bzw. als »Wunschkompensation«: »Der Künstler sucht zunächst Selbstbefreiung und führt dieselbe durch Mitteilung seines Werkes den anderen zu, die an den gleichen verhaltenen Wünschen leiden. Er stellt zwar seine persönlichsten Wunschphantasien als erfüllt dar, aber diese werden zum Kunstwerk erst durch eine Umformung, welche das Anstößige dieser Wünsche mildert, den persönlichen Ursprung derselben verhüllt, und durch die Einhaltung von Schönheitsregeln den anderen bestechende Lustprämien bietet«; ebd., S. 340.

112 Groys 2003, S. 130. »Z. B. sagt man, in diesem Künstler haben sich libidinöse Energien angestaut, er braucht ein Ventil, um sie zu kanalisieren. Hätten also Eltern, Bekannte und Freunde seine sexuellen Energien rechtzeitig besser verwaltet, hätten wir dieses ganze Schlamassel mit der Kunst nicht«; ebd., S. 131.

113 Schlingensief/Laudenbach 2003.

114 Regiebuch *Atta Atta*, S. 26. In Groys' Vortrag *Terror als Beruf* heißt es dagegen: »Indem ich etwas zerstöre, erzeuge ich die medialen Bilder der Zerstörung – damals war das die Presse –,

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Beispiel verdeutlicht, wie Schlingensief – nach dem Vorbild dadaistischer Sprachspiele – den akademischen Diskurs ridikülisiert und konterkariert. Indem die Groys'sche Wissenschaftssprache mit Fäkalausdrücken kontaminiert wird, entsteht ein neuer, zwischen Demontage und Nonsens oszillierender Text, der einerseits provoziert, andererseits Komik erzeugt. Damit alludiert Hinrichs Monolog zugleich Exaltations- und Insultierungstechniken der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus: Es werden Fäkalaktionen von Brus und Muehl evoziert, ebenso wird an das Gedicht *Scheissen und brunzen* (1958) der zur Wiener Gruppe gehörenden Autoren Konrad Bayer und Gerhard Rühm angespielt – »scheissen und brunzen / sind kunsten«, lauten dessen erste Zeilen programmatisch.[115] Auf dem *Attaistischen Kongress* forderte Weibel dementsprechend dazu auf, nicht allein Duchamps Urinoir, sondern ebenso die metabolischen Prozesse des Menschen – »das Defäzieren oder das Urinieren« – als Kunst anzuerkennen.[116] Auch dieser Gedanke liegt dem Kurzmonolog Hinrichs zugrunde.

Während Schlingensief hier den Diskurs um Kunst und Terror ironisch aufbricht, erzielen die Brock-Zitate, die er der Schauspielerin Irm Hermann zuteilt, eine genau gegenteilige Wirkung. In der Szene, in der Hermann als Mutter ihr künstlerisches Erweckungserlebnis schildert, wird Bazon Brocks erhabener Sprachduktus von Mozarts *Lacrimosa* untermalt.[117] Statt den Brock'schen Pathos zu demontieren, verstärkt ihn Schlingensief atmosphärisch mit Mozarts Requiemmusik – mit dem Ergebnis, dass sich der Theaterkritiker Andreas Schäfer ergriffen zeigt: »Es ist eines der schönsten Bilder des Abends.«[118] Zum Ende des Theaterstücks zitiert Hermann abermals aus Brocks Vortrag, wenn sie verkündet:

> Ich möchte endlich noch mal das älteste Wagner-Bühnenbild sehen, wo wirklich das Schwert in der Esche steckt. Das Schwert ist ja das, was den Erzähler auszeichnet, der vom Ende der Rede zur Tat übergeht. Er stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot. 1001 Nacht ist dasselbe Motiv, solange der Erzähler fortfährt, noch eine Nacht und noch eine Nacht und immer weiter, 1001 Nächte, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft.

---

und diese Bilder sind real. Sie sind reale Produkte unserer medialen Zivilisation. Die Zerstörung wirkt hier also unmittelbar produktiv. Übrigens arbeitet die moderne Kunst seither mit diesem Mittel. Wenn Malewitsch zum Beispiel alle Bilder wegwischt und nur ein schwarzes Quadrat übrig lässt, dann weiß er, dass dieses schwarze Quadrat keine bloße Folie ist, auf der etwas anderes entstehen soll. Ein Bild der Zerstörung ist immer schon ein Bild. Hier wird die Zerstörung, das Wegwischen, die Negation als künstlerisches Produktionsverfahren eingesetzt«; Groys 2003, S. 128f.

115 Bayer/Rühm 1967, S. 298.

116 Duchamps Urinoir finde als Kunstwerk durchaus Akzeptanz, stellt Weibel fest. »Hingegen weigert sich die Gesellschaft, die Tätigkeit, die damit verbunden ist, den Prozess, das Defäzieren oder das Urinieren, als Kunstwerk zu akzeptieren. Auch hier, in diesem Widerspruch zwischen Produkt und Prozess, liegt eine Möglichkeit des Attaismus. Man müsste zeigen, dass die Widersprüche der Kunstproduktion lösbar sind«; Weibel 2003, S. 109.

117 Vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 27f.

118 Schäfer 2003.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

> Aber wehe, wenn er aufhört zu erzählen, dann kommt einer und zieht das Schwert aus dem großen Bühnenbaum, stürmt in den Zuschauerraum und liquidiert alle. Er tut also das, was Helden tun, nämlich Leichen produzieren. Deswegen, mein Sohn, bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen, deswegen dieses 1001 Nacht-Motiv. Mach weiter, mein Sohn.[119]

Das Erzählen stellt Brock diametral dem aktionistischen Tun gegenüber: Erst wenn die Narration ende, breche Gewalt aus. Zwei Motive zieht Brock heran, um diesen Gedanken zu illustrieren. Zum einen verweist er auf Wagners *Walküre*, nämlich auf das in den Stamm der Weltenesche versenkte Schwert, das Siegmund in höchster Not herauszieht.[120] Dieser der germanischen und skandinavischen Mythologie entlehnten Szene, die Brock als eine im Bühnenraum inszenierte Theaterszene imaginiert, gibt er eine überraschende Wendung ins Reale, in der sich das Bühnenschwert als scharfe Waffe herausstellt: Er, der ›Erzähler‹ – es dürfte damit der Siegmund verkörpernde Akteur gemeint sein – ›stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot‹. In dieser Terrorfantasie Brocks durchbricht das fiktionale Aggressionspotenzial des Wagner'schen Bühnenfestspiels die ›vierte Wand‹: Der Erzähler wird zum Mörder seines Publikums. Dagegen ist der Terror in der Rahmenerzählung der morgenländischen Märchensammlung *Tausendundeine Nacht*, Brocks zweites Beispiel, innerfiktional angelegt: König Schahriyâr heiratet jeden Tag eine neue Frau, um sie am nächsten Morgen ermorden zu lassen. Scheherazade beendet das Blutvergießen, indem sie sich dem König freiwillig als Gemahlin ausliefert und ihm fortan, Nacht für Nacht, fesselnde Geschichten erzählt. Anders als Brocks Amok laufender Siegmund, der vom Erzählen zum Töten des Publikums übergeht, erzählt Scheherazade gegen den eigenen Tod an – in ihrem Fall ist mit dem Akt des Geschichtenerzählens ein »Heil- und Erziehungsprozess«[121] verbunden, an dessen Ende die Läuterung des Königs steht.

In *Atta Atta* funktionalisiert Schlingensief Brocks Text als mütterlichen Appell an den Künstler: ›Deswegen, mein Sohn, bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen‹. Auf diese Weise wird im Schlussbild von *Atta Atta* der Vorstellung einer militanten Theater- bzw. Aktionskunst eine Absage erteilt. Vielmehr wird das

119 Regiebuch *Atta Atta*, S. 32. Im originalen Wortlaut sagt Brock: »Ich möchte endlich noch mal das älteste Wagner-Bühnenbild sehen, wo wirklich – das hat der Mann ja nicht erfunden – das Schwert in der Yggdrasill-Esche steckt. Das Schwert ist ja das, was den Erzähler auszeichnet, der vom Ende der Rede zur Tat übergeht. Er stürmt von der Bühne in sein Publikum und schlägt alle Zuhörer tot. Das ist dasselbe Motiv wie ›Tausendundeine Nacht‹. Solange der Erzähler fortfährt, noch eine Nacht und noch eine Nacht und immer weiter, 1001 Nächte lang, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft. Aber wehe, die Erzählung hört auf, dann kommt einer und zieht das Schwert aus dem großen Bühnenbaum, stürmt in den Zuschauerraum und liquidiert alle. Er tut also das, was Helden tun, nämlich Leichen produzieren. Deswegen bitte weitererzählen, nicht aufhören, weitermachen! Deswegen dieses ›Tausendundeine Nacht‹-Motiv«; Brock 2003, S. 53f. Christian Rakow sieht in diesem Brock-Zitat in *Atta Atta* einen »anrührende[n] Schluss«; Rakow 2003, S. 30.

120 Vgl. R. Wagner 2009, S. 126.

121 Mielke 2006, S. 111.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Theater als eine kulturelle Praxis ausgewiesen, die ihre Akteure – Schauspieler wie Zuschauer – in eine ›große Erzählung‹ einbindet, mithin den realen Terror abwendet. »Wer den Raum der Kunst benutzen kann, wird so leicht kein Terrorist. Das ist meine feste Überzeugung«, sagt Schlingensief im Premiereninterview.[122] Vor diesem Hintergrund erweist sich die Kunstbewegung des Attaismus als Schlingensief'sche Terrorfantasie, als eine Was-Wäre-Wenn-Anordnung, die der Autor-Regisseur im »fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins«[123] durchexerziert. Zugleich macht Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama deutlich, dass Kunst selbst Anteil an der Ausübung von Gewalt hat, insofern sie erschütternde und faszinierende Bilder des Grauens performativ inszeniert. Mit Szenen wie der Muttervergewaltigung oder der Erniedrigung Achim von Paczenskys stellt *Atta Atta* diese Affinität zwischen inszeniertem Bühnengeschehen und realer Gewalt als eine strukturelle Analogie zwischen Kunst und Terror kritisch heraus. Auf die genannten Szenen und ihre intermedialen Bezugspunkte wird später noch ausführlicher einzugehen sein.

2.2.2 Aktionsanalyse mit Theo Altenberg

Es fällt auf, dass die auf dem Kongress gehaltenen Vorträge von Theo Altenberg und Andreas Quermann keinen Eingang in die *Atta Atta*-Begleitpublikation gefunden haben. Dies ist im Falle Altenbergs dadurch zu erklären, dass sich der Künstler über das Kondensat seines Beitrags unzufrieden zeigt: »Die von Euch zusammengestellte Zusammenfassung meines Vortrags weist sehr viele Fehler auf, teilweise wurde meine inhaltliche Aussage durch Auslassungen ins Gegenteil verkehrt«, teilt er der Dramaturgin Jutta Wangemann mit.[124] Altenbergs Vortrag, gehalten am 12. Dezember 2002, handelt von der 1971 von Otto Muehl gegründeten *Aktions-Analytischen Organisation* (*AAO*), einer Kommune, die in ihrer Ablehnung aller gesellschaftlichen und religiösen Konventionen »dem radikalen Geist des Wiener Aktionismus«[125] verpflichtet war und der Altenberg von 1973 bis 1990 angehörte. Als ihre zentralen Anliegen galten die Abschaffung der Zweierbeziehung und Kleinfamilie, freie Sexualität, kollektives Eigentum sowie eine gemeinsame Erziehung und Betreuung der Kinder.

122 Schlingensief/Laudenbach 2003. Der Theaterkritiker Matthias Heine, der *Atta Atta* in der *Welt* bespricht, bringt es auf die Formel: »Je terroristischer die Künstler, desto weniger Terrorismus«; Heine 2003.

123 Schiller 2005, S. 406. Im 27. und letzten Brief über *Die ästhetische Erziehung des Menschen* schreibt Friedrich Schiller: »Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet«; ebd.

124 Theo Altenberg an Jutta Wangemann, 16. Januar 2003; Volksbühne-Berlin 4646. Weder die Transkription noch die Zusammenfassung von Altenbergs Vortrag haben sich erhalten.

125 Niasseri 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Innerhalb der Kommune, die ihren Hauptsitz im burgenländischen Friedrichshof hatte und der zeitweise bis zu 600 Mitglieder angehört haben sollen, nahm Altenberg als Initiator und Kurator der Kunstsammlung Friedrichshof eine wichtige Rolle ein. Seinem Einsatz war zu verdanken, dass die Kommune sich in den 1980er-Jahren zu einem Treffpunkt renommierter Kunstakteure entwickelte – auch Joseph Beuys stattete dem Friedrichshof damals einen Besuch ab,[126] und Künstler wie Dieter Roth, Nam June Paik, Martin Kippenberger und Albert Oehlen wirkten, ebenso wie der Ausstellungsmacher Harald Szeemann, an Kunstprojekten der Kommune mit.

Für Altenberg war die *Aktions-Analytische Organisation* ein »Paradies Experiment«[127]. Dieses aber scheiterte: »Otto Muehl wurde immer mehr zu einem ›Máximo Líder‹, ähnlich wie ein Fidel Castro«,[128] beschreibt Altenberg rückblickend. Muehl und dessen Ehefrau Claudia sieht er hauptverantwortlich für den Niedergang des Sozialexperiments auf dem Friedrichshof:

> mit der geburt von attila, dem »ersten sohn« von otto und claudia im jahr 1985 begann die phase einer völlig grotesken entwicklung, die schliesslich die gruppe an den rand einer katastrophe brachte.
> wir hatten erfolg, anerkennung und die möglichkeit einer glücklichen weiterentwicklung für alle. aber statt immer lockerer zu werden, wurde muehl immer autoritärer und undurchsichtiger.[129]

Im Jahr 1991 wurde Otto Muehl wegen sexuellen Missbrauchs Minderjähriger zu einer mehrjährigen Haftstrafe verurteilt, woraufhin sich die Kommune auf dem Friedrichshof auflöste.[130]

---

126 Vgl. Goldblat 2004, S. 205. »Der Besuch von Joseph Beuys am Friedrichshof und die Beteiligung zahlreicher Kommunarden an seinen Projekten signalisierten eine Wiederaufnahme des Kontaktes zur Kunstszene«, erinnert sich Karl Iro Goldblat. »Ab nun war es gang und gäbe, dass Künstler den Friedrichshof besuchten. *Kunst-Außenminister* wurde Theo Altenberg, auf dessen Initiative nicht nur die Einladungen an die Künstler erfolgten, sondern auch die Idee der Sammlung Wiener Aktionismus«; ebd., Hervorhebung im Original. In Künstlerfilmen, die in dieser Zeit in der Kommune realisiert wurden, wirkte Altenberg als Hauptdarsteller mit und verkörperte Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Richard Gerstl und Andy Warhol – für die Drehbücher zeichnete Otto Muehl verantwortlich, als Regisseurin firmierte Terese Panoutsopoulos-Schulmeister.

127 Altenberg/Bianchi 2001.

128 Altenberg/Schmitz 2017. »Wenn Lebensgemeinschaften über lange Zeiträume ohne ›Durchlüftung‹ fortbestehen, entwickeln sich kranke hierarchische Strukturen. […] Es war ein Albtraum, den Untergang dieser vollkommen pervertierten ehemaligen Utopie mitzuerleben und nicht verhindern zu können, dass die positiven Errungenschaften verloren gingen«; ebd.

129 Altenberg, in: Altenberg/Bianchi 2001, S. 137f. u. 140.

130 Auch Claudia Muehl musste wegen Kindesmissbrauchs eine Gefängnisstrafe verbüßen. Einen Einblick in das Kommunenleben und in den von Otto Muehl systematisch betriebenen Kindesmissbrauch gibt Otmar Bauer in seinen *autobiographischen notizen*; vgl. Bauer 2004. Der Wiener Aktionist bewegte sich lange im Dunstkreis Muehls, war selbst kein Unschuldsengel – verwiesen sei an dieser Stelle auf die auf 16-mm-Film aufgezeichnete Aktion *Katzi*, in der Bauer eine Katze erwürgt, auf ihren Leichnam uriniert und sich anschließend

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Einen wesentlichen Bestandteil des Kommunenlebens bildeten die der Aktionsanalyse gewidmeten Selbstdarstellungsabende. Hier setzten die Kommunarden vor der Gruppe ihre verdrängten Gefühle, Kindheitserlebnisse und psychischen Schädigungen theatral-künstlerisch in Szene – Krankheiten und Neurosen wurden auf die konservative, bürgerliche »Wichtel- und Kleinfamilienerziehung« zurückgeführt. Ziel der von Wilhelm Reichs Charakteranalyse angeregten Selbstdarstellung war es, »sich seiner ganzen ›Panzerungen‹ zu entledigen«,[131] erlittene Schädigungen zu überwinden und im aktionistischen Selbstausdruck zu freier Selbstgestaltung und -verwirklichung zu gelangen. Muehl erläutert das Prinzip der Selbstdarstellungsaktion 1974 folgendermaßen:

> wir haben in der AAO den versuch unternommen, die künstlerischen ausdrucksmittel zur bioenergetischen selbstdarstellungsaktion zu steigern. auf diese weise wird jeder zum künstler. der mensch, der menschliche körper wird selbst zum medium dieser neuen kunst. therapie und heilung ist identisch mit der ausbildung zum selbstdarstellungskünstler. wir nennen die bioenergetische selbstdarstellungsaktion aktionsanalyse. […] sinn der selbstdarstellung ist es, nicht nur die schädigung durch die kleinfamilie aufzuheben, sondern darüber hinaus zur selbstdarstellung, zur selbstverwirklichung im leben zu kommen, zur identität von kunst und wirklichkeit.[132]

Im Rahmen der *Atta Atta*-Theaterproben veranstaltet Theo Altenberg am 18. Dezember 2002 mit dem Schlingensief'schen Ensemble einen Selbstdarstellungsworkshop. »Der einzelne, ›nackte‹ Mensch, seine Ängste und Tabus waren Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung: ›Wage es, authentisch zu sein, zeige deine Wunden und Deformationen, finde deine Form der Ekstase.‹«[133] Die Spontaneität und Authentizität der Friedrichshofer Selbstdarstellungsabenden faszinierten Schlingensief, so Altenberg – dass also »jederzeit etwas passieren konnte, das alle Zuschauer zutiefst erschütterte, aus den Socken riss oder Begeisterungsstürme auslöste. Es waren Dramen und Ekstasen ohne Drehbuch.«[134] Über den von ihm angeleiteten Workshop berichtet der Künstler: »[E]in Flügel stand bereit, alle saßen im Kreis. Sophie Rois, Irm Hermann … ca. 20 SchauspielerInnen der Volksbühne. Ich übernahm die ›Kommune Dramaturgen Rolle‹ und inszenierte einen Selbstdarstellungsabend. Die intensivste Darstellung war die SD [= Selbstdarstellung] von Sophie Rois. Sie steigerte sich in eine Hassorgie über das Versagen und die emotionale Unfähigkeit der bisherigen Männer ihres Lebens.«[135]

Erbrochenes einverleibt. Als Schlingensief Bauers siebenminütigen Film in seiner Volksbühneninszenierung *Kühnen '94* (1993) einspielte, kam es zu einem Skandal; siehe hierzu Hegemann, in: Hegemann/Hoffmann 2000, S. 299f.

131 Altenberg, in: Altenberg/Schmitz 2017.

132 Muehl: »Die Rolle des Künstlers« (1975), in: *Das AA-Modell*, Bd. 1, zit. nach Noever 2004, S. 184.

133 Altenberg über die Selbstdarstellung auf dem Friedrichshof, in: Altenberg/Haldemann 2021, S. 30.

134 Theo Altenberg an die Verfasserin, 12. August 2022.

135 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Theaterinszenierung *Atta Atta* ließe sich insofern als eine aktionsanalytische Unternehmung lesen, als sie Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit seinen Ängsten, Traumata und Tabus auf die Bühne bringt. In autofiktionalen Eltern-Sohn-Szenen arbeitet sich der Autor-Regisseur an seiner spießbürgerlichen Herkunft ab, er beleuchtet die Kleinfamilie als Terrorgemeinschaft und exploriert ihre Abgründe, indem er eine ödipale Versuchsanordnung entwirft, die »Entlarvung der Eltern« und »das Durchbrechen der Inzestschranke« inszeniert.[136] Auch in der Atelierszene, in der er als hemmungsloser Action-Painter zugange ist, dürfte Schlingensief auf die Muehl'sche Selbstdarstellungsaktion rekurrieren: Die Zuschauer sehen Christoph in psychophysischer Ekstase. Im »Ringen mit dem eigenen Unbewussten«[137] wird sein Körper zu Malinstrument und Leinwand gleichermaßen.

2.3 Bullets over Campground

Film ist für Schlingensiefs Stückentwicklungen von grundlegender Bedeutung.[138] Filmvorführungen vor dem und für das Ensemble machen einen integralen Bestandteil der *Atta Atta*-Probenarbeit aus: Gemeinsam werden »Aktionistenfilme« und »Happeningdokumentationen« angesehen.[139] Ein Probenkonzept vom 17. November 2002 führt namentlich die Fluxus-Künstler Joseph Beuys und Nam June Paik, ferner Andy Warhol und die Wiener Aktionisten als Referenzkünstler an, deren Aktionen als Anschauungsmaterial herangezogen werden.[140] Ebenso stehen Spielfilme auf der Agenda: Neben Filmen von Luis Buñuel und Alejandro Jodorowsky sind Filme von Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick und David Lynch Inspirationsquellen.[141] Eine bedeutende Rolle spielt ferner Woody Allens *Bullets over Broadway* aus dem Jahr 1994. Am Beispiel von Allens oscarprämierter Komödie will ich nachvollziehen, wie Schlingensief mit Filmmaterial arbeitet und Filmszenen umbzw. überschreibt, um sie in den thematischen Kontext seines Kunst- und Künstlerdramas einzupassen.

---

136 Vgl. Muehl: *AA-Parabel*, Acryl auf Hartfaserplatte, 1976, abgebildet in Noever 2004, S. 213. Zum ödipalen Eltern-Sohn-Verhältnis in *Atta Atta* siehe auch unten, S. 132–135.

137 Vgl. Altenberg/Schmitz 2017.

138 Dies gilt für das Gros der Schlingensief'schen Theaterproduktionen. »[I]n viele von Schlingensiefs Theaterarbeiten reichten kinematografische Bilder, Vorbilder und Assoziationen«, stellt auch Georg Seeßlen fest; Seesslen 2015, S. 151.

139 Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646.

140 Vgl. ebd.

141 Bei den gemeinsam angesehenen Filmen handelt es sich um die Buñuel-Filme *Das goldene Zeitalter* (1930), *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972) und *Dieses obskure Objekt der Begierde* (1977), ferner um Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* (1968), Jodorowskys *Montana Sacra – Der heilige Berg* (1973) und Lynchs *Mulholland Drive* (2001); vgl. Filmliste; Volksbühne-Berlin 4646. Laut Probendokumentation wurden ferner Szenen aus Pasolinis *120 Tage von Sodom* (1975) und Bergmans *Herbstsonate* (1978) als Anregungen für das szenische Spiel herangezogen; vgl. Volksbühne-Berlin 4650.

https://doi.org/10.14361/9783839471920-011 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND