

cken des 11. September 2001 seien ›das größte Kunstwerk aller Zeiten‹. Das durch Stockhausen ausgelöste Skandalon bereitet für Schlingensief das Feld: Der Autor-Reisseur knüpft an Stockhausens Diktum an, um den Zusammenhang von Kunst, Gewalt und Verbrechen mit künstlerischen Mitteln zu erforschen. In der folgenden Text- und Aufführungsanalyse werde ich die in *Atta Atta* verarbeiteten Künstlerbilder und -topoi, ebenso Schlingensiefs theatrales Künstlerselbstbildnis sowie seine intertextuellen und intermedialen Referenzen auf Kunst und Künstler der historischen Avantgarde und der Neoavantgarde der Nachkriegszeit ausführlich herausarbeiten.

### 3 Text- und Aufführungsanalyse

Für gewöhnlich weist der Inszenierungstext, der eine Textvorlage – den Dramen- bzw. Theatertext – auf die Bühne, d. h. in eine szenische Form bringt, eine hohe Konstanz und Struktur auf: »Der Inszenierungstext bezeichnet die an mehreren Abenden wiederholbare Partitur der Inszenierung.«<sup>267</sup> Deren konkrete, jeweilige Umsetzung beschreibt der Aufführungstext, der dem Einmaligkeitscharakter der Aufführung Rechnung trägt und sich durch Variabilität auszeichnet.

In den Theaterarbeiten Schlingensiefs hat der Inszenierungstext einen prekären Status inne: Auch der *Atta Atta*-Inszenierung ist – durch Schlingensiefs Nähe zum Improvisationstheater und zur Performancekunst – eine strukturell inhärente Veränderlichkeit eingeprägt, die das Verständnis des Inszenierungstextes als einer wiederholbaren Partitur problematisch macht. Aus diesem Grund ist eine Analyse von *Atta Atta* darauf angewiesen, sich nicht auf den Inszenierungstext, sondern sich auf den Text einer konkreten Aufführung zu stützen: Erst so können das spontane Spiel und improvisierte Sprechen der Bühnenakteure als grundlegende Elemente Schlingensiefschen Theaters in die Analyse miteinbezogen werden. »[M]ehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information« – diese veränderte Qualität des Aufführungstextes ist, wie Lehmann darlegt, für das postdramatische Theater kennzeichnend.<sup>268</sup> Schlingensief selbst reflektiert die Ereignishaftigkeit, den prozessualen und kontingenten Charakter von *Atta Atta*, wenn er die Aufführungen der Inszenierung als »Aktionen« bezeichnet und nummeriert, beginnend mit der Premierenvorstellung als »erster Aktion«.<sup>269</sup> Schon 1998 erklärt Schlingensief: »Es soll Stücke und Inszenierungen geben, wo das funktioniert und sich alles exakt wiederholt, aber das ist im Theater nicht mein Weg. Ich habe es eher zum Prinzip erklärt, bei der Premiere kein fertiges Produkt abzugeben, sondern es jeden Abend

267 NISSEN-RIZVANI 2011, S. 46.

268 H.-T. LEHMANN 2015, S. 146. Lehmann verwendet den Begriff des »Performance Text« synonym für »Aufführungstext«.

269 HEGEMANN 2003, S. 4. Zugleich stellt sich Schlingensief damit in die Traditionslinie der Aktionskunst der Neoavantgardisten, die er in seinem Kunst- und Künstlerdrama vielfach referenziert. Siehe unten, S. 148–197.

neu zu verändern.<sup>270</sup> Dies bedeutet nicht, dass den Schlingensief'schen Inszenierungen kein vorgeschriebener szenischer Ablauf zugrunde liegt. Für seine Produktionen existiert durchaus ein »Fahrplan«<sup>271</sup> oder, mit Schlingensiefs Worten gesprochen, ein »Grundkonzept«<sup>272</sup>, an dem sich die Spielleitung und Schauspieler allabendlich orientieren. Dennoch besteht Schlingensief auf die Unwiederholbarkeit seiner Theaterabende,<sup>273</sup> die er nicht zuletzt durch seine eigenen, die Aufführungsroutine unterbrechenden Interventionen garantiert.

Meine folgende Text- und Aufführungsanalyse von *Atta Atta*, die sich auf die 10. Aktion vom 23. März 2003 bezieht, legt den Fokus auf den von mir transkribierten, verbalen Aufführungstext, ohne die nonverbalen Zeichen der Aufführung (also Raum, Körperlichkeit, Kostüme, Bilder, Licht, Musik etc.) aus den Augen zu verlieren. Ermöglicht haben mir Transkription und Analyse die 2015 in der *edition schlingensief* veröffentlichte Videoaufzeichnung der Vorstellung.<sup>274</sup> Freilich gilt es zu bedenken, dass das Video der Aufführung deren Unmittelbarkeit, Flüchtigkeit und die leibliche Co-Präsenz von Schauspielern und Publikum nur mittelbar dokumentieren kann sowie durch Kameraführung und Schnitt eine beschränkte Wahrnehmungsperspektive vorgibt.

Ein Abgleich des Aufführungstextes mit dem auf den 23. Januar 2003 datierten Regiebuch der Premiere bestätigt, dass sich die *Atta Atta*-Theaterabende an einen ›Fahrplan‹ halten: Es zeichnet sich eine vorgegebene Chronologie der Bühnenvorgänge ab, der Aktion 1 sowie – drei Monate später – auch Aktion 10 folgen. Doch lassen sich gleichfalls Veränderungen ausmachen: Figurenrede erweist sich im Vergleich zur Premierenauflage als gestrichen, gekürzt oder durch neuen Text angereichert; die Szene »Fabian und Christoph«<sup>275</sup> fehlt ganz. An dieser textuellen Transformation lässt sich die für die Postdramatik charakteristische »Dynamisierung und Erweiterung des Textbegriffs«<sup>276</sup> ablesen: Text ist keine feste Größe, kein fertiges Ganzes mehr, sondern erhält, im Zuge einer Enthierarchisierung, Materialstatus.<sup>277</sup> Der postdramatische Textbegriff lässt sich folglich als fluid bezeichnen: Text bleibt im

270 SCHLINGENSIEF 1998, S. 37.

271 WASCHK 2019, S. 27.

272 Vgl. Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/ALEXANDRA KLUGE 2008, Min. 4:34f. (Transkription der Verfasserin). Carl Hegemann stellt fest: »Damit etwas in der Situation entstehen kann, muss auch eine Vorstrukturierung der Situation da sein. Natürlich passiert es bei ihm [Schlingensief] dann ganz oft, dass diese vorgegebenen Situationen gebrochen werden. Aber damit etwas zerbrochen werden kann, muss auch etwas da sein«; HEGEMANN/HOFFMANN 2000, S. 292.

273 Vgl. SCHLINGENSIEF 1998, S. 37.

274 »ATTA ATTA / Die Kunst ist ausgebrochen, Aktion 10 vom 23. März 2003 (Volksbühne Berlin, 117 min.)«, in: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD1. Bei dieser Aufzeichnung handelt es sich um ein von der Volksbühne zu Arbeitszwecken und zur Archivierung erstelltes ›Hausvideo‹, das sich mit filmischen Gestaltungsmitteln zurückhält.

275 Regiebuch *Atta Atta*, S. 23f.

276 H.-T. LEHMANN 2004, S. 27.

277 Vgl. ebd., bes. S. 26f.

Fluss, bleibt offen und realisiert sich – in der je spezifischen Aufführungssituation – in der Performanz der Akteure.

Schlingensief hat, mit einer einzigen Ausnahme, davon abgesehen, seine Dramentexte zu veröffentlichen.<sup>278</sup> So liegt auch von *Atta Atta* allein ein für den internen Gebrauch bestimmtes Regiebuch vor. Als Lesedrama eignet sich dieses wenig: Als Ablaufprotokoll der einzelnen, aufsteigend nummerierten und betitelten szenischen Einheiten (»Rede Christoph«, »Eltern kommen«, »Elternhausszene«, »Campinggleben« etc.) fungiert das Regiebuch als Gebrauchstext für die Spielleitung. Besonders der Nebentext, der vornehmlich aus knappen Spielanweisungen besteht, macht deutlich, dass das Regiebuch nach einem in die Produktion eingeweihten Leser verlangt. »Hella liest einen Text von Zettel an Kamerastativ ab«,<sup>279</sup> lautet eine Regieanweisung, eine andere: »Christoph begrüßt Dietrich mit einem Satz von Beuys (o. ä.), der auf einem Zettel an der Wand gepinnt ist. // Dietrich antwortet mit einem Satz von Nitsch.«<sup>280</sup> Welche Texte dabei genau vorgetragen werden, wird nicht spezifiziert. Diese Unschärfe, die zugleich Offenheit für Improvisation signalisiert, setzt sich in der gesamten Spielfassung fort. So wird die 34. Szene allein durch ihren Titel beschrieben: »Herbert rein«.<sup>281</sup> Damit ist der Auftritt Herbert Fritschs zwar markiert, doch bleibt eine schriftliche Fixierung seines Monologs aus. Fritsch improvisiert auf der Bühne.

Auf ein Personenverzeichnis verzichtet das Regiebuch. Vor der Figurenrede stehen keine Rollennamen, sondern die Vornamen der in *Atta Atta* mitwirkenden Darsteller. Die Kürze der Szenen und skizzierten Didaskalien verleihen dem Regiebuch Ähnlichkeit mit einem Drehbuch, was auf Schlingensiefs Vergangenheit als Filmemacher hindeutet. Ebenso zeugt der Spieltext vom aufführungsbezogenen Schreiben Schlingensiefs, das – die theatrale Aufführung implizierend – den Einsatz der Bühne und ihrer Mittel in Rechnung stellt (zum Beispiel »Leinwand hoch, Bühne dreht nach links«<sup>282</sup>).

Im Unterschied zum Regiebuch liefert der an das Theaterpublikum ausgeteilte Programmzettel ein Personenverzeichnis. Darin werden die Rollen »Vater«, »Mutter«, »Sohn«, »Nitsch«, »Inge«, »Onkel Willi« sowie die »Kurzfilmgruppe Oberhausen« ausgewiesen.<sup>283</sup> Herbert Fritschs Name bleibt ohne Rollenzuweisung – er stellt sich selbst dar. Dass Rollen identifiziert werden, macht bereits deutlich, dass in Schlingensiefs Theaterinszenierung figurative Prinzipien nicht gänzlich verabschiedet werden. Hierbei steht, wie das Verzeichnis ebenfalls erkennen lässt, vorrangig

278 Publiziert liegt einzig Schlingensiefs bei Kiepenheuer & Witsch erschienener Bühnentext *Rosebud – Das Original* vor. Es handelt sich um das Protokoll der Uraufführung der Volksbühneninszenierung *Rosebud* vom 21. Dezember 2001, von Schlingensief um kommentierenden Text ergänzt; siehe SCHLINGENSIEF 2002 a.

279 Regiebuch *Atta Atta*, S. 2.

280 Ebd., S. 4f.

281 Ebd., S. 31.

282 Ebd., S. 24.

283 Vgl. Programmzettel *Atta Atta*; Volksbühne-Berlin 216.

die familiäre Figurenkonstellation im Mittelpunkt. Das Bühnengeschehen von *Atta Atta*, das den Mikrokosmos der Familie und die in ihm greifenden Dynamiken des Eltern-Sohn-Konflikts darstellt, erzeugt eine kohärente dramatische Handlung und psychologisierbare Charaktere, mithin »intrafktionale Theatralität«<sup>284</sup>. Diese konventionelle dramatische Form wird jedoch im Laufe des Stücks wiederholt mittels postdramatischer Verfahren durchlöchert und zersetzt. Als ein solches postdramatisches Element erweist sich etwa das selbstreferenzielle Spiel, das Schlingensief in *Atta Atta* treibt: Indem er selbst als Hauptakteur seiner Inszenierung auftritt und den theatralen Text mit autobiografischen Anspielungen und »Insider-Späßen«<sup>285</sup> anreichert, bewirkt er, dass sich die Grenzen zwischen Kunst und Realität auflösen, innerszenische Fiktion gestört und dem Publikum die Theatersituation als solche bewusst wird.

### 3.1 Christoph spielt Christoph

#### 3.1.1 Spiel ohne Grenzen

Um nachzuvollziehen, weshalb Schlingensief in seinen Theaterproduktionen regelmäßig selbst mitspielte, ist es hilfreich, einen Blick auf seine allererste Theaterarbeit zu werfen: *100 Jahre CDU – Spiel ohne Grenzen* wird 1993 an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. Mit den Kritiken, die sein Theaterstück erhält, ist Schlingensief unzufrieden: Seine Arbeit wird, als »lustig« abgestempelt, nicht ausreichend ernst genommen.<sup>286</sup> »Negative Rezensionen seiner Inszenierungen, vor allem der Vorwurf der mangelnden Ernsthaftigkeit, trafen ihn immer bis ins Mark.«<sup>287</sup> Bei der sechsten Aufführung von *100 Jahre CDU* trinkt sich Schlingensief in der Theaterkantine Mut an und stürmt – angeblich ungeplant und ungeprob – auf die Bühne, das Spiel der Schauspieler unterbrechend, um sich schreiend vor das Publikum zu stellen: »[I]ch bin der Apothekersohn aus Oberhausen, da habt ihr mich! Ihr habt es ja gewollt.«<sup>288</sup> Diesen Auftritt erklärt Schlingensief rückblickend zu einem seiner Theaterpoetik prägenden Schlüsselerlebnis:

284 Unter »intrafiktionaler Theatralität« versteht Gerda Poschmann die konventionelle Theatralität von Theatertexten, die »in der ›dramatischen‹ Geschichte (dem Dargestellten) und ihrer Umstrukturierung zur Fabel (der Darstellung) wirksam« wird; POSCHMANN 1997, S. 47. Poschmann weist ferner darauf hin, dass solche Theatertexte häufig auf den dramaturgischen Kniff zurückgreifen, »in Situationen der Enge einen Mikrokosmos zu erzeugen, innerhalb dessen sich das Drama entfalten kann«; ebd., S. 67. Dass Schlingensief in *Atta Atta* auf die konventionelle Dramenform anspielt, wird auch von der Theaterkritik kommentiert. Nachdem er eine Eltern-Sohn-Szene aus *Atta Atta* nacherzählt hat, konstatiert Rüdiger Schaper im *Tagespiegel*: »Das ist beinahe eine richtige Theaterszene«; SCHAPER 2003.

285 H.-T. LEHMANN 2015, S. 215.

286 Vgl. SCHLINGENSIEF 1998, S. 26.

287 ILLIES 2017, S. 291.

288 SCHLINGENSIEF 1998, S. 26.