

dies, dass Schlingensief, indem er die pathologische Deformation des Künstlers in Szene setzt, den Topos des Künstlerraußenseiters gleichsam hypertrophiert. Mithin stellt er sein postdramatisches Kunst- und Künstlerdrama in den Dienst einer kathartisch verstandenen Exploration des Bösen in der Kunst und im Künstler.

Als Vorläufer und Wegbereiter Christophs werden in *Atta Atta* die Avantgarden und Neoavantgarden aufgerufen. Das oben beschriebene Zusammentreffen mit Onkel Willi, der ein neoavantgardistisches Happening aufführt, hat programmatischen Charakter: Das Verhältnis des *Atta Atta*-Künstlers zu den seine Kunst überhaupt erst hervorbringenden Avantgardebewegungen ist einerseits von Affirmation und Nachahmung geprägt, andererseits von der Notwendigkeit, sich vom künstlerischen Erbe gewaltsam abzugrenzen. Im folgenden Kapitel soll der Frage nachgegangen werden, wie sich Schlingensief in seinem Kunst- und Künstlerdrama an den um Terror und Gewalt kreisenden Kunstdiskursen der Avantgarden abarbeitet.

3.3 Das Böse in der Kunst – Schlingensief und die Avantgarden

Das Moment der Gewalt und des Bösartigen in der Kunst und im Künstler bildet, wie für den Kontext ›Familie‹ dargelegt, ein zentrales Thema in *Atta Atta*. Als Forschungsgegenstand zieht Schlingensief hierfür ausgewählte Protagonisten der Neoavantgarde heran, deren Habitus und Aktionen durch Zitate und Reenactments das gesamte Stück hindurch evoziert und reflektiert werden. Zugleich schließt *Atta Atta* an das Programm der historischen Avantgarden und deren Theaterexperimente an, die mit Wahrnehmungskonventionen brechen und mittels Irritationen und Provokationen auf eine Aktivierung des Publikums abzielen und so postdramatische Theaterstrategien vorwegnehmen. Diesen Bezugnahmen ist im Folgenden nachzugehen.

3.3.1 Kunst, Terror und die historischen Avantgarden

In seinen Memoiren *Ich weiß, ich war's* spricht sich Schlingensief ausdrücklich für eine künstlerische Exploration des Bösen aus: »Künstler sollen in unserer Gesellschaft ja auf jeden Fall immer die Guten sein. Aber kein Mensch ist einfach nur gut! [...] Man muss doch schauen, was man selbst an Bösem in sich hat, welche Obsessionen und düsteren Gespenster in einem rumoren.«⁴³⁰ In einem knappen kunsthistorischen Exkurs erklärt Schlingensief die Kunst der Avantgarden, angefangen bei den Readymades von Marcel Duchamp, zu einer »zutiefst böse[n] und aggressive[n] Veranstaltung«:

Ich finde, ein Künstler – und Künstler ist eigentlich ein schlechter Ausdruck, ich meine jeden, der irgendwie abarbeitet, was im Leben auf ihn einstürzt – muss doch auch sagen können: Ich bin böse. Ich will das Böse in mir schildern. Eigentlich ist die gesamte

430 SCHLINGENSIEF 2012, S. 227.

moderne Kunst eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung. Zum Beispiel das surrealistische Manifest von Breton: »Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings, solange man kann, in die Menge zu schießen.« Oder Duchamps Readymades: Einen Gegenstand in einen anderen Kontext zu setzen, zum Beispiel einen Flaschentrockner oder ein Pissoir im Museum auszustellen, ist doch ein böser Akt. Oder plötzlich hinzugehen und zu sagen: »Ich nehme einen Eimer mit Farbe und schleudere den über eine Leinwand.« Was macht denn der da? Spinnst der? Das ist doch ein böser Vorgang, wenn man an all die schön ausgepinselten Bilder aus dem Mittelalter denkt. Oder plötzlich zu erklären: »Ich mache hier jetzt eine Fettecke ans Haus, außerdem nagele ich gleich mal noch meinen Fußnagel an die Wand. Mein Name ist Joseph Beuys, schönen Abend noch.« Das sind doch alles böse, aggressive Vorgänge, triebhafte Elemente, würde ich sagen.⁴³¹

Nicht alle Beispiele, die Schlingensief zur Untermauerung seiner These heranzieht, mögen auf den ersten Blick einleuchten. So lassen die Arbeiten von Duchamp und Beuys – anders als Bretons Terrorfantasie und der expressiv-explosive Gestus des Action-Painting – eine offen aggressive Haltung vermissen. Bezieht man Schlingensiefs Argumentation jedoch auf die Metaebene, wird sie verständlich. Die genannten Künstlerpositionen verbindet, dass sie radikal mit künstlerischen Konventionen brechen und das zeitgenössische Publikum rezeptionsästhetisch vor den Kopf stoßen. Wenn Schlingensief also von ›böse[n], aggressive[n] Vorgänge[n]‹ und ›triebhafte[n] Elemente[n]‹ in der avantgardistischen Kunstpraxis spricht, bezieht er sich auf deren Grenzüberschreitung und aggressiven Bruch mit dem Vorhergehenden.

3.3.1.1 »Wir wollen den Krieg verherrlichen« – Die Futuristen

Die im Theaterstück *Atta Atta* akzentuierte Gewaltaffinität avantgardistischer Kunst wohnt dem Avantgardebegriff bereits etymologisch inne: Aus der Militärsprache stammend, bezeichnet ›Avantgarde‹ die Vorhut einer Armee. Diese ursprünglich militärische Konnotation korrespondiert mit dem Selbstverständnis der künstlerischen Avantgardebewegungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die mit revolutionärer Rhetorik das radikal Neue propagieren und die Einheit von Kunst und Leben fordern.

Als exemplarisch darf das Programm der italienischen Futuristen gelten, die das Überwinden der ›alten Welt‹ und ihrer Kunst zu einem befreienden Akt der Gewalt und Zerstörung erklären. Das erste futuristische Manifest, von Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) verfasst, erschien am 20. Februar 1909 in französischer Übersetzung auf der Titelseite der Pariser Tageszeitung *Le Figaro*. Darin drängt Marinetti zu Umsturz und Brandstiftung. Gewaltsam solle gegen traditionelle Kunstinstitutionen – »cimetières!« – vorgegangen werden: »boutez le feu aux rayons des biblio-

431 Ebd. Hier arbeitet Schlingensief Gedanken aus, die er bereits am 1. Mai 2002 im Interview mit Frieder Schlaich entwickelt hat; vgl. *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 45:23–46:22.

thèques! Détournez le cours des canaux pour inonder les caveaux des musées!»⁴³² Der zukunftsgerichtete Kampf gegen das Alte ist für die kriegs- und technikbegeisterten Avantgardisten, unter Führung des Schriftstellers Marinetti, von elementarer Bedeutung: Kampf wird als Schönheit, Krieg als »seule hygiène du monde« verherrlicht: »Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice.«⁴³³

Von aggressivem Kampfcharakter sind auch die Theaterabende, die die Futuristen von 1910 an in Zusammenarbeit mit Schauspielern und Berufsdeklamatoren veranstalten. Neben dem Rezitieren von Manifesten und literarischen Texten stehen Publikumsbeschimpfungen und Saalschlachten auf dem Programm.⁴³⁴ Erklärtes Ziel der unkalkulierbaren und tumultuösen *serate* ist es, die Zuschauer durch gezielte Provokation in Aufruhr zu versetzen, sie aus Trägheit und Erstarrung zu reißen.⁴³⁵ »Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale«, verkündet Marinetti in seinem Theatermanifest *La voluttà d'esser fischiati*.⁴³⁶ Im Zentrum der futuristischen Theatertheorie steht die Aktion – in dem ebenfalls 1915 erschienenen Manifest *Il Teatro Futurista Sintetico* ist zu lesen: »l'azione scenica invaderà platea e spettatori.«⁴³⁷ Hierbei soll die einfältige Erwartung des Publikums, das Gute über das Böse siegen zu sehen, untergraben werden.⁴³⁸ In bildhafter Sprache verleihen die Futuristen ihrer Ablehnung des traditionellen Illusionstheaters Ausdruck:

432 MARINETTI 1909. – »[S]etzt also die Regale der Bibliotheken in Brand! Leitet die Kanäle um, um die Magazine der Museen zu überfluten!« (Übersetzung der Verfasserin).

433 Ebd. – »Wir wollen den Krieg verherrlichen, die einzige Reinigung der Welt [...]. Denn Kunst kann nur Gewalt, Grausamkeit und Ungerechtigkeit sein« (Übersetzung der Verfasserin).

434 Vgl. BRANDT 1995, S. 24.

435 Als Vorbild der *serata futurista* zieht Marinetti das Variété-Theater heran: »Col suo ritmo di danza celere e trascinante, il Teatro di Varietà trae per forza le anime più lente dal loro torpore e impone loro di correre e di saltare«; MARINETTI 1913, o. S. – »Mit seinem schnellen und mitreißenden Tanzrhythmus reißt das Variété-Theater zwangsläufig die trägsten Gemüter aus ihrer Erstarrung und gebietet ihnen, zu rennen und zu springen« (Übersetzung der Verfasserin).

436 MARINETTI 1915, S. 113. – »Unter allen literarischen Formen ist das Theaterstück sicherlich diejenige mit der unmittelbarsten futuristischen Tragweite.« Der Titel des Manifests – *Die Lust, ausgepiffen zu werden* – entspricht der futuristischen Maxime, die Ablehnung des Publikums als Auszeichnung zu begreifen: »Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori il disprezzo del pubblico [...] Noi insegniamo agli autori e agli attori la voluttà d'esser fischiati«; ebd., S. 117. – »Wir Futuristen lehren Autoren zuallererst die Missachtung des Publikums [...] Wir lehren Autoren und Schauspielern die Lust, ausgepiffen zu werden« (Übersetzung der Verfasserin). Fast gleichlautend erschien Marinettis Theatermanifest bereits 1911 unter dem Titel *Manifesto dei Drammaturghi futuristi*; MARINETTI 1911.

437 MARINETTI/SETTIMELLI/CORRADINI 1915, o. S. – »Das szenische Geschehen wird in das Parkett einfallen und die Zuschauer überfallen« (Übersetzung der Verfasserin).

438 »È stupido soddisfare la primitività delle folle, che alla fine vogliono vedere esaltato il personaggio simpatico e sconfitto l'antipatico«; ebd., o. S. – »Es ist dumm, die Einfältigkeit des Publikums zu befriedigen, das zu guter Letzt die sympathische Bühnenfigur überhöht und die unsympathische besiegt sehen will« (Übersetzung der Verfasserin).

Senza insistere contro il teatro storico, forma nauseante e già scartata dai pubblici pas-satisti, noi condanniamo tutto il teatro contemporaneo, poiché è tutto prolisso, ana-litico, pedantesco, psicologico, esplicativo, diluito, meticoloso, statico, pieno di divieti come una questura, diviso a celle come un monastero, ammuffito come una vecchia casa disabitata. È insomma un teatro pacifista e neutralista, in antitesi colla velocità feroce, travolgente e sintetizzante della guerra.⁴³⁹

Dem statischen Kulturtheater wird das mit Überraschungs- und Schockeffekten ope-rierende Varieté als überlegen gegenübergestellt. Das abwechslungsreiche, aufsehener-regende und multimediale Variété-Programm kommt den futuristischen Prinzipien der Dynamik, Geschwindigkeit und Gefahr entgegen. Ferner unterstreicht Marinetti das dem Variété-Theater inhärente destruktive und ikonoklastische Potenzial:

Il Teatro di Varietà distrugge il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell'Arte coll'A maiuscolo. Esso collabora alla distruzione futurista dei capolavori immortali, plagian-doli, parodiandoli, presentandoli alla buona [...]. Così noi approviamo incondiziona-tamente l'esecuzione del *Parsifal* in 40 minuti, che si prepara in un grande Music-hall di Londra.⁴⁴⁰

Das Variété-Theater wird als eine der Spektakelkultur verpflichtete Unterhaltungs-kunst hervorgehoben, die Handlungsabläufe bekannter Vorlagen unbefangen ver-kürzt und modifiziert, plagiiert und parodiert. Mithin dient das Variété Marinetti als »Metapher für das neue anti-traditionalistische Theater«.⁴⁴¹

Mit *Atta Atta* veranstaltet Schlingensief eine attalistische *serata*, die sowohl formal als auch inhaltlich an das Theaterkonzept der Futuristen anknüpft. Darstellungsmittel und Wirkmechanismen, die die Schlingensief'schen Theaterarbeiten als postdrama-tisch auszeichnen, hat das futuristische Theater antizipiert. So kommt Schlingensiefs Einsatz von die Bühne erweiternden Filmprojektionen der Forderung Marinettis nach, das filmische Medium in das Theater zu integrieren.⁴⁴² Dass Schlingensief in

439 Ebd., o. S. – »Ohne auf das historische Theater zu beharren, einer ekelerregenden Form, die vom ewiggestrigen Publikum bereits verworfen wurde, verurteilen wir das gesamte zeitge-nössische Theater, denn es ist gänzlich langatmig, analytisch, pedantisch psychologisch, erklärend, verwässert, kleinlich, statisch, voller Verbote wie ein Polizeirevier, in Zellen un-terteilt wie ein Kloster, schimmelig wie ein altes, unbewohntes Haus. Kurzum, es handelt sich um ein pazifistisches und neutralistisches Theater, das im Gegensatz zur wilden, über-wältigenden und synthetisierenden Geschwindigkeit des Krieges steht« (Übersetzung der Verfasserin).

440 MARINETTI 1913, o. S. – »Das Variété-Theater zerstört das Feierliche, das Heilige, das Ernste, das Erhabene der Kunst. Es beteiligt sich an der futuristischen Zerstörung unsterblicher Meisterwerke, plagiiert sie, parodiert sie, stellt sie ganz ohne Anspruch dar [...]. Daher befürworten wir bedingungslos die Aufführung des *Parsifal* in 40 Minuten, die in einer großen Music Hall in London vorbereitet wird« (Übersetzung der Verfasserin).

441 BRANDT 1995, S. 30.

442 »Il Teatro di Varietà è il solo che utilizzi oggi il cinematografo, che lo arricchisca d'un nu-mero incalcolabile di visioni e di spettacoli irrealizzabili (battaglie, tumulti, corse, circuiti d'auto mobili e d'aeroplani, viaggi, transatlantici, profondità di città, di campagne, d'oceani

der 23. Szene die Bühne verlässt, um im Parkett mit den Zuschauern zu interagieren,⁴⁴³ löst ferner das futuristische Postulat ein, das Publikum aktiv am Bühnengeschehen teilhaben zu lassen und somit die ›vierte Wand‹ zwischen Theaterbühne und Zuschauern einzureißen.⁴⁴⁴ Improvisation und Simultaneität, Parodie und Appropriation, Strategien der Provokation, Störung und Zuschauerverunsicherung im Wechsel mit komischen und absurden Elementen, das eklektische Kombinieren von Versatzstücken sowie eine allgemeine Skepsis gegenüber dem klassischen Theater mit seiner linear-psychologischen Dramaturgie zeichnen das futuristische Theater ebenso aus wie die Inszenierungen Schlingensiefs. Dass *Atta Atta* manch einen Theaterkritiker ratlos zurücklässt und die Aufführung als »Chaos« rezipiert wird,⁴⁴⁵ steht in Einklang mit der Absicht der Futuristen, das Bühnengeschehen als fragmentiert zu inszenieren: »konfus, verworren, chaotisch«⁴⁴⁶. Bisweilen radikalisiert Schlingensief futuristische Irritationsstrategien. Während Marinetti noch den Vorschlag macht, offenkundig verrückten, reizbaren oder exzentrischen Zuschauern kostenlose Sitzplätze anzubieten, damit sie vom Parkett aus die Vorstellung stören,⁴⁴⁷ bringt Schlingensief die ›Spezialisten‹ mit ihrem unwägbaren Agieren direkt auf die Theaterbühne. Auf inhaltlicher Ebene fällt vor allem die Kriegsbegeisterung und -verherrlichung auf, die

e di cieli)«; MARINETTI 1913, o. S. – »Das Variété-Theater ist das einzige, das sich heute des Kinos bedient, das es [das Theater] mit einer unüberschaubaren Zahl von Visionen und [bühnentechnisch] nicht realisierbaren Spektakeln bereichert (Schlachten, Tumulte, Wettfahrten, Auto- und Flugrennen, Reisen, Ozeanüberquerungen, die Ausmaße der Stadt, der Landschaften, der Ozeane und des Himmels« (Übersetzung der Verfasserin).

443 In besagter Szene, im Regiebuch betitelt mit »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab« (Regiebuch *Atta Atta*, S. 22), schreitet Schlingensief langsam in den Zuschauerraum. Dabei führt er einen ausgestopften Hasen mit sich, dem er – die im Szenentitel genannte Kunstaktion von Joseph Beuys modifizierend – »das Theater erklärt«. Schließlich erreicht Schlingensief die grün erleuchtete »Krötenburg«, die im Parkett installiert ist, und kehrt nach einem mit der Mutter geführten Dialog wieder auf die Theaterbühne zurück. Der Umstand, dass sich das szenografische Element der Krötenburg im Zuschauerraum befindet, entspricht Marinettis Vorstellung, die Trennung zwischen Bühne und Parkett aufzuheben; vgl. MARINETTI 1913, o. S. Weiterführend zu Schlingensiefs Reenactment dieser und weiterer Aktionen von Beuys siehe unten, S. 148–166.

444 Vgl. MARINETTI 1913, o. S.

445 So stellt ein Theaterrezensent der *taz* missbilligend fest: »Im Kopf blinken die Fragezeichen«; DETLEF KULBRODT 2003. Wohlwollend rezipiert dagegen die *Spiegel*-Redakteurin Johanna Straub das *Atta Atta*-Stück als »kurzweiliges Chaos«; STRAUB 2003.

446 Vgl. MARINETTI/SETTIMELLI/CORRADINI 1915, o. S.

447 »Introdurre la sorpresa e la necessità d'agire fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria [...] Offrire posti gratuiti a signori o signore notoriamente pazzoidi, irritabili o eccentrici, che abbiano a provocare chiassate con gesti osceni, pizzicotti alle donne o altre bizzarrie. Cospargere le poltrone di polveri che provochino il prurito, lo sternuto, ecc.«; MARINETTI 1913, o. S. – »Versetzt die Zuschauer im Parkett, in den Logen und auf der Tribüne in Erstaunen und nötigt sie zum Handeln. [...] Bietet notorisch übergeschnappten, reizbaren oder exzentrischen Herren oder Damen freie Plätze an, sodass sie mit obszönen Gesten, dem Kneifen von Frauen oder anderen Absonderlichkeiten Unruhe stiften« (Übersetzung der Verfasserin).

dem Futurismus und dem von Schlingensief ins Leben gerufenen Attatismus gemein sind. »Es ist Krieg!«, erklärt die Bühnenfigur Christoph.⁴⁴⁸ Künstlerisches Schaffen zeigt sich sowohl in der Atelierszene als auch in den Performanceaktionen der Mutter und des Onkels als aggressiv und gewaltförmig. Diese entfesselte, kämpferische Dynamik der Kunst, die Marinetti und seine futuristischen Künstlerkollegen einfordern, scheint ebenfalls im Untertitel der *Atta Atta*-Inszenierung auf: *Die Kunst ist ausgebrochen*. »Der Munitionstaub legt sich über die Kunstwerke«, verkündet Christoph auf der Bühne. »Er legt sich über uns, denn auch wir sind Kunstwerke, aber wir haben vergessen, dass wir handeln können, damit der Staub sich woanders niederlegt.«⁴⁴⁹ Indem sein sprachliches Register die Bereiche Kunst und Krieg miteinander fusionieren lässt, weist Schlingensief seiner Bühnenfigur und ihren Mitstreitern der ›Oberhausener Kurzfilmgruppe‹ die Rolle militanter Aktionskünstler zu.

3.3.1.2 »Mit Revolvern in den Händen« – Die Surrealisten

Den Aktionismus einer gewalttätigen Kunst propagieren auch die französischen Surrealisten, die sich 1924 von der Pariser Dada-Gruppe abspalten und – radikal anti-bürgerlich – eine Erneuerung der Gesellschaft anstreben. Ziel ihrer surrealistischen Revolution ist es, die als verlogen empfundene bürgerliche Ordnung zu überwinden und Kunst in Lebenspraxis zu überführen. Aufgrund dieser ganzheitlichen Einstellung erweist sich der Surrealismus als der »weitgehendste Versuch der historischen Avantgarde«, die Institution Kunst aufzulösen.⁴⁵⁰ André Breton (1896–1966), Initiator und Theoretiker der surrealistischen Bewegung, spricht die Aktionsmittel des Surrealismus von jeglichen ästhetischen und moralischen Beschränkungen frei. In seinem ersten Manifest definiert er den Surrealismus wie folgt: »Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.«⁴⁵¹ Von den Freud'schen Theorien beeinflusst, wollen die Surrealisten Phänomene des Unbewussten, des Traums und der Fantasie explorieren, im Überraschungsakt und in der Grenzüberschreitung subversiv-kreatives Potenzial freisetzen.⁴⁵²

Franziska Schößler weist darauf hin, dass Schlingensief – avantgardistischer Schockästhetik gemäß – den Skandal sucht, um Aufmerksamkeit zu generieren und

448 Transkript *Atta Atta*.

449 Ebd.

450 Vgl. ASHOLT 2013, S. 728.

451 BRETON 1985, S. 36. – »Reiner psychischer Automatismus, durch den man beabsichtigt, die wirkliche Tätigkeit des Denkens entweder mündlich, schriftlich oder auf andere Weise auszudrücken. Vom Denken diktiert, ohne jegliche Kontrolle durch die Vernunft, gänzlich frei von ästhetischen oder moralischen Bedenken« (Übersetzung der Verfasserin).

452 Vgl. auch WEGENER 2005/2010, S. 229.

Zuschauer zu aktivieren.⁴⁵³ Dabei üben seine Theaterinszenierungen, den Spektakeln dadaistischer und surrealistischer Vorbilder gleich, Sprachkritik: Indem Schlingensief Sprachkonventionen demontiert, Ambiguitäten und Unentscheidbarkeiten erzeugt, den Selbstwiderspruch und die Selbstprovokation kultiviert, löst er auf sprachlicher Ebene Schockmomente und Verfremdungseffekte aus, die »eingefahrene Rezeptionsregeln« sprengen.⁴⁵⁴ Ebenso bricht der Autor-Regisseur, gegen Repräsentationsverbote verstoßend, »die (vielfach dissimulierten) Grenzen« zwischen diskursiven Feldern auf, indem er beispielsweise in *Atta Atta* den politischen Diskurs um 9/11 in einen ästhetischen Diskursrahmen verlegt und umcodiert.⁴⁵⁵ Sein bevorzugtes Verfahren der Montage, mit dem Schlingensief heterogene Genres und Diskursfelder in überraschender Kombination verbindet, ist »eines der beliebtesten Mittel auch der Surrealisten«.⁴⁵⁶ Diese von Schößler identifizierten Parallelen, die sich zwischen dem Surrealismus und Schlingensiefs Theaterarbeit ergeben, lassen sich um weitere ergänzen. So hat Schlingensiefs Praxis des »improvisierten Sprechens« Berührungspunkte mit der *écriture automatique*: Seine improvisierten Theatermonologe entstehen, selbst wenn sie einem groben Skript folgen, durch das »anarchistische Assoziieren von Sachen, die vielleicht erst mal gar nicht zusammen zu denken sind«⁴⁵⁷. Demgemäß praktiziert Schlingensief das von Breton in seinem surrealistischen Manifest geforderte absichtslose Spiel der Gedanken: »Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée.«⁴⁵⁸ Ferner spielt Schlingensief auf die Affirmation und Exploration des Unbewussten an, wenn er als *Atta Atta*-Künstler verdrängte Triebe und Begierden offenlegt und – etwa in Satyrgestalt auftretend – skurril-groteske Traumbilder illustriert. Auch mit der in Szene gesetzten Rebellion gegen den »Terrorzusammenhang der Kleinfamilie« schließt der Autor-Regisseur an das nonkonformistische Programm der Surrealisten an. Im Jahr 1968 finden, schreibt Peter Bürger, »Aspirationen, die der Surrealismus seit den zwanziger Jahren verkündet, massenhaft Ausdruck«: »Revolte gegen eine als Zwang empfundene Gesellschaftsordnung, Wille zur totalen Umgestaltung der zwischenmenschlichen Beziehungen und Streben nach einer Vereinigung von Kunst und Leben.«⁴⁵⁹ In *Atta Atta* referenziert Schlingensief somit beides: die surrealistische Revolution einerseits und die sich auf sie berufende 68er-Bewegung andererseits.⁴⁶⁰

453 SCHÖSSLER 2006, S. 275.

454 Ebd., S. 274 u. 280.

455 Vgl. ebd., S. 280.

456 Ebd., S. 289.

457 Julia Lochte über Schlingensiefs Arbeitspraxis, in: LOCHTE/HOFFMANN 2000, S. 288. Lochte begleitete Schlingensiefs Hamburger Theateraktion *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* (1997) als Dramaturgin.

458 BRETON 1985, S. 36. – »Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit bestimmter, bislang vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traums und das absichtslose Spiel des Denkens« (Übersetzung der Verfasserin).

459 BÜRGER 1971, S. 7.

460 Schößler erklärt die 68er-Bewegung zum festen Inventar der in Schlingensiefs Arbeiten »zitierten und demontierten Revolutionsphantasien«; SCHÖSSLER 2006, S. 273.

Die extreme Nonkonformität der Surrealisten drückt sich nicht zuletzt in ihrer Verherrlichung von Gewalt aus. Mord und Selbstmord sind Leitthemen in den surrealistischen Schriften – in der von Breton mitbegründeten Zeitschrift *Littérature* werden regelmäßig Todesanzeigen von Selbstmördern publiziert⁴⁶¹ –, und in der zweiten Ausgabe der *Révolution Surréaliste* deklariert der Schriftsteller René Crevel (1900–1935) den Suizid als »la plus vraisemblablement juste et définitive des solutions«⁴⁶². Im *Second manifeste du surréalisme*, veröffentlicht 1930, spitzt Breton diese Gewaltverherrlichung zu. Er lehnt darin die Unterscheidung von schön und hässlich, wahr und falsch, gut und böse als unzulänglich und absurd ab und entwirft seine berühmt-berüchtigte Terrorfantasie:

L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut dans la foule. Qui n'a pas eu, au moins une fois, envie d'en finir de la sorte avec le petit système d'avilissement et de crétinisation en vigueur a sa place toute marquée dans cette foule, ventre à hauteur de canon.⁴⁶³

Was zunächst einem Aufruf zum Amoklauf gleichkommt, wird durch Breton relativierend als momentaner Impuls, als Gedankenspiel ausgewiesen.⁴⁶⁴ Schlingensief überbietet diese Gewaltimagination, wenn ihn die Terrorattacken des 11. September »nur als filmisches Moment«⁴⁶⁵ interessieren, er den Anschlag als Kunstperformance denkt und den Terroristen Mohammed Atta zum Namensgeber einer künstlerischen Bewegung macht.

Auf die ›Forschungspraxis‹ der Surrealisten spielt Schlingensiefs Veranstaltung des *Attaistischen Kongresses* an. Während die Futuristen eine anti-akademische Kunst propagieren, richten die Surrealisten in der Rue de Grenelle 15 in Paris ein *Zentralbüro für surrealistische Forschungen* ein. Indem Schlingensief im Rahmen seines Kongresses zur »attaistischen Grundforschung«⁴⁶⁶ aufruft, stattet er das Attaismus-Projekt, wie an anderer Stelle bereits erläutert, nicht nur mit einem künstlerischen, sondern ebenso mit einem wissenschaftlichen Profil aus. Die in die Volksbühne eingeladenen

461 Vgl. ebd., S. 280.

462 René Crevel, in: »Enquête: Le suicide est-il une solution?« 1925, S. 13. – »[...] die höchstwahrscheinlich richtige und endgültige aller Lösungen, der *Suizid*« (Übersetzung der Verfasserin). 1935 beging der an Tuberkulose erkrankte Crevel, wenige Wochen vor seinem 35. Geburtstag, Selbstmord. Im letzten Jahrzehnt seines von Krankheit überschatteten Lebens stellte er sich in seinen Publikationen und Korrespondenzen als leidender Körper und rebellischer Kranker dar; siehe hierzu Birgit Wagners Aufsatz *René Crevel: Selbstinszenierung eines Surrealisten gegen und mit Krankheit und Tod*; B. WAGNER 2014.

463 BRETON 1985, S. 74. – »Die einfachste surrealistische Tat besteht darin, mit Revolvern in den Händen die Straße entlangzugehen und, so lange man kann, aufs Geratewohl in die Menge zu schießen. Wer nicht zumindest einmal den Wunsch hatte, dem kleinlichen System der Erniedrigung und Verblödung dieserart ein Ende zu setzen, hat seinen festen Platz in dieser Menge, den Bauch in Schusshöhe« (Übersetzung der Verfasserin).

464 Vgl. HECKEN 2006, S. 33.

465 Schlingensief, in: SLOTERDIJK 2003, S. 66.

466 SCHLINGENSIEF 2002, Min. 4:55f. (Transkription der Verfasserin).

Referenten lassen sich auf Schlingensiefs Versuchsanordnung ein und suchen der Analogie von Kunst und Terrorismus argumentativ nachzugehen.⁴⁶⁷

Das gesamte Schaffen Schlingensiefs ist von der produktiven Auseinandersetzung mit Formen und Praktiken der Avantgardekunst geprägt.⁴⁶⁸ Wie dargelegt, zeigt die Arbeit des Autor-Regisseurs augenfällige Parallelen und Bezugnahmen zur Theatertheorie und -praxis der historischen Avantgarden. Diese Parallelen finden sich sowohl auf inhaltlicher wie auf formaler Ebene. Die Futuristen zielen mittels Irritations- und Provokationsstrategien auf ein Durchbrechen der »vierten Wand«; ihre *serate* legen es darauf an, die Grenze zwischen Bühne und Publikum aufzuheben. Schlingensiefs Aktionen knüpfen an diesen »shock and awe« treatments⁴⁶⁹ reinszenierend an. Mit den Surrealisten verbinden den Autor-Regisseur das Explorieren des Unbewussten und sein Faible für assoziatives und improvisierendes Arbeiten. Der *Attaistische Kongress*, der die Schlingensief'sche »Avantgardeforschung nach dem 11. September«⁴⁷⁰ einläutet, steht ebenfalls in surrealistischer Tradition, insofern er den von den Surrealisten kultivierten Gestus künstlerischer Forschung reproduziert.

Die vom Attatismus propagierte Verherrlichung von Gewalt, Terror und Tod – vor der Folie des 11. September 2001 als »das größte Kunstwerk aller Zeiten« – wurzelt, wie der Blick in futuristische und surrealistische Manifeste gezeigt hat, in den historischen Avantgarden. Das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* macht die Kunst der Avantgarden mithin als *art of cruelty* anschaulich. Seine theatrale Avantgardeforschung gestaltet Schlingensief nach dem für ihn charakteristischen dialektischen Prinzip des Selbstwiderspruchs: Indem er die avantgardistischen *shock and awe*-Strategien in der Reinszenierung erprobt, stellt er sie zugleich infrage.

Neben die Beschäftigung mit den historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und ihrem »Vokabular des Schreckens und der Gewalt«⁴⁷¹ tritt in *Atta Atta* die Auseinandersetzung mit Künstlern der sogenannten Neoavantgarden bzw. Nachkriegsavantgarden, die seit den 1950er-Jahren an die Aspirationen der historischen Avantgardebewegungen anschließen und diese radikalisieren. Im dichten, intermedialen Verweisnetz, das das *Atta Atta*-Stück umspannt, ragen zwei künstlerische Bezugspunkte, die der Neoavantgarde zugehörig sind, besonders heraus: Joseph Beuys auf der einen, der Wiener Aktionismus auf der anderen Seite.

467 Allein der zum Gespräch geladene Schriftsteller Péter Nádas entzieht sich dem Diskurs, wenn er – von Schlingensiefs Vokabular der Gewalt irritiert – dem Autor-Regisseur die Fähigkeit abspricht, »Waffen der Kunst« produzieren zu können: Als »ein Mensch, der sich mit Worten beschäftigt, ist mir doch etwas Unerklärliches darin. Etwas, das mir die Sache sehr verdächtig macht.« Schlingensief produziere keine Waffen, sondern Bilder: »Sie produzieren Situationen, und diese Situationen sind in Bilder eingefangen und werden durch beliebige Medien vermittelt. Was Sie eigentlich produzieren, sind Situationen und Bilder, aber das sind keine Waffen. Warum verwenden Sie das Wort Waffe? Sie haben keinen Grund dazu«; Nádas, in: NÁDAS/STECKEL 2003, S. 33f.

468 Vgl. KNAPP/LINDHOLM/POGODA 2019.

469 NELSON 2011, S. 4.

470 HEGEMANN 2010, Min. 7:18–7:22 (Transkription der Verfasserin).

471 KREIS 2002/2010, S. 209.

3.3.2 »Nicht böseartig, eher beuysartig«⁴⁷² – Bezüge auf Joseph Beuys

Referenzen auf das Beuys'sche Schaffen bilden eine Konstante im Werk von Christoph Schlingensief: »Im Hintergrund ist Beuys immer da.«⁴⁷³ Die Bezugnahmen auf Joseph Beuys (1921–1986) gestaltet der Autor-Regisseur vielseitig, sie reichen vom Nachspielen konkreter Aktionen bis hin zur Vereinnahmung Beuys'scher Begriffe und Konzepte. Dementsprechend wird Schlingensief auch als ein Beuys-Nachfolger rezipiert: Sich in die künstlerische Tradition des Vorbilds stellend, führe er dessen Arbeit kontinuierlich fort.⁴⁷⁴ Vor allem in Bezug auf ihr politisches Engagement werden die Parallelen zwischen Beuys und Schlingensief augenfällig. So gründeten beide, die als Künstler die Politik mitgestalten wollen, eine Partei. Im Jahr 1967 ruft der an der Düsseldorfer Kunstakademie als Professor lehrende Beuys die *Deutsche Studentenpartei* ins Leben, später engagiert er sich als Gründungsmitglied der *Grünen*. 1983 lässt er sich als Kandidat für die Bundestagswahl aufstellen, zieht jedoch seine Kandidatur wieder zurück, als er auf der Konferenz der Landesdelegierten keinen sicheren Listenplatz erhält. »Beuys wurde in dieser Versammlung regelrecht verhöhnt. ›Du kostest uns Stimmen‹, hieß es da, oder: ›Mach du doch dein Fett weiter.‹«⁴⁷⁵

Schlingensief gründet 1998 die Partei *Chance 2000*, die Arbeitslosen, nebst weiteren gesellschaftlichen Randgruppen, eine Plattform bieten möchte – als »eine Partei für die Minderheit, die aber die Mehrheit hat.«⁴⁷⁶ Mit dem Projekt *Chance 2000* sollte das Erbe Beuys' wiederbelebt und die damalige Vereitelung der Beuys'schen Spitzenkandidatur vergolten werden: »Das schändliche, kleinliche, hilflose, peinliche [...] Versagen der Grünen, Joseph Beuys im Jahre 1980 [sic] dem deutschen Volk als Parlamentarier vorenthalten zu haben, wird historisch in Ordnung gebracht.«⁴⁷⁷

Beuys, der in seiner Arbeit künstlerische und gesellschaftskritische Ideen eng miteinander verknüpft und sich für einen »freien demokratischen Sozialismus« einsetzt, begreift Gesellschaft als Gesamtkunstwerk, als *Soziale Plastik*, an deren Mitgestaltung alle Menschen als kreativ tätige »Plastiker« teilnehmen können.⁴⁷⁸ Mit seiner *Plastischen Theorie*⁴⁷⁹ geht ein erweiterter Kunstbegriff einher, der alles menschliche

472 SCHÜTT 2003.

473 Hegemann, in: HEGEMANN/MÜHLEMANN 2011, S. 144.

474 Vgl. etwa KLUGE 2010, S. 1 sowie KOVACS 2017, S. 71.

475 Johannes Stüttgen, zit. nach HOFFMANS 2021, S. 84.

476 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/KERBLER/PHILIPP 2006, S. 139.

477 Detlef F. Neufert, in: SCHLINGENSIEF/HEGEMANN 1998, S. 61.

478 BEUYS 1976.

479 Die Plastische Theorie besagt, dass »Wärme (Intuition) und Kälte (Rationalität) die polaren Grundprinzipien im Denken, in der Kunst, in der Bildung« darstellen. Diese Prinzipien überträgt Beuys auf die in seinen Arbeiten verwendeten Materialien: »Filz und Fett, zuerst in Aktionen eingesetzt, haben ihre symbolische Bedeutung innerhalb dieser ›Plastischen Theorie‹: Filz birgt die Wärme und schützt vor Kälte, Fett in seiner festen Form, die kalte Rationalität anzeigt, will durch Energiezufuhr künftiger geistiger Gestaltung zugänglich gemacht werden. Diese individuelle Ikonographie bezog Anregungen aus dem anthroposophischen Gedankengut Rudolf Steiners«; SCHNEEDE 2010, S. 236. Ferner ist Beuys' Plas-

Handeln umfasst und in Beuys' berühmte, an das universalpoetische Programm des Novalis anknüpfende Maxime »Jeder Mensch ist ein Künstler«⁴⁸⁰ gipfelt. Damit will Beuys allerdings nicht alle Menschen zu *bildenden* Künstlern nobilitieren. Im Gespräch mit dem Jesuitenpater und Ausstellungsmacher Friedhelm Mennekes erläutert er: »[D]er Satz »Jeder Mensch ist ein Künstler« meint selbstverständlich nicht: jeder Mensch ist ein Maler.«⁴⁸¹

Das Beuys'sche Werk besteht aus Zeichnungen, Aktionen, Rauminstallationen und aus öffentlichen Reden – im Zentrum des Œuvres steht seine hauptsächlich in den 1960er-Jahren entstandene Aktionskunst.⁴⁸² Maßgeblich beeinflusst sind Beuys' Aktionen von der Fluxus-Bewegung, an deren Gattungsgrenzen aufhebenden Events und Konzerten er von 1963 an aktiv mitwirkt, ehe er sich wenige Jahre später von der Bewegung lossagt.⁴⁸³ An der Aktions- bzw. Performancekunst reizt Beuys der öffentliche Auftritt, der es ermöglicht, Werk und Botschaft kommunikativ zu vermitteln. Auch schätzt er die Vielfältigkeit des Mediums: In seinen Performances verbinden sich räumliche und skulpturale, sprachliche und klangliche Elemente.⁴⁸⁴

Schlingensief, der sich am umfangreichen Beuys'schen Theoriekorpus bedient, bekannt offen: »Ich bin Beuys-Fan. Ich baue an einer Sozialen Plastik und das schon seit einiger Zeit.«⁴⁸⁵ Seine Aktion *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden überleben für Deutschland*, die er 1997 auf der documenta X in Kassel realisiert, macht den Bezug auf Beuys im Titel explizit, insofern mit Filz und Fett auf Beuys' plastische Materialien und mit dem Hasen auf ein in dessen Aktionen und Installationen wiederkehrendes Symbol referiert wird.⁴⁸⁶ Stets werden Beuys'sche Motive und Leitsätze auch dort aufgerufen, wo Schlingensief Theateraktionen im urbanen Raum veranstaltet – neben *Chance 2000* ist hier etwa an *Passion Impossible* in Hamburgs Innenstadt (1997) zu denken, an das Container-Projekt *Bitte liebt Österreich* (2000) vor der Wiener Staatsoper oder an die Straßenaktionen in Zürich, die der *Hamlet-In-*

tische Theorie von seinen Studien zu Novalis und Philipp Otto Runge beeinflusst; vgl. BOEHLEN 1997, S. 287.

480 BEUYS 1976. Beuys greift damit eine Erklärung aus Novalis' Fragmentfolge *Glauben und Liebe* (1798) auf: »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden«; NOVALIS 1978, S. 303.

481 BEUYS/MENNEKES 1996, S. 65.

482 SCHNEEDE 2010, S. 235.

483 Zwar bewertet Beuys seine Partizipation an der Fluxus-Bewegung als für sein künstlerisches Schaffen wichtig, jedoch bemängelt er an ihr die mangelnde Theorie und »Gedankenarbeit«; Beuys, in: BEUYS/RAPPMANN 1976, S. 24.

484 Vgl. SCHNEEDE 1997, S. 23.

485 Schlingensief, in: ROTH AUG 2007, Min. 9:31–9:35 (Transkription der Verfasserin).

486 Der Kurator Klaus Biesenbach erinnert sich, dass der Titel von Schlingensiefs documenta-Aktion zunächst *Kommune 10* lautete. Die ihr zugrunde liegende Idee war: »[e]ine Wiederbelebung der legendären Kommune 1 aus Berlin, 30 Jahre später als Kommune 10 in Kassel« mit Schlingensief als Hauptfigur; BIESEN BACH 2013, S. 23. Erst im Zuge der Post-Performance benennt Schlingensief seine Performance um und stellt so einen prominent markierten Beuys-Bezug her.

szenierung Schlingensiefs (2001) im dortigen Schauspielhaus vorangehen.⁴⁸⁷ Indem seine Arbeiten die Unsichtbaren und Ausgestoßenen der Gesellschaft, darunter Menschen mit Behinderung, Arbeitslose und Drogenabhängige, aktiv miteinbeziehen, rekurriert er auf Beuys' anti-elitäres Kreativitätskonzept.

Obschon in den politischen, auf Zuschauerpartizipation ausgelegten Theateraktionen der Beuys-Bezug Schlingensiefs besonders stark ist, stellt Kaspar Mühlemann fest, dass auch *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* eine »außerordentlich intensive Auseinandersetzung mit Beuys bezeugt«⁴⁸⁸. Es ist Mühlemanns Verdienst, einen Großteil der Beuys-Anspielungen in *Atta Atta* herausgearbeitet zu haben.⁴⁸⁹ Von Mühlemann unbeantwortet geblieben ist allerdings die Frage, wie Schlingensief die Person und das Werk des Aktionskünstlers für den in *Atta Atta* grundlegenden Diskurs um den Gewalt- und Terrorzusammenhang der Kunst funktionalisiert. Diese Frage zu beantworten, ist das Ziel der folgenden Ausführungen.

3.3.2.1 Produktionsmittel Provokation

Es ist bezeichnend, dass Schlingensief in der privatmythologischen Erzählung seiner Beuys-Initiation bereits eine Verbindung zwischen Kunst, Angst und Terror herstellt. In Interviews und öffentlichen Gesprächen berichtet Schlingensief wiederholt von seiner Faszination für Beuys und wird nicht müde, die Anekdote von seiner ersten Begegnung mit dem Künstler zum Besten zu geben: 1976 soll der damals 16-jährige Schlingensief seinen Vater zu einem vom Lions Club organisierten Vortrag in den Saalbau nach Essen begleitet haben. Der eingeladene Referent war Joseph Beuys.⁴⁹⁰

Mein Vater und die anderen Männer sind eingeschlafen während des Vortrags. Beziehungsweise haben sich so ein bisschen sediert, aber dann sagte Beuys am Ende: »Und ich sage Ihnen, dieses Gesellschaftssystem ist in sieben Jahren zerstört.« Da sind alle Männer kollektiv aufgewacht und haben gebellt, wuff, Blödsinn, wuff – also diesen einen Satz haben sie alle gehört. [...] Vor fünf Jahren, als mein Vater noch lebte, habe ich ihn dann gefragt: »Weißt du das noch mit dem Beuys?« Und er hat geantwortet: »Ja, das weiß ich noch, das habe ich mir sogar in meinem Terminkalender eingetragen« – mein Vater hatte immer so einen ganz dünnen Kalender –, »noch sieben Jahre, noch sechs Jahre, noch fünf Jahre, und im letzten Jahr ist es nicht eingetreten, hat nicht recht gehabt, der Beuys.« Da habe ich gesagt: »Aber er hat dich sieben Jahre damit beschäftigt, er hat die Ungewissheit in dir eigentlich nur ausgesprochen, dass auch du damit rechnest, dass es anders werden könnte.« Und da sagte mein Vater: »Ja, das stimmt.«

487 Zu den Straßenaktionen, die im Rahmen der *Hamlet*-Probenarbeiten stattfanden, mehr bei LEUPIN 2007, S. 258.

488 MÜHLEMAN 2011, S. 27.

489 Vgl. ebd., S. 37–50 u. 56–66.

490 Vgl. unter anderem Schlingensief, in: ROTH AUG 2007, Min. 2:27–3:12, SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005, S. 9, SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2009, S. 38, SCHLINGENSIEF/MALZACHER 2010, S. 209f., SCHLINGENSIEF/BIESEN BACH 2011, S. 150f. sowie SCHLINGENSIEF 2012, S. 112f.

Diese Mechanismen, die in dem Beuys dringesteckt haben, dieses Prophetische, die Angst, dass da jemand etwas ausspricht, was auch ich befürchte, und dann die Angst, dass es sich tatsächlich so einstellen könnte, haben mich fasziniert.⁴⁹¹

Schlingensief beeindruckt, wie Beuys das bürgerliche Publikum in Aufruhr versetzt, es irritiert, schockiert und verunsichert, gar ängstigt: »From that I noted that there are sentences that make such an impression on people that they simply become afraid.«⁴⁹² Ihn imponiert, dass die Beuys'sche Provokation »einschlägt«, seine systemkritische Prognose heftige Reaktionen auslöst – allen voran bei Vater Hermann Josef.

Provokation versteht Beuys als Produktionsmittel: »[D]as habe ich ja erreicht durch meine Plastiken, dass die Leute sich darüber aufgeregt und dann darüber gesprochen haben. Das ist doch wichtig, dass etwas provoziert wird. Provozieren heißt hervorrufen. Das ist an und für sich schon ein Auferstehungsprozeß, wenn etwas hervorgerufen wird.«⁴⁹³ Auf diese Weise können im Rezipienten tradierte Denkmuster infrage gestellt, letztlich gesellschaftliche Umwälzungsprozesse in Gang gesetzt werden – Provokation also als Therapeutikum.⁴⁹⁴ Bereits mit der Wahl seines künstlerischen Materials irritiert und provoziert Beuys. Wenn er seine Zehennägel in Vitrinen ausstellt oder Räume und Gegenstände mit Fett präpariert, sodass sie sich im Laufe der Zeit in »üble ›Geruchsplastiken‹«⁴⁹⁵ verwandeln, stößt er das traditionelle Kunstpublikum vor den Kopf, erschüttert dessen Wertesystem und Wahrnehmungsgewohnheiten.

Schlingensief erkennt in Beuys' Kunst, wie schon ausgeführt, »böse, aggressive Vorgänge, triebhafte Elemente«.⁴⁹⁶ Das scheint insofern überraschend, da Beuys keine äußere Gewalt propagiert. Vielmehr strebt er einen »Innenkrieg« an, »eine Metamorphose militanter Kräfte in einem Bewusstseinsvorgang«, um einer notwendigen Erneuerung der Gesellschaft den Weg zu bahnen.⁴⁹⁷ Anders etwa als die Futuristen, die gegen die »alte Welt« gewaltsam vorgehen wollten, setzt sich Beuys für eine friedliche Revolution durch Kunst ein. Gleichwohl attestiert ihm Eckard Neumann ein »exponierte[s] Aggressionspotential gegen das Bestehende«.⁴⁹⁸ In seiner *Psycho-historischen Studie über Kreativität* weist der Kunsthistoriker und Psychologe darauf hin, dass Beuys fest in den Kontext der kulturellen Protestbewegung der 68er verankert sei:

491 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/BIESENBACH 2011, S. 151.

492 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/MALZACHER 2010, S. 210.

493 Beuys, in: BEUYS/RAPPMANN 1976, S. 21f.

494 Diesen therapeutischen Prozess erkennt auch Schlingensief an, wenn er die Anekdote über den Beuys-Vortrag von 1976 mit der folgenden Feststellung enden lässt: »Da habe ich erst begriffen, dass dieser Auftritt von Beuys im Grunde ein großartiges Kunstwerk war, weil er die Leute, zumindest meinen Vater, in Bewegung gesetzt hat, über das Leben nachzudenken und ihren Ängsten zu begegnen«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 113.

495 LEUTGEB 1997, S. 294.

496 SCHLINGENSIEF 2012, S. 227. Siehe hierzu oben, S. 139f.

497 LEUTGEB 1997a, S. 297.

498 NEUMANN 1986, S. 101.

Gegen das in ausgewogener Harmonie gestaltete Kunstschöne, Geordnete und Gefällige, gegen harmonisierende Anpassung und gesellschaftliches Wohlergehen, gegen die Uniformität menschlicher Lebensäußerungen wird, mit der Wiederauferstehung dadaistischer Programmatik, das nach überkommenen ästhetischen Leitbildern häßlich Erscheinende, das Schockierende, Provozierende, Aggressive, allgemein das »Rohe«, zum Ausdrucksträger einer gesellschaftlichen Umbruchstimmung.⁴⁹⁹

Beuys' tabubrechendes Aggressionspotenzial wird in *Atta Atta* demonstrativ offengelegt – so etwa, wenn Schlingensief mit rabiater Geste Margarine an die Bühnenwand und auf den Bühnenboden klatscht oder den Hasen, dem er das Theater erklärt hat, von Irm Hermann mit dem Hammer malträtieren lässt.

Der grundlegende Modus der Auseinandersetzung Schlingensiefs mit Beuys ist der des experimentell-spielerisch vollzogenen Reenactments.⁵⁰⁰ Das Nachspielen will im Schlingensief'schen Theater keinem dokumentarischen Anspruch genügen, auf eine korrekte, detailgetreue Reproduktion der Kunstaktionen ist es nicht aus. Stattdessen zielt der Autor-Regisseur darauf ab, Beuys unter eigenen Vorgaben zu reinszenieren – die eigenwilligen Reenactments entsprechen Schlingensiefs Praxis der kreativen Appropriation.⁵⁰¹ Dabei bleiben »Nacherleben und Revision«⁵⁰² wichtig: Schlingensief schlüpft in Beuys' Künstlerrolle – »Schlingensief empfand sich in seinen Beschreibungen fast immer irgendwie auch als Reinkarnation, die spielerisch mit einem Vorbild umging«⁵⁰³ –, zugleich parodiert er das Vorbild und unterzieht es einer kritischen Befragung. »Re-enactment is both affirmation and renewal. It entails addressing the old, but it also engenders something new, something we have never seen before. Herein lies the excitement of performance, as well as its surprises and its distortions.«⁵⁰⁴ Indem Schlingensief die Beuys'schen Arbeiten in den Kontext des *Atta Atta* zugrunde liegenden Gewaltdiskurses stellt, sie unter anderen, neuen Vor-

499 Ebd., S. 102.

500 Der englische Begriff des Reenactments bezeichnet das Nachspielen vergangener Ereignisse; seit den 1960er-Jahren wird er im Rahmen der Hobbykultur der *Living History* für die Wiederaufführung historischer Schlachten – beispielsweise des amerikanischen Bürgerkriegs – am Originalschauplatz verwendet. Seit der Jahrtausendwende finden Praktiken des Reenactments zunehmend Einzug in die bildende Kunst. In diesem Zusammenhang grundlegend ist die siebentägige Performanceserie *Seven Easy Peaces* von Marina Abramović aus dem Jahr 2005, in der die Künstlerin im New Yorker Museum of Modern Art kanonische Aktionen der Performance Art, darunter auch eine von Beuys, nachspielte; vgl. OTTO 2014, S. 289.

501 Die Herausgeber des Bandes *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung* weisen darauf hin, dass Reenactments *per se* auf »Praktiken des Sekundären« und auf Appropriation – also auf »Wiederholung, Zitat, Paraphrase und Serialisierung, medienspezifische Verfahren wie Collage, Remake oder Sampling sowie medienübergreifende Genres und Konzepte der Parodie und des Pastiche« – verweisen; DRESCHKE et al. 2016, S. 12.

502 Ebd., S. 10.

503 BIESENBACH 2013, S. 22.

504 TILMANS/VAN VREE/WINTER 2010, S. 7.

zeichen nachvollzieht, bringt er – wie noch ausführlich zu zeigen sein wird – in ihnen angelegte Momente latenter Aggression und Gewalt zum Vorschein.

3.3.2.2 Der gewalttätige Gute Hirte

Eine Serie Beuys gewidmeter Reenactments beginnt mit der 23. Szene von *Atta Atta*, die im Regiebuch mit »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab«⁵⁰⁵ überschrieben ist. Der Szenentitel ruft gleich zwei Aktionen von Beuys auf: *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* von 1965 und *EURASIENSTAB – 82 min fluxorum organum*, eine Performance, die der Künstler in den Jahren 1967/68 zuerst in Wien, dann in Antwerpen präsentiert. In der erstgenannten Aktion, aufgeführt in der Galerie Schmela in Düsseldorf, tritt Beuys mit einem mit Honig und Blattgold präparierten Kopf und mit dem Leichnam eines Hasen in den Armen vor seine ausgestellten Zeichnungen. Er flüstert dem toten Tier, dessen Kopf und Pfoten er bewegt, Worte ein, wobei die Ausstellungsbesucher ihm zunächst nur von außen, durch das Schaufenster der Galerie, zusehen können. Mit dieser Aktion drückt Beuys seinen Unwillen aus, dem Publikum die Kunst zu erklären – er plädiert für die durch den Hasen symbolisierte Kraft der Imagination und Intuition.⁵⁰⁶

Die in Wien und Antwerpen präsentierte Arbeit *EURASIENSTAB* ist von dem Gedanken einer Verbindung von Asien und Europa, Ost und West, von östlichen und westlichen Kultureigenschaften getragen. Der titelgebende Eurasienstab – ein langer, kupferner Krummstab, mit dem Beuys während der Aktion hantiert – fungiert als Vereinigungssymbol.⁵⁰⁷ Einen solchen Stab setzt Beuys in seinen Performances wiederholt ein und macht ihn, damit als Hirte, Nomade und Priester auftretend, zu einem Insigne seines Künstlerhabitus.⁵⁰⁸

In *Atta Atta* gibt sich Schlingensiefel deutlich als Beuys-Personifikation zu erkennen, wenn er zu Beginn der 23. Szene, mit Eurasienstab ausstaffiert und in eine Filzdecke gewickelt, auf die Bühne tritt. Zu seiner Rechten erscheint, auf allen vieren, Achim von Paczensky, der einen ausgestopften Hasen mit sich führt. Das durch diese Konstellation entworfene Bild assoziiert die Theaterszene mit einer dritten Beuys'schen Arbeit: *I like America and America likes Me*. In dieser Aktion, die 1974

505 Regiebuch *Atta Atta*, S. 22.

506 »The idea of explaining to an animal conveys a sense of the secrecy of the world and of existence that appeals to the imagination«, kommentiert Beuys seine Aktion gegenüber Caroline Tisdall. »Then, as I said, even a dead animal preserves more powers of intuition than some human beings with their stubborn rationality. The problem lies in the word ›understanding‹ and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, intuition and longing all lead people to sense that these other levels also play a part in understanding. This must be the root of reactions to this action [...]. I try to bring to light the complexity of creative areas«; Beuys, in: TISDALL 1979, S. 105.

507 Vgl. SCHNEEDE 1994, S. 190.

508 Zur Aktion *EURASIENSTAB* siehe auch oben, S. 83f.

in der New Yorker René Block Galerie am West Broadway 409 stattfindet, verbringt Beuys drei Tage eingesperrt mit einem lebenden Kojoten. Die Zuschauer können die Performance durch ein Drahtgitter beobachten. Wieder zeigt sich Beuys mit den für ihn typischen Requisiten: Er hat, neben einem Krummstab und weiteren Alltagsgegenständen, Filzbahnen bei sich, in die er sich einhüllt und die dem Kojoten als Lagerstatt dienen. »Beuys entwarf und inszenierte sich als eine Hirtengestalt, womit er sowohl auf den Guten Hirten als auch auf einen Schamanen anspielte – als eine Gestalt also, die über göttliche und/oder kosmisch/magische Kräfte verfügt.«⁵⁰⁹ Immer wieder evoziert Beuys in seinen Arbeiten die ursprüngliche Einheit mit der Natur – auch im Zentrum der Kojoten-Aktion steht die Begegnung mit dem wilden Tier als Dialog mit dem Naturreich. Zugleich adressiert Beuys ein »speziell amerikanisches Problem«: Der Kojote, so erklärt der Künstler, spiele in der amerikanischen Psyche eine bedeutende Rolle. »Er steht als ein Repräsentant für die unbewältigte Vergangenheit des Mordes an den Indianern und wird von den Amerikanern deswegen bis heute noch gehaßt.« Und weiter: »Man könnte sagen, wir sollten die Rechnung mit dem Kojoten begleichen. Erst dann kann diese Wunde geheilt werden.«⁵¹⁰ Dass *I like America and America likes Me* einem schamanistischen Heilungsritual bzw. einem Exorzismus nachempfunden ist, hat Erika Fischer-Lichte konzis dargelegt.⁵¹¹

Wenn Schlingensief nun die Rolle des Kojoten mit dem geistig behinderten Laiendarsteller Achim von Paczensky besetzt, entsteht für das Publikum ein Moment der Irritation und des Unbehagens: Mit von Paczenskys hündisch-unterwürfiger Pose wird der Eindruck einer Herabwürdigung vermittelt, die durch Schlingensiefs Auftritt als Hirte und Priester noch verstärkt wird.⁵¹² Der Zuschauer, in die Position eines Voyeurs verwiesen, wohnt dem Akt einer Demütigung bei, wenn Schlingensief im Fortgang der Szene den »Spezialisten« anbrüllt und ihm mit der Taschenbuchausgabe von Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft*, aus der er ihm zuvor eine Passage vorgelesen hat, Schläge verpasst. Obschon von Paczensky die Malträtierung stoisch über sich ergehen lässt, wird unweigerlich seine reale Verletzlichkeit vorgeführt. Indem Schlingensief die Szene mit Gewalt auflädt, verschärft er das Spannungsverhältnis, das auch Beuys' Aktion in der Konfrontation von Mensch und Tier inhärent ist.

509 FISCHER-LICHTE 1998, S. 42.

510 Beuys, zit. nach TISDALL 1988, S. 10. Vgl. auch »Das Gespräch. Joseph Beuys« 1982, S. 4.

511 FISCHER-LICHTE 1998, S. 38–49.

512 Mühlemann deutet die Szene dagegen positiv: »Schlingensief ersetzte den, laut Beuys zu Unrecht verachteten, Kojoten durch eine Randfigur der Gesellschaft und forderte damit einen neuen Blick auf Behinderung, wie Beuys eine neue Sicht auf den Kojoten sowie Tiere im Allgemeinen eröffnen wollte«; MÜHLEMANN 2011, S. 60f. Dass Schlingensief mit der Aggression gegen Achim von Paczensky »endgültig das friedvolle Verhältnis zwischen Hirte und »Kojote« [beendet], das Beuys' Aktion noch konstitutiv dominierte«, muss jedoch auch Mühlemann feststellen; ebd., S. 62. An dieser Stelle sind die Reflexionen Jörg von Brinckens über *Geschundene Körper. Von Grausamkeit und Gewaltbildern im Theater* erhellend: »Ausgerechnet im und am Gewaltbild wird das Bild als Gewaltzusammenhang erfahrbar, es ist entblößt vom Schein des Angenehmen, Komposition wird geoutet als Kampf von Körper und Inszenierung«; BRINCKEN 2011, S. 68.

Während sich jedoch Beuys und der Kojote auf Augenhöhe begegnen, sie im Laufe der dreitägigen Performance einander zunehmend näherkommen und zusammenrücken, löst sich das Machtgefälle in *Atta Atta* nicht auf. Schlingensiefel lässt erst dann von Achim von Paczensky ab, als dieser – seinem Geheiß Folge leistend – das Wort »Schönheit« mehrfach wiederholt hat. Damit lenkt Schlingensiefel den Fokus auf die Gewalt und Grausamkeit des Theaters selbst und macht deutlich, dass es »als Medium der Kunst die Faszination an Gewalt und die fesselnde Macht von Gewaltbildern stets mit aus-spielt«⁵¹³.

Der Text von Niklas Luhmann, mit dem Schlingensiefel das Reenactment der Kojoten-Performance überlagert, reflektiert die Funktion von Kunst. Kunst habe den Effekt, so Luhmann, neben der herkömmlichen Realität eine sich von ihr abspaltende fiktionale Realität zu konstituieren. Schlingensiefel, sich als Autor dieser Überlegung ausgebend, richtet das Wort direkt an Achim von Paczensky. In einem pastoral anmutenden Singsang liest er ihm den folgenden Passus aus *Die Kunst der Gesellschaft* (1995) vor:

Hier, hör, was ich geschrieben habe! Es ist eine tolle Sache! »Das Kunstwerk etabliert eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet. Es konstituiert, bei aller Wahrnehmbarkeit und bei aller damit unleugbaren Eigenrealität, zugleich eine dem Sinne nach imaginäre oder fiktionale Realität.« Ahh! »Die Welt wird, wie in anderer Weise auch durch den Symbolgebrauch der Sprache oder durch die religiöse Sakralisierung von Gegenständen oder Ereignissen, in eine reale oder« – ah! – »imaginäre Realität gespalten. Offenbar hat die Funktion der Kunst es mit dem Sinn dieser Spaltung zu tun – und nicht einfach mit der Bereicherung des ohnehin Vorhandenen durch weitere (und seien es »schöne«) Gegenstände.«⁵¹⁴

Schlingensiefels psalmodierende Vortragsweise erzeugt einerseits eine komische Verfremdung und Desemantisierung des Luhmann'schen Textes, andererseits verstärkt sie als liturgisches Formzitat das von Schlingensiefel – mit Rekurs auf Beuys' Selbstdarstellung und -stilisierung – evozierte Künstlerbild des Lehrers und Priesters, der messianisch die Wahrheit über Kunst verkündet. Die Imago des Guten Hirten wird in der Folge parodistisch unterhöhlt, wenn Schlingensiefel mit verbaler und körperlicher Gewalt gegen Achim von Paczensky vorgeht. Dessen Erniedrigung erinnert an die körperbezogenen Performances der Wiener Aktionisten, insbesondere an die von sadistischen Gewaltfantasien getragenen Aktionen Otto Muehls.⁵¹⁵

513 BRINCKEN 2011, S. 68.

514 Transkript *Atta Atta*. Schlingensiefel zitiert hier aus LUHMANN 1999, S. 229.

515 Zu Schlingensiefels Bezugnahmen auf Arbeiten Muehls und anderer Wiener Aktionisten siehe unten, S. 166–195.

3.3.2.3 Ja ja, nee nee – Messianisches Sendungsbewusstsein

Eine eigentümliche Fusion von Beuys und Muehl manifestiert sich in dem Schauspieler Michael Gempart, der in *Atta Atta* beide Künstlerpersönlichkeiten im Wechsel verkörpert. Als exaltierter Onkel Willi vollzieht er an Muehl angelehnte, aggressiv-zerstörerische Performances, während er auf dem Campingplatz als Priester- und Hirtenfigur mit dem Beuys'schen Attribut des Eurasienstabs auftritt. Dass Gempart als »rituelle[r] Zeremonienmeister«⁵¹⁶ eine Prozession der campenden Künstlergruppe anführt, intensiviert das in *Atta Atta* aufgerufene Moment des Kunstreligiösen.⁵¹⁷

Beuys, der die Gesellschaft durch Kunst therapieren möchte, aktualisiert die frühromantische Konzeption vom Künstler als Heilsbringer. Sein Kunstverständnis ist religiös-spirituell geprägt und maßgeblich von der anthroposophischen Lehre Rudolf Steiners beeinflusst. Beuys geht davon aus, dass im Inneren eines jeden Menschen ein energetischer Impuls vorhanden sei: der die gesamte Menschheit durchdringende »Christusimpuls«, den es zu entdecken und zu aktivieren gelte.⁵¹⁸ Mit seiner religionsphilosophischen Weltanschauung, die er vornehmlich in Gesprächen mit den Theologen Horst Schwebel und Friedhelm Mennekes expliziert, schreibt Beuys seinen Erweiterten Kunstbegriff in einen metaphysischen Sinnzusammenhang ein.⁵¹⁹ Schlingensiefel reflektiert diese Transzendierung, wenn er Gempart im Modus eines liturgischen Gesangs einen Monolog vortragen lässt, der – beinahe wortwörtlich – Aussagen von Beuys wiederholt, die auf den »Christusimpuls« bzw. die »Christuskraft« bezogen sind. Sie entstammen einem 1984 geführten Gespräch mit dem Jesuitenpater Mennekes:

Die Christuskraft, das Evolutionsprinzip, kann nun aus dem Menschen quellen, es kann aus dem Menschen hervorbrechen, denn die alte Evolution ist bis heute abgeschlossen. Das ist der Grund der Krise. Alles, was an Neuem sich auf der Erde vollzieht, muss sich durch den Menschen vollziehen ... Wer mit dem inneren Auge zu sehen sucht, der sieht, dass Christus längst wieder da ist. Nicht mehr in einer physischen Form, aber in der bewegten Form einer für das äußere Auge unsichtbaren Substanz. Das heißt, er durchweht jeden einzelnen Raum und jedes einzelne Zeitelement substantiell. Also ist er ganz nah da ... Die Form, wie die Verkörperung Christi sich in unserer Zeit vollzieht, ist das Bewegungselement schlechthin. Der sich Bewegende ... Es ist also das Auferstehungsprinzip: die alte Gestalt, die stirbt oder erstarrt ist, in

516 GILLES 2009, S. 110.

517 Unter Kunstreligion ist eine Kunstkonzeption ab dem ausgehenden 18. Jahrhundert zu verstehen, die – durch eine Synthese der kulturellen Teilsysteme Kunst und Religion – emphatisch auf das Heilige und Numinose rekurriert und bestrebt ist, Funktionen der Religion zu übernehmen. Erstmals findet der Begriff in Friedrich Schleiermachers Reden *Über die Religion* (1799) Verwendung: »Schleiermacher versucht, bestimmte Formen des Erlebens, die von der autonom gewordenen Kunst ermöglicht werden, zu integrieren in ein dementsprechend modifiziertes religiöses System«; DETERING 2007, S. 126f.

518 Zu Beuys' anthroposophisch geprägten Begrifflichkeiten »Christusimpuls« und »Christuskraft« siehe auch Kapitel IV, S. 337.

519 Vgl. MÜHLEMANN 2011, S. 38f. Siehe BEUYS/SCHWEBEL 1979 und BEUYS/MENNEKES 1996.

eine lebendige, durchpulste, lebensfördernde, seelenfördernde, geistfördernde Gestalt umzugestalten. Das ist der erweiterte Kunstbegriff.⁵²⁰

Schlingensiefs Auseinandersetzung mit Beuys drückt sich in *Atta Atta* überwiegend durch die Übernahme von Requisiten und durch das freie Nachspielen ausgewählter Aktionen aus, weshalb der Beuys-Bezug vor allem auf visueller Ebene präsent ist. In der hier beschriebenen Szene kommt der Künstler nun erstmals selbst zu Wort. Der von Gempart vorgetragene Text macht Beuys' »kommunikative Selbstdarstellung«⁵²¹ anschaulich: Im Beuys'schen Redegestus manifestiert sich der »Verkündigungsauftrag seiner Lehre«⁵²², mithin sein messianischer Habitus. »Vor Menschen, mit Menschen, für Menschen hat Beuys geredet wie kein anderer Künstler seines Jahrhunderts.«⁵²³ Schlingensief arbeitet sich an der christomorphen Künstlergestalt des Vorbilds ab, wenn er – durchaus ironisch – dessen Interviewaussagen in ein Gebet transformiert. Einerseits wird damit auf Beuys' kunstreligiöses Programm, andererseits auf den Personenkult um die charismatische Künstlerpersönlichkeit rekurriert, die sendungsbewusst als Künstlerpriester auftritt. Ein weiteres Mal kommt Beuys in der 34. Szene – nun im O-Ton – während des Monologs von Herbert Fritsch zu Wort. Aus dem Off wird, zuerst leise, dann immer lauter, die Tonbandaufnahme *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* über Lautsprecher eingespielt.⁵²⁴ Das Klangstück, das Beuys 1968 gemeinsam mit Henning Christiansen und Johannes Stüttgen in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf auf Band aufzeichnet und fortan als musikalisches Element in diverse Aktionen integriert,⁵²⁵ besteht darin, dass die Künstler gebetsmühlenartig »ja« und »nein«, in rheinischem Dialekt und in jeweils fünfmaliger Wiederholung, ins Mikrofon sprechen – über eine Stunde lang. Ihrer illokutionären Wirkkraft enthoben und von Sinn entleert, werden die Wörter zu Klangmaterial, das prosodisch geformt wird. Beuys, Christiansen und Stüttgen variieren Tonfall

520 Transkript *Atta Atta*. Es handelt sich um eine von Volker Harlan zusammengestellte Montage von Aussagen aus Beuys' Gespräch mit Mennekes; vgl. BEUYS/MENNEKES 1996, S. 75, 69 u. 73. In *Atta Atta* wird der Text so zitiert, wie er auf der Buchrückseite von Harlans 1988 in Stuttgart publiziertem *Werkstattgespräch mit Beuys* abgedruckt ist – mitsamt den von Harlan vorgenommenen Auslassungen und Eingriffen; vgl. HARLAN 2011, Buchrückseite. Dabei haben sich im *Atta Atta*-Regiebuch zwei Tippfehler eingeschlichen: »nun« statt »nur« sowie »für das äußere Auge« statt, ursprünglich, »für das bewegte Auge«; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 20f. Gempart trägt den Text gemäß der Spielfassung, also mit den Übertragungsfehlern, vor.

521 RUPPERT 2018, S. 220.

522 NEUMANN 1986, S. 112.

523 SCHNEEDE 2010, S. 240. Auch Schlingensief zeigt sich von Beuys' Redestil beeindruckt. In seinem Tagebuch hält er fest, dass sich der Künstler – in dem mit Mennekes geführten Gespräch – »in einem exzellenten Sprachstil, in ganz präzisen Formulierungen« äußere, »wirklich bewundernswert«; SCHLINGENSIEF 2009, S. 135f.

524 BEUYS 1968.

525 Vgl. beispielsweise die Aktionen *Ich versuche dich freizulassen (machen)* und ... *oder sollen wir es verändern?* (beide 1969) sowie *Celtic + ~~~~* (1971). Zur Entstehung der Tonbandaufzeichnung siehe SCHNEEDE 1994, S. 285, Anm. 32 und VOIGT 2006, S. 146f.

und Sprechrhythmus, Tempo und Pausen, verändern Tonhöhe und Melodiebögen. Der erzeugte Sound ist, nicht zuletzt durch die endlos scheinende Wiederholung der Wortfolgen, einer Litanei ähnlich, was durch die Assoziation an die Bergpredigt unterstützt wird: »Eure Rede sei: Ja ja, nein nein; was darüber hinausgeht, stammt vom Bösen« (Mt 5,37). Die Idee für die Arbeit soll Beuys im Anschluss an einer Beerdigung gekommen sein, als er den beim Leichenschmaus zusammensitzenden Damen zuhörte. In seinem Multiple-Verzeichnis ist *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* deshalb mit der Ergänzung »Imitation eines Oma-Gesprächs« versehen.⁵²⁶ Dass Beuys mit der Aufnahme, wie Stüttgen berichtet, zugleich auf seine Professorenkollegen Bezug nimmt, die ein Misstrauensvotum gegen ihn unterzeichnet haben, zeugt vom Humor des Künstlers und von der dem Sprach- und Klangkunstwerk eingeschriebenen Komik.⁵²⁷ Ebenso mag Schlingensief das Nebeneinander von Affirmation und Negation angesprochen haben. In einem Nachruf in der *Welt* ist über Schlingensief zu lesen, dass ihn das Beuys'sche Klangstück ein Leben lang begleitet, er es im kleinen Rahmen vor Freunden und Bekannten nachgespielt habe.⁵²⁸

In der minutenlangen Audioeinspielung, die in *Atta Atta* dem Auftritt Fritschs unterlegt ist, ist allein das »Ja, ja, ja, ja, ja, nee, nee, nee, nee, nee« von Beuys zu hören, dessen Stimme eine gleichsam körperliche Präsenz behauptet.⁵²⁹ Dabei entwickelt sich zwischen der Stimme des Künstlers und dem improvisierenden Fritsch eine eigentümliche Dynamik. Das Beuys-Zitat offen als ein solches markierend, erklärt der Schauspieler dem Publikum:

Ja, ja, ja, nee, nee! Das hab ich wochenlang angehört! Die haben mich da in der Unterbühne eingesperrt. Hier, Lautsprecher links und rechts: ja, ja, nee, nee. Das macht der ewig, Beuys! Ja, von wegen Beuys. Ja, natürlich Beuys! Jetzt hören wir uns das mal ein bisschen an. Ja, wir haben Zeit. Ein bisschen lauter, Uwe, ja? Dass es alle hören! Was Sie hier sehen, ist ein Schauspieler, der hier wochenlang mitgeprobt hat. Von wegen geprobt! Ich war zwei Tage auf den Proben, das war alles. Ja, und jetzt sehen Sie ein Ergebnis hier. Und ich brauch nur ... Eine Nacht hier unten mit Ja, ja, nee, nee und dann brauch ich mich nur noch hierhin stellen und zwanzig Minuten gar nichts mehr machen. Sie brauchen mich nur angucken. Ein leibhaftiges Probenergebnis! Ja? Das können Sie angucken von oben bis unten, hier, Scheitel bis zur Sohle. Ja, Sie müssen ausbrechen, vor Begeisterung müssen Sie ausbrechen, wenn ich nur so steh! (*Einige*

526 Vgl. VOIGT 2006, S.146.

527 Ebd., S.147.

528 Andreas Rosenfelder erinnert sich in seinem Nachruf auf Schlingensief: »Einmal, das war in Köln nach einer etwas verkrampften Podiumsdiskussion über ›Die Kraft der Negation‹, ahmte Schlingensief abends in einer Cocktailbar eine Aktion von Joseph Beuys nach, die ihn für sein Leben geprägt hat: ›Ja ja ja ja ja, seufzte er immer wieder mit geschlossenen Augen, und im Wechsel dazu: ›Nee nee nee nee nee‹«; ROSENFELDER 2010.

529 Stimmlichkeit generiert zugleich Körperlichkeit; vgl. FISCHER-LICHTE 2004, S.219. Im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensief den Singsang der Beuys'schen Stimme als faszinierend; SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005, S.9. Vgl. auch Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/LÖWE 2003, S.22 (Schlingensief-Archiv 1091): »Nichts ist interessanter als die Stimme, beispielsweise von Beuys, diesen Singsang, mal zu hören.«

Zuschauer klatschen und johlen.) Nee, erst nach zehn Minuten. Nee, wirklich, das muss man schon durchhalten. Es gibt Leute, die müssen was ganz anderes aushalten. (*Das Beuys-Audio wird lauter.*) Ja, ja. Verdammte Scheiße! Mach das mal aus! Ich kann's nicht mehr hören! Sonst mach ich hier gleich 'ne Kunstaktion!⁵³⁰

Die auf Komikerzeugung ausgelegte Szene wird von Beginn an von einem polemischen Gestus getragen. Sobald Fritsch auf die Bühne kommt, empört er sich über Schlingensiefels Theaterinszenierung und grenzt sich von ihr ab – obschon er ein Teil von ihr ist. Sein Auftritt lässt sich als metatheatrale Clownerie⁵³¹ rubrizieren, insofern Fritsch mit theatraler Selbstreflexivität und Selbstreferenzialität spielt: Wenn er sich dem Publikum als »leibhaftiges Probenergebnis« präsentiert, macht er die Theatersituation explizit.⁵³² Er kommentiert und ridiculisiert den Inszenierungsprozess, macht sich über die *Atta Atta* vorbereitende Probenarbeit lustig. Martin Seel bezeichnet Fritschs Monolog treffend als »Kollegenbeschimpfung«, die das Theater als Zwanganstalt entlarve.⁵³³ Innerhalb dieses Metatheaters wird auch die Beuys'sche Klangskulptur metatheatral funktionalisiert, so Fritsch den für die Musikregie zuständigen Inspizienten Uwe Altmann dazu auffordert, den Ton der Audioeinspielung lauter zu stellen. Während Fritsch Beuys nachäfft und dessen Sprachkunstwerk als enervierende Zumutung verspottet, scheint im Gegenzug Beuys' akusmatische Stimme den Schauspieler zu verhöhnen. Schlussendlich vermag Fritsch nicht gegen den immer lauter werdenden Beuys anzukommen und verlangt, dass das Tonband abgestellt werde: »Mach das mal aus! Ich kann's nicht mehr hören! Sonst mach ich hier gleich 'ne Kunstaktion!« In der zunehmend beklemmenden Konfrontation mit Beuys droht Fritsch an, selbst aktionistisch tätig zu werden – doch wird er den »Kunst-Übervater«⁵³⁴ nicht los: *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee* läuft, leiser zwar, bis zum Szenenende weiter. Das zwischen Fritsch und Beuys inszenierte Konkurrenzverhältnis wird nicht aufgelöst.

530 Transkript *Atta Atta*.

531 Jens Roselt erklärt die für ironische und metatheatrale Spielweisen prädestinierte Figur des Narren zum »postdramatische[n] Held *avant la lettre*«; ROSELT 2004, S. 171.

532 Wenn Fritsch dem Publikum erklärt, es brauche ihn nur anzugucken, mag er damit auch auf den Fluxus-Künstler Ben Vautier anspielen, der sich im Sommer 1963 auf die Promenade des Anglais in Nizza setzte mit einem Schild, auf dem »Regardez-moi, cela suffit« geschrieben stand; vgl. *Fluxfilm Anthology* 1962–1970: Fluxfilm 41. »The action occurs on the street: people stop, group together and look at Ben and at each other questioningly. It is not the audience who looks at Ben; it is Ben who looks at the audience. The viewers are viewed and thus unintentionally express the piece's very meaning«; AUBERT 1998, S. 42.

533 SEEL 2007, S. 223.

534 GILLES 2009, S. 110.

3.3.2.4 »In Wirklichkeit bin ich ein Hase«⁵³⁵

Metatheatrale Selbstbezüglichkeit charakterisiert ebenfalls Schlingensiefs Nachspielen der Beuys-Aktion *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Das Reenactment findet in der 25. Szene⁵³⁶, fast unmittelbar nach der Kojoten-Sequenz, statt. Nachdem Schlingensief die Bühne mit Margarine präpariert hat, nimmt er dem noch immer knienden Achim von Paczensky den ausgestopften Hasen ab und begibt sich in den Zuschauerraum: »Erklär dem Hasen das Theater!«⁵³⁷ Wie Beuys dem toten Tier die ausgestellten Bilder in der Galerie präsentiert, so schreitet Schlingensief langsam durch den die Sitzreihen trennenden Mittelgang des Parketts und zeigt dem Hasen das Publikum, hält ihn vor die Gesichter der Zuschauer. Zwar ist der Bezug deutlich, doch weicht Schlingensiefs Reenactment, das die Beuys'sche Performance in den Theaterkontext einpasst und entsprechend modifiziert, stark vom Original ab. Anders als Beuys, der das Publikum in Düsseldorf zunächst aussperrt und es, wie auch in *I like America and America likes Me*, zu rein beobachtenden Aktionsteilnehmern macht, bezieht Schlingensief durch das Betreten des Zuschauerraums das Theaterpublikum direkt in das ins Parkett verlagerte theatrale Geschehen mit ein. Damit bewirkt er, dass sich – wie im postdramatischen Theater üblich – die »vierte Wand« zwischen Bühne und Zuschauerraum auflöst und das äußere Kommunikationssystem, die Theatersituation als solche, erfahrbar wird. Das selbstreflexive Moment, das Beuys' Düsseldorfer Aktion innewohnt, gestaltet sich in *Atta Atta* als ein kollektives.

Im Parkett erreicht Schlingensief schließlich die »Krötenburg«⁵³⁸ – dieses inmitten der Zuschauerreihen installierte szenografische Element unterstreicht die Entgrenzung des Bühnenraumes noch, »denn der [Zuschauerraum] ist auch Campingplatz«⁵³⁹ –, und donnert den Hasen gegen den Bergfried der grün beleuchteten Bühnenrequisite. Es sei Krieg, ruft Christoph der Mutter zu, die das Treiben vom Wohnzimmer aus verfolgt.

535 Beuys, in: BEUYS/HAMILTON 1997, S. 14.

536 Im Regiebuch fehlt die 24. Szene, so schließt an Szene 23 »Dem Hasen die Kunst erklären/Eurasienstab« direkt Szene 25 »Die Kröten ziehen in den Krieg« an; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 22.

537 Transkript *Atta Atta*.

538 Regiebuch *Atta Atta*, S. 22. Mit der Krötenburg – und Hermanns Ausruf »Die Kröten, sie blähen sich auf. Die Kröten ziehen in den Krieg!« (ebd., S. 23) – spielt Schlingensief auf den Spielfilm *La montaña sagrada / The Holy Mountain* (1973) von Alejandro Jodorowsky an. In einer Sequenz des Films wird durch einen »Great Toad and Chameleon Circus« die Eroberung Mexikos nachgespielt: Echsen, als Azteken kostümiert, werden von Riesenkröten angegriffen. Die die Konquistadoren verkörpernden Kröten sind als Ritter und Mönche kostümiert. Theaterblut fließt über die Tiere, die abschließend in die Luft gesprengt werden.

539 Typoskript, ohne Titel, unpaginiert, undatiert und unsigniert; Volksbühne-Berlin 4649. Unter dem Stichwort »Zuschauerbühne« ist hier vermerkt: »Wie nutzt man die? Mehr ins Spiel bringen und auch die Krötenburg ist bald da, einiges davon muss in den Zuschauerraum, denn der ist auch Camping-Platz.«

Irm Hermanns Initiation zur Performancekünstlerin vollzieht sich wieder auf der Hauptbühne. Ausgerüstet ist die Schauspielerin mit Hammer und Mehl – Aktionsmaterialien, die abermals auf Otto Muehl anspielen. Während sie kraftvoll auf den Boden einschlägt, schiebt Schlingensief in schnellen Bewegungen den Hasen unter den Hammer, sodass er von Hermanns Schlägen traktiert wird. Diese Aggression widerspricht Beuys, der zu den Tieren ein freundschaftliches, solidarisches Verhältnis pflegt, ihnen in seinen Aktionen gar einen gottgleichen Status zuspricht: »Also wenn ich mit einem Tier agiere, handle ich so, als wenn ich mit einem Gott reden würde.«⁵⁴⁰ In Beuys' *Ceuvre* fungiert der Hase unter anderem als Symbol christlicher Auferstehung, des Neubeginns und des Friedens. An dieses christologisch geprägte Deutungsmuster knüpft auch Schlingensief an: In der 14. Szene findet – von Gempart angeleitet – eine über den Campingplatz führende Prozession statt, an deren Ende die Teilnehmer den ausgestopften Hasen ans Kreuz nageln.⁵⁴¹

Neben der Figur des Auferstandenen, die Beuys dem Hasen als Christussymbol zuschreibt, assoziiert er das Tier mit Bewegung und Veränderung und bezieht es auf künstlerische Denk- und Bewusstseinsprozesse: »Der Hase ist das Element der Bewegung, der Aktion, die den starren Kunstbegriff ändert.«⁵⁴² Davon ableiten lässt sich Beuys' Aussage, die Revolution werde nicht von Menschen gemacht, sondern vom Hasen⁵⁴³ – »I have nothing to do with a human being, in reality I am a hare«⁵⁴⁴. Wenn nun Schlingensief das tote Tier den Hammerschlägen Hermanns aussetzt, so destruiert er ikonoklastisch nicht allein das von Beuys entworfene apotheotische Bild des Hasen. Die Destruktion zielt gleichermaßen auf Beuys selbst ab, für den der Hase als ein Alter Ego figuriert. Mithin spiegelt sich das Rebellionsmotiv, das den Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* prägt, auf kunstfamiliärer Ebene: Christophs Aggression gegen den Vater gestaltet sich auch als eine gewaltförmige Abrechnung mit dem Künstlervater Beuys.

540 Beuys, in: »Das Gespräch. Joseph Beuys« 1982, S. 4. »Die Menschen haben in ihrem Bewußtsein, daß ein Tier unter ihnen existiert. Zwar ist das in ihrem Bewußtsein auch nicht ganz geklärt, aber auf jeden Fall denken sie, Tiere sind keine Menschen. Ich behandle Tiere jetzt aber nicht nur wie Menschen, sondern quasi wie Götter [...] Ich betone, dadurch, daß ich mich mit einer ganz anderen Welt intensiv befasse, einfach die Notwendigkeit, daß wir über unseren Materialismus hinausdenken müssen und weitgehend an seelische Verhältnisse anknüpfen müssen.«

541 Ebenso ist eine Bezugnahme auf Martin Kippenberger denkbar, dessen Skulptur *Zuerst die Füße* (1990) aus einem ans Kreuz genagelten Frosch besteht.

542 Beuys im Interview mit Veit Mölter (*Abendzeitung* vom 15. November 1985), zit. nach SCHNEDE 1994, S. 129.

543 Vgl. Beuys, in: BEUYS/LAHANN 1985, S. 264.

544 Beuys, in: BEUYS/HAMILTON 1997, S. 14.

3.3.2.5 Beuys auf der Bühne: *Titus/Iphigenie*

Das Nachspielen der Aktion *Titus/Iphigenie* in der 28. Szene schließt die Serie der Beuys-Reenactments in *Atta Atta* ab.⁵⁴⁵ Schlingensief bringt darin den Künstler Beuys auf die Theaterbühne zurück. Beuys trat im Jahr 1969 – im Rahmen der von der Deutschen Akademie der darstellenden Künste veranstalteten Ausstellung experimenta 3 – im Theater am Turm in Frankfurt am Main auf. Den Ausgangspunkt seiner als Eröffnungsstück des Festivals dargebotenen Performance bildete eine Textmontage, bestehend aus Shakespeares *Titus Andronicus* und Goethes *Iphigenie auf Tauris*, die der Regisseur Claus Peymann und der Dramaturg Wolfgang Wiens zusammengestellt und auf Tonband eingesprochen hatten. Während der einstündigen Aktion sind ihre Stimmen aus dem Off zu hören, wobei Beuys – vor einem Standmikrofon – einzelne Passagen aus Goethes Drama mit- bzw. nachspricht.⁵⁴⁶ Außerdem vollzieht der Künstler, zunächst in einen langen Luchsfellmantel gekleidet, diverse Handlungen: Er schlägt zwei Konzertbecken gegeneinander, balanciert eine kleine Kupferplatte auf seinem Hut, kaut Margarine, »hüpft, flattert, schreitet und spaziert über die Bühne«, stößt zwischen den *Iphigenie*-Rezitationen »sinnlose Sätze« aus und »demonstriert dem Publikum per Mikrofon, was sein Kehlkopf für Geräusche hervorbringen kann.«⁵⁴⁷ Beuys ist nicht allein auf der Theaterbühne. Im rechten Bühnenhintergrund steht, in einer kleinen, umzäunten Koppel, ein weißes Pferd auf einer Eisenplatte. Das Hufscharren des Schimmels wird, über Lautsprecher verstärkt, in den Zuschauersaal übertragen.

Der im Beuys-Nachlass erhaltene, 25 Schreibmaschinenseiten umfassende Bühnentext konfrontiert »die von Goethe konzipierte Überwindung antiker Opferbräuche durch den Humanismus der Priesterin mit der Grausamkeit von Shakespeares Rachetragödie.«⁵⁴⁸ Diesen Dualismus markiert Beuys auch szenografisch, indem er die Bühne in einen dunklen Bereich und in einen hellen aufteilt, sich während der

545 Regiebuch *Atta Atta*, S. 24f.

546 Wiens berichtet, dass Beuys an dem Projekt vornehmlich der Goethe-Text interessiert habe, vgl. SCHNEEDE 1994, S. 240. Zurückführen lässt sich dies auf Beuys' Identifikation mit dem Iphigeniemythos. »Rhea Thönges-Stringaris hat daran erinnert, daß Tauris die Krim ist, und Wenzel Beuys sieht einen engen Bezug zwischen Beuys' biographischen Erfahrungen auf der Krim und dem Iphigenie-Mythos, der auf Tauris angesiedelt ist: »Ich bin der Überzeugung, Beuys hätte die Iphigenie nie als Aktion gemacht, hätte er dies nicht gewußt«; ebd. Ferner legt Schneede dar, dass sich der für Beuys wichtige Rudolf Steiner innerhalb der Vortragssammlung *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* mit Goethes *Iphigenie*-Text auseinandersetzt, um die elementare Bedeutung der Sprache als »ein vom Menschen gesonderter Organismus« herauszustellen; Beuys teile die Vorstellung Steiners von der Sprache als ein eigenständiges System, das »sich mit Hilfe der dafür zuständigen Körperteile Ausdruck und Gestaltung verschaffe«, ebd., S. 244f.

547 Manfred Müller: »Versuch über die Innerlichkeit. Frankfurter Experimenta-Auftakt mit Goethe, Shakespeare, Beuys und einem Pferd«, in: *Frankfurter Rundschau* vom 31. Mai 1969, zit. nach SCHNEEDE 1994, S. 241.

548 PRIMAVESI 2001, S. 178.

Aufführung vorwiegend in letzterem, der »Iphigenie-Domäne«, bewegend.⁵⁴⁹ Noch vor Aktionsbeginn wurde von Beuys der Bühnenboden mit weißen Kreidezeichnungen und -markierungen versehen.

Der Fokus der Beuys'schen Performance liegt auf der Sprache. In einem Interview erläutert der Künstler: »Ich habe mich bereit gefunden, diese Aktion mit Goethes »Iphigenie« zu machen, weil ich meinte, es wäre jetzt eine Zeit, mit der Sprache selbst so zu hantieren, wie ich zum Beispiel vorher mit Filzplastik hantiert habe, und das auf die Sprache zu übertragen.«⁵⁵⁰ In *Titus/Iphigenie* versteht und behandelt Beuys Sprache als plastisches Material, als »Klangskulptur und Lautgeste«⁵⁵¹: Neben die artikulierte, dichterische Sprache Shakespeares und Goethes, die über Tonband eingespielt und in Teilen vom Künstler selbst rezitiert wird, treten Nonsenssätze, unartikulierte Kehlkopflaute und schließlich die akustisch verstärkten Geräusche des Pferdes – Beuys führt die Sprache auf ihre lautliche Grundform zurück, auf die nicht semantische Artikulation der Tiere.⁵⁵² Damit geht zum einen ein an die Tradition der Dada-Poesie anknüpfendes »Ausleeren des Bedeutungsraumes«⁵⁵³ der Wörter einher, zum anderen erkennt Beuys gerade in der Sprache der Tiere ein besonderes, ursprüngliches Potenzial.

Das Lautlich-Stimmliche ist in *Titus/Iphigenie* mit der Körperlichkeit der Bühnenakteure verbunden. In der gestikulierenden und agierenden Präsenz des Künstlers realisiert sich Körpersprache. Das Pferd, das sich mit seinen Hufschlägen aktiv an der Geräuschcollage beteiligt, ist ebenfalls Bildzeichen und fungiert als »eine Verkörperung mythischer Qualitäten«⁵⁵⁴. Eine zusätzliche Dimension eröffnen Beuys' Kreidezeichnungen auf dem Boden – darunter ein aufgemaltes »Lautentstehungsdiagramm«⁵⁵⁵: Einer Partitur ähnlich fixieren und strukturieren sie Beuys' akustisches Agieren optisch durch Schrift und Bild.⁵⁵⁶ Durch das assoziative, oftmals desemantisierende Spiel mit Sprache und Lauten will Beuys die »Starrheit des Lexikons«⁵⁵⁷ aufbrechen und – ganz im Sinne seiner Vorstellung von der Sozialen Plastik – dem Publikum ein neues, revolutioniertes Sprachbewusstsein vermitteln. In seiner Münchner Rede aus dem Jahr 1985 betont er rückblickend die zentrale Bedeutung, die der Auseinandersetzung mit Sprache für sein Gesamtwerk zukomme: »Mein Weg ging durch die Sprache, so sonderbar es ist, er ging nicht von der sogenannten bildnerischen Begabung aus.«⁵⁵⁸

549 Vgl. SCHNEEDE 1994, S. 243.

550 BEUYS/DIENST 1970, S. 44.

551 WILDGEN 2013, S. 177.

552 Vgl. NICHOLS 2008, S. 50f.

553 WILDGEN 2013, S. 176.

554 SCHNEEDE 1994, S. 243.

555 Ebd., S. 244.

556 Vgl. GEISENBERGER 1999, S. 116.

557 WILDGEN 2013, S. 177.

558 Beuys' handschriftliches Vortragsmanuskript *Sprechen über das eigene Land* (Vortrag, gehalten am 20. November 1985), in: BEUYS 2000, S. 25–39, hier S. 27.

In *Atta Atta* läutet die ›Spezialistin‹ Helga Stöwhase das Reenactment von *Titus/Iphigenie* ein, indem sie mehrmals einen Gong anschlägt – dieser lässt sich als Äquivalent zu den Konzertbecken deuten, die Beuys in Frankfurt einsetzt.⁵⁵⁹ Neben Stöwhase befindet sich die aus Pelz und Stoff gefertigte Figur eines Huftiers, das, im Regiebuch als »Esel« ausgewiesen, auf das Beuys'sche Pferd anspielt.⁵⁶⁰ Während der hell erleuchtete Schimmel in Frankfurt einen mythisch-mystischen Eindruck vermittelt und – auch auf den die Aktion dokumentierenden Fotografien – eine große ästhetische Wirkkraft entfaltet,⁵⁶¹ wirkt der *Atta Atta*-Esel im Vergleich armselig: Das magisch aufgeladene, würdevolle Vorbild verkehrt Schlingensief ins Komische und Skurrile. Zugleich weckt der leblose, ausgestellte Esel Assoziationen an die Tierkadaver von Damien Hirst, dessen Installationen, gegenläufig zum Beuys'schen Verständnis vom Tier als Schwellenwesen, es auf eine Entmystifizierung und De-Animisierung der Kreatur anlegen.⁵⁶² Gleichwohl hat das Tier in *Atta Atta* den Status einer Mittlerfigur inne, insofern es Christoph eine Nachricht überbringt: Der Künstler, der um den Esel herumgeht und mit ihm in Kontakt zu treten versucht (»Hallo?«), entdeckt ein an dem Tier befestigtes Blatt – »Ja, was ist das denn? Ein Zettel! Eine Information?« –, nimmt das Papier ab und liest den darauf notierten Text vor.

SCHLINGENSIEF: »Auf der Bühne nur ein Schimmel auf einer Metallplatte. Eine kleine Umzäunung, Mikrofon. Beuys, in Pelzmantel und Hut, sagt den Text von ›Titus/Iphigenie‹, der aber später auch über ein Tonband leise eingespielt wird, gelesen von Peymann und Wiens. Man hört auch das Geräusch der Hufe auf dem Metall über Lautsprecher.« (*Schlingensief geht ins Wohnzimmer und trommelt mit den Händen auf den Fernseher; das dort verbaute Mikrofon gibt das Trommeln, welches Hufgeklapper imitiert, verstärkt wieder.*) »Beuys macht Kehllaute, versucht mal zu fliegen, läuft aber eigentlich nur langsam rum.« (*Schlingensief röhelt »Hallo« in das Mikrofon und rennt dann mit ausgestreckten Armen über die Bühne.*) »Er isst manchmal Margarine.« (*Schlingensief isst Margarine, spuckt sie wieder aus.*) »Spuckt diese aus. Und dann spricht er einen Text.« Er spricht einen Text!

KUHLBRODT: Ostende. In den Dünen steht ein Kubushaus, aus dem kommt das Samuraischwert als Blutwurst raus. Ostende.⁵⁶³

559 Vgl. auch MÜHLEMANN 2011, S. 40f.

560 Regiebuch *Atta Atta*, S. 24.

561 Kirsten Claudia Voigt erkennt in dem Pferd eine »ästhetische Idealfigur« und schreibt: »An Schönheit übertrifft dieses Bild den Großteil des Œuvres«; VOIGT 2000, S. 73. Zur fotografischen Dokumentation von Beuys' *Titus/Iphigenie* vgl. DOGRAMACI 2018, S. 101–105.

562 Zu Hirsts Arbeit mit (vornehmlich toten) Tieren vgl. HASLINGER 2000, S. 32f. Daneben könnte Schlingensief in der beschriebenen Theaterszene auch auf Maurizio Cattelans Einzelausstellung *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you* aus dem Jahr 1994 referieren, bei der der Künstler einen lebenden Esel in der Daniel Newburg Gallery in Manhattan präsentierte.

563 Transkript *Atta Atta*.

Der vorgelesene Text ist eine äußerst verknappte, lakonische Beschreibung der *Titus/Iphigenie*-Performance, die Schlingensief, der in die Rolle von Beuys schlüpft, als Partitur für sein gleichzeitiges Reenactment der Aktion heranzieht. Er führt die genannten Gesten aus, macht also, Beuys nachahmend, Kehlkopflaute, rennt mit ausgestreckten Armen über die Bühne, so, als wolle er zum Flug abheben, kaut Margarine und spuckt sie wieder aus. Demgegenüber werden die Geräusche, die in Frankfurt durch das Hufscharren des Pferdes entstehen, nur angedeutet. Ein Abspielen der Peymann-Wiens-Lesung entfällt ganz. Gemäß Schlingensiefs kreativ appropriierender Arbeitstechnik erweist sich das Reenactment – analog zu den vorangegangenen – als stark reduziert und modifiziert. Besonders deutlich wird die Diskrepanz zur Originalperformance, wenn sich die Künstlerfigur zum Szenenende in zwei aufspaltet:⁵⁶⁴ Der Laiendarsteller Dietrich Kuhlbrodt tritt hinzu und rezitiert den absurden Text »Ostende«, der an einen von Beuys' Frankfurter Nonsenssätzen angelehnt ist.⁵⁶⁵ Auf diese Weise wird der Schwerpunkt der Szene, von der Figur des Künstlers weg, wieder auf die Sprache verschoben: das Kernthema von *Titus/Iphigenie*. Im Spannungsfeld von Repräsentation und Präsentation hat die hier beschriebene Szene einen Doppelcharakter. Einerseits ist sie – als Lesung der Aktionsbeschreibung – theatral inszenierte Textvermittlung und verweist auf die textuelle Strukturierung von Aktionskunst.⁵⁶⁶ Andererseits geht mit dem Textvortrag das Schlingensief'sche Reenactment einher: Auf die sprachliche Vermittlung folgt die Unmittelbarkeit der Aktion, Repräsentation wird durch Präsentation abgelöst.

Joseph Beuys wird in *Atta Atta* als »Kunst-Übervater« aufgerufen. Dass Schlingensief ihn auf mehrere Darsteller aufteilt, macht deutlich, dass er auf eine Fragmentierung ebendieser Vaterfigur abzielt: Neben Schlingensief selbst, schlüpfen Gempart und Kuhlbrodt in die Rolle des Vorbilds. Beuys' Person und Werk ermöglichen es Schlingensief, ein Arsenal polymorpher Künstlerimages auf die Bühne zu bringen und zur Disposition zu stellen: »Alle Rollen, die Künstler in der Moderne je für sich beansprucht haben – Lehrer, Politiker, Prophet, Priester, Alchemist, Schamane, Heiler und Erlöser – hat er [Beuys] eingenommen.«⁵⁶⁷ Mit dem Nachspielen geht eine kritische Befragung der genannten Künstlerbilder einher. Zwar identifiziert sich Schlingensief mit Beuys und setzt sich spielerisch mit ihm gleich; er weiß jedoch um die Unerreichbarkeit des väterlichen Vorbilds – »Idole verkörpern etwas, was man selber nie werden kann«⁵⁶⁸ –, weshalb er zugleich an dessen Dekonstruktion

564 Vgl. MÜHLEMANN 2011, S. 41.

565 Über die Nonsenssätze in Beuys' *Titus/Iphigenie*-Aktion schreibt Uwe M. Schneede: »Zu den hier als »sinnlos« bezeichneten Sätzen gehört auch einer wie dieser: »OSTENDE / am Strand oder in den Dünen / ein kubusförmiges Haus / darin / das Samuraischwert ist eine Blutwurst / SOCKEL«; SCHNEEDE 1994, S. 241. Schlingensief hat diesen Text »zu einem sich reimenden Zweizeiler umgeformt«; MÜHLEMANN 2011, S. 42.

566 Zur Aktion als Text siehe weiterführend JAHRAUS 2001, S. 139–184.

567 KRIEGER 2007, S. 90.

568 SCHLINGENSIEF 1998, S. 18.

arbeitet. Als *modus operandi* dient dem Autor-Regisseur das Reenactment – eine, so Roselt, »subversive Strategie«: Schlingensief »mordet nicht die Väter, er öffnet sie nach und beruft sich dabei gerade auf jene, die ihn beeindrucken«,⁵⁶⁹ um sie, nach ihren »komischen Elementen und Fehlern« suchend,⁵⁷⁰ infrage zu stellen.

Im Nachäffen und freien Nachvollziehen nimmt Schlingensief Akzentverschiebungen vor, die die Ambivalenz der Selbstinszenierung und -stilisierung Beuys' punktuell sichtbar werden lassen. Die gewalttätige Wendung, die sein Reenactment der Kojoten-Aktion nimmt, macht etwa auf die Doppelbödigkeit der von Beuys inkorporierten Künstlerfigur des Guten Hirten, Heilers und Pädagogen aufmerksam. Wo sein Vorbild das Machtverhältnis zwischen Lehrer und Adept zu verschleiern sucht, kehrt Schlingensief es deutlich heraus. Ebenso übt Schlingensief Kritik an der Sakralisierung des Künstlers. Wenn er Beuys als Priester inszeniert, gibt er den Habitus des Künstlerheilands der Lächerlichkeit preis. In beiden Szenen findet eine tragikomische Entlarvung des Künstleregos statt: Hinter messianischem Gebaren und therapeutischen Absichten scheinen latente Gewalt- und Aggressionspotenziale auf. Mit der Misshandlung des Hasen, der als Beuys'sches Alter Ego figuriert, geht Schlingensief ikonoklastisch gegen den Künstlervater vor. Bei aller karikierenden Kontrafaktur wird Beuys in *Atta Atta* zugleich für sein den Kunstbegriff radikal erweiterndes Programm gewürdigt, das dieser – wie in *Titus/Iphigenie* – auch auf der Theaterbühne erprobt hat.

3.3.3 »MORD ALS KUNST«⁵⁷¹ – Bezüge auf den Wiener Aktionismus

Neben Joseph Beuys werden in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* Akteure des Wiener Aktionismus exponiert aufgerufen. In Schlingensiefs Theaterstück finden sich Referenzen auf Otto Muehl (1925–2013), Hermann Nitsch (1938–2022) und Günter Brus (Jg. 1938). Zwar weist die Schlingensief-Forschung immer wieder darauf hin, dass der Autor-Regisseur den Wiener Aktionismus als Bezugsrahmen heranzieht – auch mit Blick auf *Atta Atta* werden die Aktionisten, allen voran Nitsch, als Referenzfiguren benannt.⁵⁷² Die Frage, wie Schlingensief konkret auf den Wiener Aktionismus Bezug nimmt, ist jedoch unterbelichtet geblieben. Dass in *Atta Atta* – neben Nitsch und Brus – Muehl zitiert wird, wurde bislang gänzlich übersehen. Diese Forschungslücken sollen im Folgenden geschlossen werden. Ein Überblick über das Schaffen der genannten Künstler ermöglicht es, Schlingensiefs intertextuelle und intermediale Bezüge auf den Wiener Aktionismus erstmals ausführlich zu kontextualisieren und nachzuvollziehen.

569 ROSELT 2000, S. 162.

570 Vgl. SCHLINGENSIEF 2009, S. 137.

571 Otto Muehl: »Materialaktion (1968)«, zit. nach NOEVER 2004, S. 59f., hier S. 60.

572 Vgl. etwa UMATHUM 2003, S. 150f., BEUKER 2010, S. 144f. sowie A. T. SCHEER 2018, S. 25 u. 172.

Nitsch, Muehl und Brus – Mitbegründer und prominente Vertreter der sich zu Beginn der 1960er-Jahre formierenden »Wiener Aktionsgruppe«⁵⁷³ – machen mit skandalös-provokativen Auftritten von sich reden. Ihre umstrittenen, auf drastische Tabubrüche ausgelegten Aktionen haben zum Ziel, verdrängte Ängste, Aggressionen und Perversionen in der bürgerlichen Gesellschaft ins Bewusstsein zu heben und auszuagieren. Die Tabubrüche reichen von ostentativen Selbstverletzungen und -beschmutzungen (Brus) über pornografisch-obszöne Exzesse (Muehl) bis hin zu öffentlichen Schlachtungen von Tieren und dem Zerreißen ihrer Kadaver (Nitsch). Als wichtige Impulsgeber fungierten zunächst die informelle Malerei und das Action-Painting, deren expressive Formen die Aktionisten in Mal- und Materialaktionen weiterentwickeln. Nicht an Repräsentation sind die Künstler interessiert, sondern an Autopräsentation, wobei sie die Leinwand als »das letzte repräsentationalistische Relikt«⁵⁷⁴ durch den menschlichen Körper radikal erweitern oder zur Gänze ersetzen. Brus, der in seinen *Selbstbemalungen* und *Selbstverstümmelungen* mit dem eigenen Körper als Bildträger und Aktionsmaterial operiert, verkündet: »Mein Körper ist die Absicht, mein Körper ist das Ereignis, mein Körper ist das Erlebnis.«⁵⁷⁵ Auch Muehl spricht dem Körper Materialstatus zu. In seinen *Materialaktionen* bearbeitet er die nackten Körper passiver Modelle, um sie mit Nahrungsmitteln – etwa Speiseöl, Milch, Weizenmehl und Gemüse – und anderen organischen Stoffen zu überschütten und dieserart zu deformieren, sich über Ekelschranken hinwegsetzend. Die Schüttbilder Nitschs entstehen, dem Action-Painting Pollocks nicht unähnlich, durch das Verschütten und Verspritzen roter, bisweilen mit Tierblut vermengter Farbe auf Leinwand. Den Malakt gestaltet der Künstler als einen orgiastisch-dionysischen Vorgang, in dessen Verlauf er sich selbst beschmiert und in Farbe wälzt.

Ebendiese gegen dogmatische Reinlichkeitsforderungen opponierenden Beschmutzungsaktionen der Wiener Aktionisten beeindruckten Christoph Schlingensief. Anlässlich einer Nitsch-Retrospektive im Gropius Bau in Berlin verfasst er ein 2006 in der *Süddeutschen Zeitung* abgedrucktes Plädoyer, in dem er das Motiv der Befleckung und Verunreinigung mehrfach aufgreift, um die Arbeit der Aktionisten zu charakterisieren und zu würdigen.⁵⁷⁶ »Und wenn wir dann in hundert Jahren zurückblicken«,

573 Als solche bezeichnen sich die Hauptakteure Nitsch, Brus, Muehl und Rudolf Schwarzkogler in ihrer ersten gemeinsamen Veröffentlichung, der 1965 erschienenen Sondernummer der Zeitschrift *Le Marais*. Im Jahr 1969 prägt der ebenfalls zu der Gruppe gehörende Peter Weibel schließlich den Begriff des Wiener Aktionismus. Neben den bereits genannten Künstlern umfasst die Gruppe zahlreiche weitere Beteiligte wie Valie Export, Franz Kaltenbäck, Adolf Frohner und Friedensreich Hundertwasser; auch die Filmemacher Peter Kubelka und Kurt Kren sind mit dem Wiener Aktionismus assoziiert. Obschon die Künstler untereinander einen regen Austausch pflegten und gelegentliche Kooperationen stattfanden, handelt es sich um eine heterogene Bewegung.

574 JAHRAUS 2001, S. 67.

575 Zit. nach SCHILLING 1978, S. 161.

576 SCHLINGENSIEF 2006: »Klar sind wir abgehärtet, durchgespült, aber Nitsch-Flecken sind schwer zu entfernen. [...] Nitsch ist nicht mehr reinzuwaschen. Er hat sich zugesaut, zuge-

so Schlingensief, »dann werden wir sehen, dass die Flecken noch immer geblieben sind. Kleine Netzhautbeschädigungen, Ablösungen, heidnische Rituale in aufgeräumten Kinderzimmern.«⁵⁷⁷ Schlingensief zeichnet das Bild vom Künstler als einen gesellschaftlichen Stör- und Verschmutzungsfaktor, dessen Irritationsmomente erzeugende Kunst neurotische Gesellschaftssymptome – Schlingensief spricht vom »Sauberkeits- und Klarheitswahn«⁵⁷⁸ – aufdecken und unterminieren. Auch in *Atta Atta* geht der künstlerische Akt mit dem Beschmieren und Besudeln einher – darauf wird später noch ausführlicher einzugehen sein.

Vor allem Muehl und Nitsch sind in ihrem Schaffen von den psychoanalytischen Theorien Freuds und C. G. Jungs beeinflusst: Sie behaupten, therapeutische Abreaktionsprozesse anzustreben, die dem Publikum eine kathartische Reinigung und Befreiung von Kollektivneurosen ermöglichen sollen. In dem 1962 verfassten Manifest *Die Blutorgel*, das eine erste theoretische Konzeption des Wiener Aktionismus präsentiert, schreibt Nitsch: »ich nehme durch meine kunstproduktion (form der lebensandacht) das scheinbar negative, unappetitliche, perverse, obszöne, die brunst und die daraus resultierende opfer-hysterie auf mich, damit IHR EUCH den befleckenden, schamlosen abstieg ins extrem erspart.«⁵⁷⁹ Während Nitsch sich als ein Sich-Opfernder versteht, spricht er den Zuschauern einen interpassiven Status zu: Sie delegieren »den befleckenden, schamlosen Abstieg ins Extrem« an den Künstler. Das mit dieser Stellvertreterfunktion einhergehende künstlerische Selbstverständnis lässt die Imago vom Künstler als Heilsbringer durchscheinen. In seinen Aktionen inszeniert sich »Meister Nitsch«, oftmals in einer Art Pastoralgewand gekleidet, als Priesterfigur, ebenso wie Muehl, der 1971 die AAO-Kommune gründet, sich als spiritueller Führer und Therapeut geriert.

Zum Ende des Jahres 1966 ruft Muehl das von gesellschaftsverändernden Aspirationen getragene aktionspolitische Programm *ZOCK* ins Leben, woraufhin mehrere Veranstaltungen, darunter sogenannte *Zockaktionen* und *Zockfeste*, stattfinden.⁵⁸⁰ Das später von Muehl veröffentlichte Manifest, das die Ablehnung des bürgerlichen Lebens und die Vernichtung des etablierten Kunst- und Kulturbetriebs fordert, verdeutlicht, dass *ZOCK* am antibürgerlichen Revolutionspathos und Gewaltvokabular der historischen Avantgarden anknüpft: »alle opernhäuser, theater, museen, bibliotheken werden dem erdboden gleichgemacht, es ist klar, beginnen kann ZOCK

schmiert, zugemalt, übermalt, durchgesaut und ausgeschächtet. [...] Beuys, Nitsch, Roth, Thek, Kaprow: das sind keine Karikaturisten, aber sie haben verdammt viel Spaß und Freude am Sauberkeits- und Klarheitswahn unserer Trennkostapostel und Mülltrenner.«

577 Ebd.

578 Ebd.

579 Hermann Nitsch: *Die Blutorgel* (1962), zit. nach KARRER 2015, S. 163–165, hier S. 163.

580 Vgl. K. BRAUN 1999, S. 15. Neben Muehl waren Peter Weibel und Oswald Wiener an der Konzeption von *ZOCK* beteiligt. »Die Bedeutung des Akronymes ZOCK reicht von »zentralorganisation christlicher kupferstecher« (Wiener) über »zealous organisation of candid knights« (Muehl) bis »zerstört ordnung christentum kultur« (Weibel)«; TRAUB 2010, S. 263f.

nur mit einem blutbad.«⁵⁸¹ Propagierte Gewalt und Zerstörung finden in destruktiven Aktionen Ausdruck, die an futuristischen *serate* und am *Cabaret Voltaire* der Dadaisten geschult sind. Bei dem am 21. April 1967 im Gasthaus zum Grünen Tor ausgerichteten Fest, an dem sich neben Muehl, Nitsch und Peter Weibel auch die der Wiener Gruppe zugehörigen Schriftsteller Gerhard Rühm und Oswald Wiener beteiligen, finden gezielte Publikumsprovokationen und Zertrümmerungsaktionen statt.⁵⁸² Wiener bewirft während seiner Lesung – »zock ist die fäulnis im nährboden des staates / zock vermöbelt das system / zock hebt den hammer und zerdrischt die futterkrippe der wissenschaft / zock hebt die motorsäge und zerschneidet den baum der erkenntnis«⁵⁸³ usf. – das Publikum mit Semmelknödel. Muehl und andere Künstler zerschlagen Küchenmobiliar. Nitschs geplante Aktion mit Lammkadaver und »Lärmorchester« wird durch aufgebrachte Zuschauer gestört. Schließlich kulminiert das *Zockfest* in einer Saalschlacht und wird von der Polizei aufgelöst.⁵⁸⁴ »das ganze war ein ungeheuerliches chaos und eine gelungene provokation des publikums«, resümiert Nitsch.⁵⁸⁵

Die auf Schock und Provokation ausgelegten Praktiken des Wiener Aktionismus erreichen in der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* ihren Höhepunkt: Am 7. Juni 1968 treten Brus, Muehl, Weibel und Wiener auf Einladung des *Österreichischen Sozialistischen Studentenbundes* in einem Hörsaal der Universität Wien auf. Wie dem Einladungsschreiben zu entnehmen ist, richtet sich *Kunst und Revolution* gegen die bürgerliche, staatlich vereinnahmte Kunst, die der Konsolidierung eines repressiven Staats- und Gesellschaftssystems diene. Jener »staatserhaltende[n] kunst« setzen die Aktionisten – vor rund vierhundert Zuschauern – anarchischen, tabuverletzenden Aktionismus entgegen. Ihr gemeinsamer Auftritt umfasst diverse, zuweilen simultan ablaufende Aktionen und Aktionslesungen. Während Weibel und Wiener Vorträge halten, beschimpft und beleidigt Muehl den wenige Tage zuvor ermordeten Robert F. Kennedy und dessen Familie, um im weiteren Verlauf des Abends einen aus pornografischer Literatur vorlesenden Masochisten mit einem Militärkoppel auszupeitschen. Indessen widmet sich Brus seiner *Körperanalyseaktion*: Er »entkleidet sich, ritzt die Haut mit einer Rasierklinge an Brust und Oberschenkel auf, uriniert in ein Glas, trinkt den Urin, defäkiert, beschmiert sich mit Kot, erbricht sich, legt sich nieder und führt »Onanierbewegungen« aus«, dabei die österreichische Nationalhymne singend.⁵⁸⁶ Das mediale Echo auf die Gemeinschaftsaktion, von der Presse als »Uniferkelei« bezeichnet, ist enorm – sie macht den Wiener Aktionismus über die österreichischen Grenzen hinaus bekannt. Für die Akteure hat die Aktion strafrechtliche Konsequenzen. Am härtesten trifft es Brus, der wegen »Erregung öffentlichen Ärgernisses« und »Verunglimpfung der österreichischen Fahne und Hymne« zu sechs

581 Zit. nach TRAUB 2010, S. 264.

582 Zum *Zockfest* am 21. April 1967 siehe ausführlich DREHER 2001, S. 255–257 u. 268–273.

583 Oswald Wiener: »zock an alle«, zit. nach K. BRAUN 1999, S. 15.

584 Vgl. DREHER 2001, S. 272.

585 Zit. nach ebd.

586 Ebd., S. 276.

Monaten strengen Arrests, »verschärft durch 2 Fasttage und 2 harte Lager monatlich«, verurteilt wird.⁵⁸⁷

Die (auto-)destruktiven Tendenzen der Wiener Aktionisten prädestinieren sie geradezu, im Kontext von Schlingensiefs *Atta Atta*-Inszenierung verhandelt zu werden. In der von ihnen praktizierten Gewalt – als Gewalt gegen den (eigenen) Körper einerseits, als Gewalt gegen das Publikum andererseits – wird die Analogie zwischen Kunst und Terror evident: Mit der Behauptung, gesellschaftsverändernd und -verbessernd wirken zu wollen, setzen beide, Aktionist wie Terrorist, öffentlich wirksam Aggression und Gewalt ein, um gezielt zu schockieren, zu verunsichern und zu überfordern. »Avantgarde und Krieg treffen sich in der Aggression.«⁵⁸⁸ Und wie der Selbstmordattentäter bewusst seinen eigenen Tod in Kauf nimmt, sein Leben (und seinen Körper) opfert, so bedienen sich die Wiener Aktionisten – allen voran Günter Brus – der Geste des Märtyrers, wenn sie in den Aktionen ihre leibliche Verschrtheit aufs Spiel setzen.⁵⁸⁹ Gerade über diese Analogie wurde auf dem *Attaistischen Kongress* diskutiert. Dass hierzu Bazon Brock und Peter Weibel als Referenten eingeladen waren, ist kein Zufall. Während Weibel »mit den Wiener Aktionisten rumgeturnt ist«⁵⁹⁰, setzte sich Brock mit Manifesten und Aktionsvorträgen als Ideengeber und Promoter der *Hamburger Linie*, der Aktionskunst in Deutschland, ein. Ebenso trat Brock zusammen mit Fluxus-Künstlern, darunter auch Beuys, auf.⁵⁹¹ Indem Schlingensief diese beiden Protagonisten der europäischen Aktionskunst in sein *Atta*-Projekt integriert, dockt er es ostentativ an die Neoavantgarde an. In der 20. Aufführung von *Atta Atta* erzählt der Autor-Regisseur auf der Bühne: »Ich hatte einen Traum. Wir müssen die Familie rekonstruieren: Nitsch ist Mühl. Mühl ist Brus. Brus ist Weibel. Weibel ist B[r]ock.«⁵⁹² Die Aktionisten als familiales Bezugssystem aufrufend, präsentiert Schlingensief eine Genealogie der Gewalt, die mit Bazon Brock endet. Im Laufe des Probenprozesses hatte dieser zum Ende seines in der Volksbühne gehaltenen Kongressvortrags die Möglichkeit bekundet, sich in seinem fortgeschrittenen Alter durchaus noch zu terroristischen Taten hinreißen zu lassen: »Je älter man wird, desto weniger ist man sich sicher, ob man nicht doch noch in den nächsten Turm reinfliegt oder die Kalaschnikow nimmt oder eine Granate explodieren lässt.«⁵⁹³

587 Vgl. K. BRAUN 1999, S. 140, Anm. 560 sowie TRAUB 2010, S. 265f.

588 SCHÖSSLER 2013, S. 117.

589 Siehe auch ebd., S. 118.

590 SCHLINGENSIEF 2002, Min. 7:33–7:37 (Transkription der Verfasserin).

591 Vgl. SCHILLING 1978, S. 164f. Brocks Methode ist die des *action teaching*; ebd., S. 194.

592 Zit. nach SCHEFFLER 2005, S. 187. Scheffler, die den Namen »Bock« gehört haben will, geht von einem Verweis auf den Künstler John Bock aus – ein Bezug, der in dem aufgerufenen Kontext wenig plausibel scheint.

593 BROCK 2003, S. 54f.

3.3.3.1 »Wenn Hermann Nitsch haufenweise Tomaten zermatscht«⁵⁹⁴

Von den Wiener Aktionisten ist Hermann Nitsch derjenige, der in *Atta Atta* auf besonders plakative Weise referenziert wird: Der in einen weißen Anzug gekleidete Dietrich Kuhlbrodt erscheint als Verkörperung des Künstlers, optisch an dem für Nitsch charakteristischen langen Vollbart zu erkennen.⁵⁹⁵ Er klingelt, erstmals in der dritten Szene des Theaterstücks auftretend, an der Wohnungstür, um Christoph einen Besuch abzustatten. Der von der Mutter empfangene Gast wird von ihr namentlich begrüßt: »Ah ja, Herr Nitsch, kommen Sie rein! Christoph, der Nitsch ist da!«⁵⁹⁶ – womit die Personifikation deutlich markiert ist. »Gut, dass du kommst, Hermann«, freut sich Christoph, der bald nach Nitschs Eintreten mit seiner wilden Malaktion beginnt. Derweil setzt sich der Besuch an einen Klapp Tisch. Kuhlbrodt hat, in einer Plastiktüte, Tomaten mitgebracht, die er vorsichtig auf der Tischplatte auslegt und zärtlich zu streicheln beginnt, während aus dem Off eine Lesung aus dem *Cherubinischen Wandersmann* des Barockmystikers Angelus Silesius eingespielt wird.⁵⁹⁷

Wenn Schlingensief im Malakt enthemmt und rauschhaft zu Werke geht, dabei nicht nur die Leinwand, sondern ebenso den Fußboden expressiv-gewaltvoll mit Farbe bearbeitet, sich schließlich selbst in ihr suhlt und das Malen sexuell codiert, bezieht er sich damit – neben dem Action-Painting Jackson Pollocks und den Performances Paul McCarthys – auf die »dionysische Malerei«⁵⁹⁸ Nitschs, die dieser folgendermaßen beschreibt: »der in den exzess ekstatisch abgestiegene akteur befleckt und beschüttet, so spontan als möglich von seiner intensität und erregung bestimmt, die bildfläche.« Und weiter: »es ist, als ob der unsere abgründe eröffnende maler beim malvorgang in die nähe des blutschwitzens, des austrinkens des leidenskelches, der geisselung, der kreuzigung, der zerreißung des dionysos, der blendung des ödipus geriete.«⁵⁹⁹ Nitsch lädt den künstlerischen Schaffensprozess mit mythologischen sowie christlichen Assoziationen auf. Zwar lassen seine Überlegungen den Einfluss Friedrich Nietzsches erkennen, anders jedoch als dieser stellt er seine dionysische Ästhetik nicht dem Christentum diametral gegenüber, sondern versucht eine Synthese vorchristlicher Mythen und Passionsgeschichte: Dionysos, Ödipus und Jesus Christus werden in Nitschs Kunstkonzeption zu primären Referenzfiguren, die allesamt auf das anvisierte kosmische ›Grundexzess-Erlebnis‹ verweisen: »der grundexzess versetzt uns in die lage, versetzt unser bewusstsein in die lage, die schöpfung ekstatisch ihrem innersten wesen nach zu erkennen, nämlich als ereignis eines exzesses. der kern,

594 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

595 »Dietrich kommt als Herman[n] Nitsch mit langem Bart herein«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 4.

596 Transkript *Atta Atta*.

597 Zur Einbettung des *Cherubinischen Wandersmann* in Schlingensiefs Theaterstück siehe unten, S. 178f.

598 Nitsch, in: Otmar Rychlik: »Malaktionismus. Ein Gespräch mit Hermann Nitsch« (1987), zit. nach KARRER 2015, S. 454–458, hier S. 458.

599 Nitsch: »das malhemd«, in: ALF LECHNER STIFTUNG 2019, S. 20–22, hier S. 22.

die essenzen der schöpfung ist der alles antreibende, verschlingende und gebärende exzess.«⁶⁰⁰

In den Didaskalien des *Atta Atta*-Regiebachs wird die Figur Nitschs bezeichnenderweise als »Onkel« sowie als »Alter Ego« des Künstlerprotagonisten ausgewiesen,⁶⁰¹ was einerseits künstlerische Verwandtschaft, andererseits die Identifikation Schlingensiefs mit dem Vorbild ausdrückt, dessen Aktionsmalerei in der Atelierszene reinszeniert wird. Mit Verweis auf Beuys und Nitsch erklärt der Autor-Regisseur im Premiereninterview: »Ich spiele gerne einen, der scheinbar im Wahn mit Fett und Filz oder Blut und Gedärmen zweckfrei tätig ist. [...] Es geht immer auch um das Beschmutzen von vorgegebenen Ordnungen.«⁶⁰² Sarah Ralfs konstatiert treffend, dass das Atelier in *Atta Atta* zum »Spielzimmer eines pubertierenden Sohnes« deklariert wird.⁶⁰³ Die Überschüttungs- und Beschmutzungsaktionen der Wiener Aktionisten reflektierend, richtet sich das von Schlingensief inszenierte Besuhlungsmotiv gegen die von der Elterngeneration repräsentierte bürgerliche Lebenswelt, die als repressiv und faschistoid abgelehnt wird. Mit einem ironischen Augenzwinkern übersetzt der Autor-Regisseur den Gestus aktionistischer Revolte in das Bild eines gegen die Autorität der Eltern rebellierenden Adoleszenten. Damit greift er eine Denkfigur auf, die die Aktionisten selbst bedienen, wenn sie ihre Aktionen mit »Kinderspielen« gleichsetzen und in und mit ihrer Kunst eine »Regression vom Selbstbewußtsein und der Selbstbeherrschung des Erwachsenen« anstreben hin zum frühkindlichen, normbefreiten Agieren, das noch keine Schamgrenzen kennt.⁶⁰⁴ In diesem Zusammenhang lässt sich Nitsch in *Atta Atta* als Spielkamerad, das Treffen der Künstlerfiguren als *play date* deuten. »Aber macht nicht so lange«, mahnt Irm Hermann als Mutter. »Ich mach Abendbrot, ja?«⁶⁰⁵

Das Orgien Mysterien Theater

Um die in das Theaterstück eingelassenen Referenzen auf Nitsch und dessen Arbeit adäquat nachvollziehen zu können, ist es notwendig, einen Blick auf das *Orgien Mysterien Theater* zu werfen, Nitschs aktionstheatrales Gesamtkunstprojekt, das er 1957 in ersten Zügen zu theoretisieren begann und fortan stetig weiterentwickelte – bis zu

600 NITSCH 1995, S. 69.

601 Regiebuch *Atta Atta*, S. 4.

602 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

603 RALFS 2019, S. 53.

604 K. BRAUN 1999, S. 166. In seiner *Wiener Vorlesung* verweist Nitsch auf Freuds Theorie, dass der Ursprung der Kunst, insbesondere jener der Malerei, auf »das schmieren des Kindes mit dem eigenen kot« zurückzuführen sei; NITSCH 2005, S. 19. Kerstin Braun schreibt über Nitsch, den Künstler zitierend: »Das Verschütten, Verspritzen und Verschmieren der Farbe ist für ihn, wie das frühkindliche Spiel mit Kot, mit Lustempfindungen verbunden. Sowohl das kindliche Agieren als auch das tachistische Ausagieren haben für Nitsch »eine fast wollüstige beziehung zu allem feuchten, schlammig-schleimig-unterleiblichen«; K. BRAUN 1999, S. 166. Auch Otto Muehl versteht seine Materialaktionen als Kritik an bürgerlichen Sauberkeits- und Reinlichkeitsvorschriften.

605 Transkript *Atta Atta*.

seinem Tod kommt es zu 155 Aktionen und 50 Malaktionen.⁶⁰⁶ Nitschs Theater, das eine christlich-katholische Ikonografie mit archaischen Opfer- und Auferstehungsriten verbindet, kreist um synästhetisches Erleben, um »Abreaktionsektasen« und um die künstlerische Remythisierung von Lebensprozessen. Als Hauptwerk des Künstlers gilt sein 1998 veranstaltetes, von rund tausend Teilnehmern besuchtes *Sechs-Tage-Spiel*, das – wie zuvor die *24-Stunden-Aktion* (1975) und das *Drei-Tage-Spiel* (1984) – in seinem Schloss im niederösterreichischen Prinzenhof stattfand. Der personelle und materielle Aufwand der sechstägigen Veranstaltung war enorm: »So waren etwa 250 Akteure und 180 Musiker beteiligt, mehr als 1.000 Liter Tierblut, hunderte Fässer Wein, knapp 30 Tierleiber sowie tonnenweise Tomaten, Früchte und Blumen wurden verbraucht.«⁶⁰⁷ Für sein *O. M. Theater* reklamiert Nitsch einen Wirklichkeitsgehalt, den es vom traditionellen Repräsentationstheater grundlegend unterscheidet:

auf dem alten, konventionellen theater »spielt« der schauspieler seinen part. das ist nicht wirklichkeit. in meinem theater dagegen ist alles real. [...] dort »spielt« der schauspieler, er sei »tot«. bei mir ist das lamm wirklich tot. ich schütte blut darüber, ich werfe es fort – all dies ist wirklich.⁶⁰⁸

Die Hinwendung zum realen Geschehen bedingt für Nitsch das »verlassen der sprache«. Unzufrieden mit seinen Dramentexten, die er zwischen 1957 und 1962 verfasste, hält er den »sprung ins kalte wasser von sprachlosigkeit«⁶⁰⁹ für notwendig: »ich konnte an der sprache kein genügen mehr finden, sie war nur mehr relikt, symbol (erinnerung von tatsächlich erlebtem). ich wollte zur wirklichkeit, zum wirklich erlebten durchdringen, um eine kunst zu entwickeln, die nur mehr ästhetisches arrangement von direkt erlebbarem ist.«⁶¹⁰ Dem Sprechtheater setzt der Künstler ein »Theater ohne Worte«⁶¹¹ entgegen: Die Aktionen seines *O. M. Theaters* vollziehen sich sprachlos, an die Stelle sprachlicher Vermittlung tritt das intensive, nahsinnliche Erleben der Spielteilnehmer. Das Aktionstheater Nitschs integriert neben visuellen Eindrücken Geruchs- und Geschmackseindrücke, Tastempfindungen sowie die akustische Wahrnehmung von (Lärm-)Musik in synästhetischer Vermischung. Obschon das *O. M. Theater* ohne artikulierte Sprache auskommt, legt Nitsch großen Wert auf dessen schriftliche Fixierung. Mithilfe umfangreicher, an musikalischen Notationsverfahren angelehnter Partituren verzeichnet er Aktionen und musikalische Einsätze. Darüber hinaus reichert er das dieserart choreografierte Spielgesche-

606 KARRER 2019.

607 VINZENZ 2018, S. 273.

608 Nitsch im Interview mit Jonas Mekas (1969), zit. nach SPERA 2005, S. 132–134, hier S. 132.

609 NITSCH 2005, S. 103.

610 Ebd., S. 95. Über seine ersten Dramenversuche berichtet Nitsch ferner: »meine sprache war vollgepfert mit sinnlichen eindrücken. ich würde sagen, so vollgepfert, dass ein handlungsablauf gar nicht mehr möglich war. und ich habe mich dann gefragt, wieso brauche ich eigentlich die sprache noch? ich kann mich mit ihr gar nicht mehr verständlich machen und ausdrücken«; ebd., S. 15.

611 J. HOFFMANN 1995, S. 32.

hen mit erklärendem Kommentar und autobiografischen Verweisen an.⁶¹² Anders als die von Zufälligkeit und Spontaneität geprägten Materialaktionen Muehls ist das Nitsch'sche Aktionstheater auf Wiederholbarkeit ausgelegt: »Ich schreibe Partituren, mit denen man selbst in hundert Jahren alles genauso inszenieren und dirigieren kann – wie einen Wagner oder einen Shakespeare.«⁶¹³ In seiner Aus- und Aufführung erweist sich das *O. M. Theater* als streng reglementiert, ihm geht ein mehrwöchiger Probenprozess voraus.⁶¹⁴ Hierbei delegiert Nitsch die Spielleitung. Für den Ablauf des *Sechs-Tage-Spiels* im Jahr 1998 zeichnen der mit dem Künstler regelmäßig Rücksprache haltende Regisseur Alfred Gulden und der musikalische Leiter Clemens Gadenstätter verantwortlich. Dass Nitsch die Regie anderen überlässt, darf jedoch nicht als Gestus der »Entautorisierung« verstanden werden.⁶¹⁵ Vielmehr steht der Künstler, einem Artifex und Oberpriester gleich, stets im Zentrum seiner Aktionen und wird von den zumeist jungen Spielteilnehmern wie ein Guru gefeiert.⁶¹⁶

Das Abjekte explorieren

Die Höhepunkte aller Manifestationen des *O. M. Theaters* bilden die Kreuzigung gehäuteter Tierkadaver und ihre anschließende Ausweidung durch die Akteure, begleitet von wildem Geschrei und Lärmmusik. Der tote Tierkörper wird dabei mit dem nackten menschlichen Leib kombiniert und kontrastiert: Über aufgebahrte oder an Holzkreuzen fixierte passive Darsteller werden Blut und Innereien verschüttet. Im Ausweiden und Zerreißen der Tierkadaver erkennt Nitsch das transgressiv-orgiastische Moment seines Theaters, das den Teilnehmern zu einer Abreaktion destruktiver, sadomasochistischer Triebe verhelfen soll. Im Grundexzess offenbare sich die Grau-

612 Vgl. hierzu KLESSINGER 2015, S. 119–121. Gerald Stieg weist richtigerweise darauf hin, dass der Großteil des Nitsch'schen Aktionstheaters schriftlich fixierte Imagination bleibt: »Hier klappt ein unüberwindlicher Widerspruch zwischen Theorie und Praxis auf, da die überbordende sadomasochistische Phantasie des ›Grundexzesses‹ doch nur im (sonst verachteten) Wort, also auf dem Papier, vorstellbar ist. [...] Die verwirklichte Aktion würde notgedrungen Strafverfolgung für eine Reihe von schweren Delikten bzw. Verbrechen (z. B. Massensmord, Leichenschändung und Tierquälerei) nach sich ziehen«; STIEG 2014, S. 193. So sieht etwa Nitschs Partitur von *die erobert von jerusalem* (1974) das Hantieren mit den Leichnamen tausender Kinder und Erwachsener vor.

613 Nitsch, in: SPERA 2005, S. 266.

614 »mein theater, mein aktionstheater, funktioniert genauso wie das klassische theater. die musiker und die spieler müssen wissen, wann sie eingesetzt werden, wann sie geholt werden«; NITSCH 2005, S. 177. Dennoch besteht der Künstler darauf, dass seine Partituren spontanes Spiel und die Kategorie ›Zufall‹ nicht gänzlich ausklammern: »mir ist das schreiben von präzisen partituren sehr wichtig. wenn ich jetzt sage ›präzis‹, heißt das noch lange nicht, dass es nicht genügend spontaneität gibt und dass der zufall und die aleatorik nicht trotzdem in meinem theater sehr viel spielraum haben«; ebd., S. 48.

615 Vgl. VINZENZ 2018, S. 283.

616 Alexandra Vinzenz spricht von einer Selbststilisierung Nitschs »bis hin zu einer gottähnlichen Position«; ebd. Sein Auftreten hat dem Künstler bereits den Vorwurf eines »pathologischen Exhibitionismus« eingetragen; vgl. SCHILLING 1978, S. 155. Danielle Spera stellt fest, dass der junge Menschen um sich scharende Nitsch »so eine Art Guru« sei; SPERA 2015, S. 113.

samkeit des Menschen, seine verdrängte »Raubtierhaftigkeit«, um in einem therapeutischen Akt sublimiert zu werden.⁶¹⁷ Auch Elemente der modernen Kriegsführung und des Nationalsozialismus nimmt Nitsch in sein *O. M. Theater* auf. Während des *Sechs-Tage-Spiels* wurden Reden Adolf Hitlers und Bombengeräusche eingespielt, ebenso kam ein Militärpanzer zum Einsatz, der über geschlachtete Tiere und ihre Eingeweide rollte.⁶¹⁸ Die jüngere Geschichte in sein Theater des Exzesses einbeziehend, will Nitsch Grausamkeit und Zerstörung im Rahmen der Kunst kanalisieren: »ich setze das fest gegen den krieg«.⁶¹⁹

Ein weiteres, in den Aufführungen des *O. M. Theaters* wiederkehrendes Motiv stellt das den Ausweidungsexzess vorwegnehmende Zerquetschen von Tomaten und überreifen Weintrauben dar. Das »schleimige, fleischige, weiche, gallertige, flüssige« fordere, schreibt Nitsch, zu »intensivem empfinden« auf.⁶²⁰ Wie die zerwühlten Tierkadaver stehen die zermalmten Nahrungsmittel in symbolischer Repräsentanz für die Leiblichkeit des Menschen, sie repräsentieren Leben und Tod, Zerstörung und Auferstehung gleichermaßen. In seiner 1995 veröffentlichten Schrift *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters* hält Nitsch fest:

all das, was zu registrieren die ordnung der zivilisation uns beinahe verbietet, soll uns zu intensivster daseinsregistration stimulieren, verschüttete milch, ein zerschlagenes vogelei, verschmierter eidotter, zerquetschte früchte, verschmiertes fett, rohes fleisch, innereien, gedärme, kot, verspritztes blut, sperma, verschüttete rote farbe, regenlachen usw. fordern auf zu intensivster registration, registrieren sich zutiefst und lasten unser bedürfnis, intensiv zu empfinden, aus. ein volles sinnliches schauen darf das tragische, den tod, die verwesung, die fäulnis nicht verdrängen, muss uns hineinziehen in den schöpfungsablauf.⁶²¹

Der Saft und das Fruchtfleisch der Tomaten stehen, analog zum Blut und zu den Innereien der Tierkadaver, für das als degoutant Codierte, das im Nitsch'schen Aktionstheater eine sinnliche Aufwertung erfährt. Dem Künstler ist es ein Anliegen,

617 »wir lernen die in uns verdrängte grausamkeit als vitalität, als nicht mehr versiegende, aus der bodenlosigkeit strömende vitalität erkennen und finden sie in all ihrer raubtierhaftigkeit im tragischen kunstwerk schön, wir machen die abreagierte und in kunst zu positivem leben umgesetzte triebhaftigkeit bewusst und anschaulich. wir befreien uns von unserem ungelebten leben. von aufführung zu aufführung werden wir schrittweise aus unseren hemmungen gelockt, werden zu einem tieferen verstehen unserer verdrängten bereiche geführt, wir erfahren durch die kunst immer tieferes durch unsere sinne, machen uns langsam gewisse wirklichkeitsbereiche bewusst, die wir sonst nur durch angst und grausamkeit erfahren«; NITSCH 1995, S. 57.

618 Vgl. FORNOFF 2004, S. 530, Anm. 93. »In einem Entwurf entwickelt Nitsch gar die Vorstellung einer ferngesteuerten Materialschlacht, bei der sich nicht weniger als 20 Bomber, 12 Jagdflugzeuge, 10 Fliegerabwehrgeschütze und 25 Panzer unter »gigantischen Explosionen von Fleisch, Blut und Kot [...] gegenseitig vernichten.«

619 NITSCH 1995, S. 102.

620 Ebd., S. 27.

621 Ebd., S. 26.

seinen Spielteilnehmern durch synästhetisches Erleben die Sinnlichkeit des vermeintlich Abjekten – über alle Ekelgrenzen hinweg – explorieren zu lassen, sodass das gesellschaftlich Verdrängte (›das tragische, de[r] tod, die verwesung, die fäulnis‹) ausgelotet und daseinsbejahend angenommen werden kann.

Kunst als Religionsausübung

Zum *O. M. Theater* gehören weiterhin liturgische Elemente, die die katholische Messe aktionstheatral variieren. Es finden durch Weinberge, Getreidefelder und Obstgärten führende Prozessionen statt, »bei denen Akteure in Meßgewändern Monstranzen tragen, Weihrauchfässer schwenken und sakrale Lieder singen.«⁶²² Die Verwendung christlicher Kultgegenstände verteidigt Nitsch, der sich oftmals mit dem Vorwurf der Blasphemie konfrontiert sah, mit der sie auszeichnenden »symbolträchtigen assoziationsaura«, die auf Transsubstantiation und Eucharistie verweise: »die christliche religion ist für mich eine der letzten gerade noch lebendigen mythen, die es mir ermöglicht, in den bereich der geschichte der mythen, in das sogenannte kollektive unbewusste einzusteigen.«⁶²³ Gemäß C. G. Jungs tiefenpsychologischem Mythosverständnis begreift Nitsch Mythen als Projektionen unbewusster, archetypischer Kollektivwünsche und -bedürfnisse. Was sich in der griechischen Mythologie als das kollektive Unbewusste ausdrücke, kehre in der Passionsgeschichte Jesu Christi wieder, um schließlich im *O. M. Theater* ins Bewusstsein gehoben zu werden: »das ewig sich ereignende drama, das morden der atriden, der geblendete vatermörder und blutschänderische ödipus, christus am kreuz werden in den aktionen des o. m. theaters wesentlich.«⁶²⁴ Durch streng ritualisierte Opferhandlungen verleiht der Künstler seinem Aktionstheater den Charakter eines kultischen Fests, dem er eine explizit liturgische Qualität zuspricht, wenn er es als »liturgie« und »liturgisches spiel« bezeichnet.⁶²⁵ Diese religiöse Bedeutungsaufladung des *O. M. Theaters* korrespondiert mit der kunstreligiösen Einstellung Nitschs, der davon überzeugt ist, »daß Kunst nicht nur Religionsersatz sein kann, sondern daß Kunst Religionsausübung ist«⁶²⁶.

Schlingensief, mit Nitsch und dessen Familie persönlich bekannt, zeigt sich von der Person und von der Arbeit des Künstlers eingenommen. »Hermann Nitsch ist interessant. Das ist jemand, den ich mag. [...] Was er macht, ist ein Erlebnis von Polis, von Gemeinschaft. Man irrt vielleicht fünf Stunden herum und fragt sich am Ende: ›Was ist denn da passiert?‹«⁶²⁷ An anderer Stelle redimensioniert sich die Begeisterung: »Ich bin kein Nitsch-Schüler und auch kein Jünger. [...] Ich weiß auch, dass mich Nitsch nie wirklich interessiert hat, dass ich mich aber sehr wohl fühle in seinen

622 FORNOFF 2004, S. 522.

623 Nitsch: »über die verwendung sakraler gegenstände« (1995), in: KARRER 2015, S. 62f.

624 NITSCH 1995, S. 114.

625 Vgl. etwa ebd., S. 371.

626 Nitsch, zit. nach KUTZNER 2007, S. 98. Vgl. zur Kunstreligion Nitschs auch STIEG 2014, bes. S. 194–197.

627 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/KERBLER/PHILIPP 2006, S. 138.

Bildern, bei seiner Frau, seinem Sohn, seinem Husten, Röcheln, Lachen.«⁶²⁸ Drei Jahre nach der Premiere von *Atta Atta* – beide Aussagen datieren auf das Jahr 2006 – fasst Schlingensiefel damit sein Verhältnis zu Nitsch pointiert zusammen: Auf der einen Seite drückt er Sympathie und Bewunderung aus, suggeriert eine geradezu familiäre Beziehung zum Künstler; auf der anderen Seite grenzt er sich als künstlerisch autark nachdrücklich vom Künstlerfreund ab.

Wie Schlingensiefels Beschäftigung mit Beuys, so ist auch seine Auseinandersetzung mit Nitsch davon geprägt, sich die Arbeit des Vorbilds zitierend und modifizierend anzueignen, dessen Kunstverständnis und inkorporierte Künstlerbilder ironisch zu reflektieren. Demgemäß oszilliert das Nitsch gewidmete Reenactment in *Atta Atta* zwischen Hommage und Parodie. Besonders die Auftritte Kuhlbrodts gehen mit einer ironischen Distanzierung einher. Wenn der Schauspieler mit verzücktem Gesichtsausdruck Tomaten streichelt, zielt Schlingensiefel, sich über die synästhetische Theorie Nitschs lustig machend, unverkennbar auf eine komische Wirkung ab. Diese wird später – in der 15. Szene, Titel: »Nitsch-Aktion«⁶²⁹ – noch verstärkt. Dort sieht das Theaterpublikum dem nunmehr bis auf die Unterhose entkleideten Kuhlbrodt dabei zu, wie er zuerst Tomaten über seinem Kopf zerquetscht, dann mit einem Hammer auf eine Wassermelone, die er sich zwischen die Oberschenkel geklemmt hat, einschlägt, um sich schließlich genüsslich über das verspritzte Fruchtfleisch zu wälzen, eine Kopulation simulierend. Die Anspielung auf das *O. M. Theater* ist, bei aller komisierenden Verfremdung, eindeutig. »Wenn Hermann Nitsch haufenweise Tomaten zermatscht, spielen wir das nach«, erklärt Schlingensiefel lapidar.⁶³⁰ Dass sich Kuhlbrodt nicht, wie im *Atta Atta*-Regiebuch festgehalten, mit Eingeweiden und Blut übergießt,⁶³¹ mag organisatorischen Gründen geschuldet sein – »statt Blut [rinnt] diesmal nur Gemüsesaft«⁶³². Gleichwohl wird hier mit dem Motiv performativer Beschmutzung und dem ihm inhärenten transgressiven Potenzial gespielt, das, über das *O. M. Theater* hinaus, auf die antibürgerlichen Schock- und Provokationsstrategien des Wiener Aktionismus rekurriert. Ebenso wird dem aggressiven, (selbst-)zerstörerischen Moment der Wiener Aktionskunst – Kuhlbrodt schlägt mit dem Hammer mehrmals auf seine durch die Melonenfrucht ersetzte Körpermitte ein – Rechnung getragen.

Auch Nitschs Selbstdarstellung als Künstlermystiker, Oberpriester und gottgleicher Schöpfer greift Schlingensiefel in *Atta Atta* auf. Noch bevor Kuhlbrodt mit seiner Obst-und-Gemüse-Aktion beginnt, beruft er sich auf das Nitsch'sche Begriffsregister und erklärt mit erhobenem Zeigefinger: »Der Urexxess, der Zerreißungsexzess, dringt tief in die innere Festlichkeit und Lebendigkeit des Todes ein, wo der Tod zur

628 SCHLINGENSIEF 2006.

629 Regiebuch *Atta Atta*, S. 13f.

630 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

631 Regiebuch *Atta Atta*, S. 14.

632 SEEL 2007, S. 223.

Geburt wird. Im Urknall wird die Geburt des Weltalls durch mich vollzogen.«⁶³³ In dieser Figurenrede artikuliert sich die göttliche Selbststilisierung Nitschs, der sich im Rahmen seiner Aufführungen als *alter deus* präsentiert. Darüber hinaus wird auf den mystischen Überbau seines Theaterprojekts verwiesen, den der Künstler in zahlreichen theoretischen Schriften zum *O. M. Theater* zu explizieren sucht. Dem spirituell-vergeistigenden Streben asketischer Mystik, die »den leib, die sinne, die fortpflanzung« verneine und Lebendigkeit verdränge, stellt Nitsch die »seinstrunkenheit« einer »hellen mystik« entgegen: »die seinsmystik«, erläutert er, »ist keine mystik, die ihre erfüllung erst im jenseits findet, diese mystik wird durch extremste seins- und lebensbejahung erreicht.«⁶³⁴ In der Inszenierung des Grundexzesses will das Nitsch'sche Aktionstheater ebenjenes intensiv-ekstatische Erleben der »Seinsmystik« zelebrieren, das Tragische überwinden und in den Spielteilnehmern »einen rausch des weltbegreifens« und das »gefühl der all-einheit«⁶³⁵ als eine kosmische *unio mystica* initiieren. Bereits 1960 verfasst der 22-jährige Nitsch, anlässlich seiner ersten öffentlichen Ausstellung, ein manifestartiges Einladungsschreiben, das die »existenzsacrale malerei« des *O. M. Theaters* als quasi-religiöse, seinsmystische Tätigkeit propagiert.⁶³⁶

Vor dieser Folie wird nun auch Schlingensiefs Zitat aus dem *Cherubinischen Wandersmann* verständlich. In *Atta Atta* wird aus der mystischen Epigrammsammlung des unter dem Namen Angelus Silesius veröffentlichenden Johannes Scheffler mehrfach vorgetragen – besonders eindrücklich in der 14. Szene des Stücks: Während die »Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg« eine Prozession über den Campingplatz veranstaltet, spricht der im hell erleuchteten Rezeptionshäuschen sitzende Kuhlbrodt ausgewählte Epigramme Silesius' in das Mikrofon, über das er zuvor Durchsagen der Platzverwaltung verlesen hat. Simultan zu Kuhlbrodts Rezitation läuft die gleichlau-

633 Transkript *Atta Atta*. Als Vorlage dürfte Kuhlbrodt die folgende Passage aus Nitschs *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theater* gedient haben: »der grundexzess will in die innere lebendigkeit und festlichkeit des todes tauchen, bis zur zerreissung des lebendigen, des fleisches, des stoffes, damit der innerste wendepunkt des todes erreicht wird, wo tod gleichzeitig geburt ist, wo der urknall gleichzeitig tod eines alten weltalls und geburt eines neuen ist«; NITSCH 1995, S. 128.

634 NITSCH 1995, S. 131f.

635 NITSCH 2005, S. 27.

636 Vgl. Nitschs Manifest auf der Einladung zur Ausstellung im Loyalty Club (1960), abgedruckt in KARRER 2015, S. 162: »die existenzsacrale malerei / angestrebt ist die konsequente / sacralisierung der kunst / und damit eine tiefgehende / existenzvergeistigung durch welche / der mensch der reine priester / des seins wird nicht wie bisher das / unappetitlichste vieh unter den tieren / in der kunst liegt eine mythische / verheissung der intellekt geborene / mythos das züchten psychologischer / berauschung, das wissenschaftliche / auskosten meditativer zustände / die ritualisierung des gesamten / lebensablaufes ist die vergeistigte / sacramenthafte umsetzung der / lust des fleisches in die / zwecklosigkeit des urspiels / die seinsmystik die seinstrunkenheit / die erlösung durch den jubelritus des / lebensfestes die kunst wird / sacramentgleiche manifestation der / existenz sein / das orgienmysterien theater.«

tende Lesung aus dem Off, die in Teilen bereits in der Atelierszene eingespielt wurde. Mit dieser Verdopplung der Rezitation erreicht Schlingensief einen emphatischen Effekt, der eine feierlich-kontemplative Atmosphäre evoziert. Bei den dreizehn von Kuhlbrodt und der Off-Stimme vorgetragenen »geistreichen Sinn- und Schlussreimen« handelt es sich um solche, die mehrheitlich dem ersten Buch der insgesamt sechs Bücher umfassenden, 1657 erschienenen Zweitaufgabe des *Cherubinischen Wandersmann* entnommen sind. Mit seinen Epigrammen wollte der vom lutherischen Glauben zum Katholizismus konvertierte Silesius, ein eifriger Gegenreformer, Anstoß erregen und die Häretiker zur Umkehr bewegen: Seine auf Paradoxa, Antithetik und Zuspitzungen ausgelegten Zwei- und Mehrzeiler umkreisen – sich den mystisch-theologischen Hauptthemen der *unio mystica* und *deificatio* widmend – die Einheit mit Gott.⁶³⁷ Doch beließ der um die Rekatholisierung Schlesiens bemühte Silesius es nicht bei der Veröffentlichung mystischer, kontroverstheologischer Texte – von 1656 an nahm er exponiert an Schauprozessionen und »gegenreformatorischen Aktionen« teil.⁶³⁸ So soll er sich bei der Wallfahrt von Trebnitz markant in Szene gesetzt haben: »mit einer brennenden Fackel in der Lincken, mit einem Crucifix in der Rechten, mit einer dörnern Cron auff dem Haupt, mit einem Seraphischen Eyfer und resolution im Herten.«⁶³⁹

Indem Schlingensief das *O. M. Theater* mit Silesius' *Cherubinischen Wandersmann* übermalt, stellt er einerseits den kunstreligiösen Charakter der Nitsch'schen Arbeit heraus, andererseits verweist er auf die genuin ästhetische Wirkkraft und Performanz christlich-katholischer Rituale, die der Wiener Aktionist in sein Theater inkorporiert. Nitschs Faszination für Mystik – in einer Ausstellung im Jahr 1961 stellt

637 Vgl. Louise Gnädinger: »Nachwort«, in: SILESIUS 2012, S. 365–414. Kuhlbrodts Rezitation aus Schefflers *Cherubinischem Wandersmann* lautet folgendermaßen: »Du sollst nicht schreien zu Gott. Der Brunnquell ist in dir. Stopfst du den Ausgang nicht, so fließt er für und für. [I, 55] // Der Mensch der siehet Gott, das Tier den Erdkloß an – aus diesem was Er ist, ein jeder sehen kann. [Motto] // Soll ich mein letztes End und meinen Anfang finden, so muss ich mich in Gott und Gott in mir ergründen. [I, 6] // Gott wohnt in einem Licht, zu dem die Bahn gebricht. Wer es nicht selber wird, du kennst ihn ewig nicht. [I, 72] // Wie mag dich doch – oh Mensch – nach etwas noch verlangen? Du hältst in dir ja Gott und alle Ding umfassen. [I, 88] // Ich selbst bin Ewigkeit. Wenn ich die Zeit verlasse und mich in Gott, und Gott in mich zusammenfasse. [I, 13] // Halt an, wo läufst du hin? Der Himmel ist in dir. Suchst du Gott anderswo – du fehlst ihn für und für. [I, 82] // Dass dir beim Sonnesehen vergehet das Gesicht, da sind deine Augen schuld und nicht das große Licht. [I, 178] // Mensch werde wesentlich, denn wenn die Welt vergeht, so fällt der Zufall weg. Das Wesen, das besteht. [II, 30] // Die Welt, die hält dich nicht. Du selber bist die Welt, die dich mit dir zusammenhält. [II, 85] // In dir muss Reichtum sein. Was du nicht in dir hast – wär's auch die ganze Welt – ist dir nur eine Last. [VI, 185] // Mensch hüte dich vor dir. Wirst du mit dir beladen – du wirst dir selber mehr als tausend Teufel schaden. [V, 144] // Wer sich nicht drängt zu sein des Höchsten liebes Kind, der bleibt im Stall, wo Vieh und Knechte sind. [I, 181]«; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 12f.

638 Louise Gnädinger: »Daten zu Leben und Werk«, in: SILESIUS 2012, S. 359–364, hier S. 362.

639 P. Daniel Schwartz in seiner Leichenrede auf den verstorbenen Scheffler (1677), zit. nach ebd.

er seinen Schüttbildern Zitate katholischer Mystiker kommentierend gegenüber⁶⁴⁰ – prägt sich in die Kunsttheorie des *O. M. Theaters* ein. Dieser ist, wie oben skizziert, eine mystifizierende Tendenz eigen. Mit der Mystifizierung der Kunst geht ihre Sakralisierung einher. »Ich möchte kein Religionsstifter sein«, beteuert Nitsch, »aber ich möchte zeigen, dass Kunst sehr wohl eine religiöse Funktion hat.«⁶⁴¹ In *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters* erhebt er sein Aktionstheater zur »religionsform«, definiert es als »theater als kult und ritual dem leben, der natur, dem SEIN gegenüber«⁶⁴², und weist sich damit die Rolle des Künstlerpriesters zu.

Dass die Prozession in der 14. Szene von *Atta Atta* auf das kunstreligiöse Theater Nitschs rekurriert, stellt Schlingensief deutlich heraus. Wie in Prinzenhof ein dort eigens installierter Glockenstuhl im Laufe des *Sechs-Tage-Spiels* Aktionen ein- und ausläutete sowie orgiastische Höhepunkte mit Geläut unterstrich,⁶⁴³ signalisiert in *Atta Atta* lautes Glockenläuten den Beginn des »Drei-Tage-Spiels«, das Kuhlbrodt via Mikrofon als solches ankündigt, es also namentlich als Reenactment des *O. M. Theaters* kennzeichnet.⁶⁴⁴ In den Didaskalien des Regiebuchs ist nachzulesen: »Die Prozession stellt sich auf. Michael vorne, Eva mit Moses-Tafeln, Rudi mit Weihrauchschwenker, Achim mit Holzkreuz und Hasen. Die Prozession setzt sich in Gang, dreht mehrere Runden über den Campingplatz.«⁶⁴⁵ Schlingensief bildet den Abschluss des Zuges, an dem neben den genannten Darstellern auch Gelonnek, Grassmann und Stöwhase teilnehmen. Sakrale Objekte des katholischen Ritus, die auch in den Nitsch'schen Prozessionen zum Einsatz kommen, werden ostentativ zur Schau gestellt: das Holzkreuz, die Tafeln mit den Zehn Geboten, das Weihrauchgefäß. Hierbei greifen, wie so oft im Theater Schlingensiefs, Ernst und Parodie ineinander.⁶⁴⁶ Was in der Nitsch'schen Aufführung andächtig und würdevoll erscheint, wird in *Atta Atta* an die Grenzen des Lächerlichen geführt: Der exzentrische Prozessionszug dreht sich im Kreis, »Halleluja«-Exklamationen wechseln mit blökenden »Mähähähä!«-Rufen ab, und die Campingplatzkulisse trägt ihr Übriges dazu bei, dass die Feierlichkeit der Prozession, die durch die Lesung des Silesius-Textes unterstrichen wird, eine gleichzeitige Unterminierung erfährt. Das Nitsch'sche Theater wird als eine naive Beschwörung von Ritualität vorgeführt.

Weiterhin fällt auf, dass Schlingensief sein Reenactment des *O. M. Theaters* um Elemente aus dem Beuys'schen Instrumentarium erweitert. Michael Gempart, der,

640 J. HOFFMANN 1995, S. 26.

641 Nitsch, in: SPERA 2005, S. 293.

642 NITSCH 1995, S. 323.

643 Vgl. NITSCH 2005, S. 149–154 u. 158f.

644 »Ich bitte nun alle Campingplatzbewohner, sich für das nun beginnende 3-Tage-Spiel vorzubereiten. Ich wiederhole, ich bitte nun alle Campingplatzbewohner, sich für das nun beginnende 3-Tage-Spiel vorzubereiten«, lautet Kuhlbrodts Durchsage; Regiebuch *Atta Atta*, S. 11. Später erfolgt eine weitere Durchsage mit der Ankündigung eines »8-Tage-Spiels« (vgl. ebd., S. 21), das aus Gelonneks Auftritt als Osama bin Laden besteht.

645 Ebd., S. 11.

646 Vgl. auch KNAPP 2015, S. 179.

in ein schwarzes Priestergewand gekleidet, die Prozession anführt, hält einen Eurasiensstab in der Hand. Derweil führt Achim von Paczensky neben dem geschulterten Holzkreuz einen ausgestopften Hasen mit sich, der im Rezeptionshäuschen, wo die Prozession endet, von Gelonnek ans Kreuz genagelt wird. Es ist derselbe Hase, der in den später folgenden Beuys-Reenactments zum Einsatz kommt. Mit dem Bild des gekreuzigten Tiers knüpft Schlingensief, auf die Christussymbolik des Hasen anspielend, an die ebenso christologisch aufgeladenen Lammkreuzigungen Nitschs an.

Mit der Verschränkung der Arbeiten Beuys' und Nitschs regt Schlingensief eine Reflexion über das von beiden Künstlern reklamierte Künstlerselbstverständnis und Rollenbild an. Sowohl Joseph Beuys als auch Hermann Nitsch treten als messianische Künstlerfiguren auf – während Beuys wiederholt mit der Imago des Schamanen spielt, stilisiert sich Nitsch zum »Heiland des Abreaktionsspiels«⁶⁴⁷. Beuys und Nitsch verbindet, dass sie ihrem Leben und Schaffen ein gesamt künstlerisches Konzept zugrunde legen. Mit seinem Programm der Sozialen Plastik erklärt Beuys Gesellschaft zum Gesamtkunstwerk und jeden Menschen zum Künstler. Auch Nitsch spricht vom »Gesamtkunstwerk in Prinzendorf«⁶⁴⁸ und wünscht sich, dass »die intensiven Lebenserfahrungen, die durch das o. m. theater gewonnen wurden, auf das ganze Leben übertragen werden«, dass das Leben zum Kunstwerk werde: »Kunstgestaltung fließt in jeden Lebensakt ein.«⁶⁴⁹

Wenn nun in *Atta Atta* mehrfach Musik aus dem *Tannhäuser* eingespielt wird, Schlingensief dazu den enthusiastischen Operndirigenten mimt, der sich zum anschließenden Konservenapplaus würdevoll verneigt,⁶⁵⁰ weckt das musikalische Zitat Assoziationen zum Gesamtkunstwerkdiskurs, der untrennbar mit Richard Wagner und seiner Poetik des Musikdramas verbunden ist. Wagner verwendet und popularisiert den Begriff des Gesamtkunstwerks in seiner 1849 fertiggestellten Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft*: Im Zürcher Exil kündigt der Komponist – nach dem Scheitern der Revolution von 1848/49 – das Kunstwerk der Zukunft als ein Gesamtkunstwerk an, das Tanz-, Ton- und Dichtkunst im Festspiel vereint, dem Zuschauer eine Einheitserfahrung mit der Natur und mit den Menschen – »über alle Schranken der Nationalitäten hinaus« – ermöglichen soll und auf eine Umgestaltung der Gesellschaft abzielt.⁶⁵¹ »Wer wird demnach aber der *Künstler der Zukunft* sein?«, fragt Wagner. »Der Dichter? Der Darsteller? Der Musiker? Der Plastiker? – Sagen wir es kurz: Das Volk; dasselbe Volk, dem wir selbst heut zu Tage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk,

647 NEUMANN 1986, S. II4.

648 Vgl. NITSCH 1995, S. II7: »der Ort des Gesamtkunstwerkes ist Prinzendorf.«

649 Ebd., S. 143 u. 87.

650 Vgl. die neunte Szene von *Atta Atta*: »Christoph im Lichtkegel auf dem Hochsitz. / Dann Tannhäuser-Musik. Christoph reißt ekstatisch sein Hemd auf und dirigiert mit dem Rücken zum Zuschauerraum. Applaus, Verbeugung«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 8. Ferner ist Musik aus Wagners *Tannhäuser*-Oper in der 31. und – zum Abschluss des Theaterstücks – in der 36. Szene zu hören; vgl. ebd., S. 28 u. 31f.

651 Vgl. STORCH 2001/2010, S. 731 u. 751ff.

dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.«⁶⁵² Der utopische Kern der Wagner'schen Gesamtkunstidee findet sich in den Kunstprojekten von Beuys und Nitsch wieder, die ebenfalls auf ein Erleben und Gestalten von Gemeinschaft abzielen und mit ihrem Schaffen eine welt- bzw. gesellschaftsverändernde Absicht verknüpfen.

Kein Wunder also, dass beide Künstler 1983 zu der von Harald Szeemann kuratierten Ausstellung *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* in das Kunsthaus Zürich eingeladen werden.⁶⁵³ Im Katalog der Ausstellung ist auch Bazon Brock mit einem Aufsatz vertreten – in seinem Text stellt er dem Terminus des Gesamtkunstwerks die Begriffe Totalkunst und Totalitarismus zur Seite. Gesamtkunstwerk definiert Brock als »gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge«.⁶⁵⁴ Unterwerfe sich ein Künstlersubjekt – zumeist in »Realexperimenten« – vollständig dem eigenen Gesamtkunstwerkkonzept, um es auf diese Weise buchstäblich zu verkörpern, spricht Brock von Totalkunst bzw. vom Totalkünstler. Demgegenüber zielt der Totalitarismus darauf ab, gesamt-künstlerische Konzeptionen – »Utopien, Visionen und Systementwürfe« – in der Lebensrealität vieler Menschen verbindlich werden zu lassen. Indem er den totalitären Charakter von Gesamtkunstwerkideen in den Blick nimmt, erhellt Brock die auch für *Atta Atta* relevanten Zusammenhänge zwischen Obsession, Gewalt und Kunst.

3.3.3.2 Wer hat Angst vor Otto Muehl?

Dem Wiener Aktionisten Otto Muehl kann ein Abgleiten in totalitäre Gesten nachgewiesen werden. Zunächst betätigt sich Muehl, in Brocks Vokabular gesprochen, als »Totalkünstler«. Als *Totalaktionen* bezeichnet er denn auch seine in Zusammenarbeit mit Günter Brus entstandenen Performances, die auf aktionistische Wirklichkeitskonstitution fokussieren: »totalaktion vollzieht sich in der wirklichkeit. / totalaktion ist direktes geschehen (direkte kunst), nicht wiedergabe von geschehen.«⁶⁵⁵ Im Zentrum ihrer Auftritte steht die »Materialisierung des Menschen und seiner Ausdrucksmittel«.⁶⁵⁶ Schonungslos behandeln Muehl und Brus den menschlichen Körper als Material und stellen extreme Körperaktivitäten in Szene: Die Künstler wälzen sich übereinander, schreien und brüllen, gurgeln und röcheln, spucken und beißen. Ziel ist die psychomotorische Ekstase, »die vorbehaltlose, begrifflose, unmittelbare und damit authentische Selbstentäußerung« jenseits herkömmlicher Verhaltensregeln und Ausdrucksnormen.⁶⁵⁷ Mit ihren Aktionen wollen Brus und Muehl Imaginati-

652 R. WAGNER 1850, S. 220, Hervorhebung im Original.

653 Vgl. SZEEMANN 1983, S. 471–426 u. 437–440.

654 BROCK 1983, S. 23.

655 Einladung von Günter Brus und Otto Muehl zur Vorführung der 2. *Totalaktion – Die für vernünftige Geisteskranke nicht ohne Bedeutung sein wird* (1966), zit. nach JAHRAUS 2001, S. 287. Die Totalaktionen bestanden aus einer Synthese von Muehls Materialaktionen und den Brus'schen Körperanalysen.

656 K. BRAUN 1999, S. 101.

657 Ebd., S. 103.

onsschranken aufbrechen und das Publikum von gesellschaftlich auferlegten Tabus befreien.

Das Interesse Muehls gilt vorwiegend Tabuisierungen im Bereich der Sexualität. Mit der *Direct Art Group*, einer Gruppe junger Leute, die er von 1967 an um sich versammelt, widmet er sich dem »Praktizieren extravaganter sexueller Fäkalienrituale«, deren filmische Dokumentationen – diese tragen Titel wie *Der geile Wotan* und *Sodoma* – zu »Klassiker[n] des internationalen Underground-Kinos« avancieren.⁶⁵⁸ Gewalt, Grausamkeit und Perversion setzt Muehl, stets sexuell codiert, als ästhetische Ausdrucksmittel ein, um die »heimlichsten Gelüste« des Menschen offenzulegen. Seine Bilanz: »Die Schönheit der Kunst liegt in der Perversion.«⁶⁵⁹ Muehl, der die Aktionskunst als ein psychosoziales Experimentierfeld therapeutischer Dimension begreift, entwickelt – von den Theorien des Psychoanalytikers Wilhelm Reich beeinflusst – das Konzept einer körperzentrierten Aktionsanalyse. In aktionistischer Selbstdarstellung sollen die Analyseteilnehmer repressive Sozialstrukturen, die »verbrecherische erziehung, die die gesellschaft jedem verpaßt und die dadurch entstandenen gemüts- und hirnkrankheiten«⁶⁶⁰ überwinden, zu sexueller Befreiung und ungehinderter Selbstentfaltung gelangen.

Im Jahr 1971 gründet Muehl die *Aktions-Analytische Organisation*. Von nun an veranstaltet er keine öffentlichen Aktionen mehr, sondern kollektive Aktionsanalysen in Gruppensitzungen innerhalb seiner Kommune. Muehl, von seinen Anhängern geradezu vergöttert, tritt als Kunst- und Menschenerzieher, als Therapeut und Heilsbringer auf.⁶⁶¹ 1973 ziehen die Kommunarden, zuerst in Muehls Wohnung in der Wiener Praterstraße ansässig, auf den Friedrichshof im Burgenland. Dort intensiviert sich Muehls sadistisch geprägter Narzissmus, er wird zum »Herrscher über ein Sozial-Gefüge, das sich von einem aktions-analytischen Lebensmodell der *Einheit von Kunst und Leben* in ein diktatorisch kontrolliertes System entwickeln sollte«⁶⁶². Bereits vor Muehls Kommunengründung wohnte seinen Aktionen ein starkes destruktives Moment inne, besonders auffällig sind die Aggressionslust und der Sadismus gegen Frauen. Passive weibliche Modelle werden von ihm beschützt, beschmutzt und verschnürt. Ferdinand Schmatz, der in Muehl einen aktionistischen Marquis de Sade erkennt, schreibt über den Künstler: »Mühl hat seinen künstlerischen Entwurf

658 SCHILLING 1978, S. 157.

659 Otto Muehl im Gespräch (1996), zit. nach GORSEN 2004, S. 15.

660 Muehl: »materialaktion und material-aktionsfilme von otto mühl« (1970), zit. nach K. BRAUN 1999, S. 166.

661 Vgl. SCHMATZ 1992, S. 174 u. 178. Nitsch schätzt den Kollegen Muehl – selbst nach dessen gerichtlicher Verurteilung wegen Kindesmissbrauchs – als einen »sehr gute[n] Pädagogen«: Er »übte auf viele junge Leute große Faszination aus und hat vielen gescheiterten Jugendlichen Lebensinhalt gegeben. [...] Es lässt sich nicht abstreiten, dass er den Jugendlichen Sinn und Halt gegeben hat: Die Kommunarden waren von einer ungeheuren Überzeugtheit.« Man dürfe über Muehls Inhaftierung nicht vergessen, so Nitsch weiter, dass dieser »zwanzig Jahre lang von seinen Anhängern geradezu vergöttert worden ist. Erst die zweite Generation hat dann alles kritischer betrachtet«; Nitsch, in: SPERA 2005, S. 77.

662 SCHMATZ 1992, S. 169, Hervorhebung im Original.

nicht ›bloß‹ ausgedacht und geschrieben [...]. Im Gegensatz – oder in Erweiterung? – zu Sade, hatte Mühl die Lust und Gewalt der sexuellen Befreiung zunächst künstlerisch erprobt und praktiziert – was bereits der Anfang eines Prozesses war, an dessen Ende die Kunst als Verbrechen herzuhalten hatte.«⁶⁶³ Die dann auf dem Friedrichshof unter dem Deckmantel der Kunst und Autotherapie verübten Gewalttaten bleiben nicht ungeahndet: 1991 muss Muehl eine siebenjährige Haftstrafe antreten.

In *Atta Atta* lässt Schlingensiefel den Schauspieler Michael Gempart Texte Muehls vortragen. Es handelt sich um die Monologe *Mein Testament* und *Ein Schrecklicher Gedanke*, die auf der von Muehl 1971 veröffentlichten Langspielplatte *Psycho Motorik* aufgezeichnet sind.⁶⁶⁴ Beide Monologe entsprechen dem sich über gesellschaftliche Denk- und Verhaltensnormen radikal hinwegsetzenden Selbstaussdruck des Künstlers. Während Muehl in *Mein Testament* an seine Freunde appelliert, eine Leichenschändung an ihm vorzunehmen, ergeht er sich in *Ein Schrecklicher Gedanke* in einer polemischen Schimpftirade:

[...] Ein schrecklicher Gedanke werde ich Ihnen nun ins Ohr hineinsetzen, pfft, ins Ohr, jawohl, einen schrecklichen Gedanken! Schauen Sie sich Ihre Kinder an, schauen Sie sich Ihre Kinder an, schauen Sie sich Ihre Krüppeln an, die Sie da erzogen haben! Und stellen Sie sich vor – dieser schreckliche Gedanke – diese Krüppel, diese Kinder, sie sind genau oder werden genau so ein Krüppel, ein Krüppel, ein Krüppel, ein Aas, wie Sie es sind! Immer wieder ficken, ficken, Kinder, Krüppel, Aas, ficken, Aas, ficken. In Wirklichkeit ist überhaupt alles nur mehr Aas-Ficken, auch wenn Sie Schamlippen ficken, ficken Sie in Wirklichkeit in den Arsch. Und was wird produziert? Worin besteht denn Ihre Produktion? Worin denn, Dummchen? Worin denn? Ein Arsch nach dem anderen kommt auf die Welt. Oder kommt er nicht als solcher zur Welt, wird er wieder – genau wie Sie – ein Arschloch!⁶⁶⁵

In derber, abfälliger Sprache entwickelt Muehl die misanthropische Vorstellung einer sinnlosen, deformierten Menschheit. Der Text hat eine expressive, appellative Struktur. Muehl spricht den Zuhörer direkt an und arbeitet mit insistierenden Wort- und Satzwiederholungen, um eine starke Involviertheit und Affizierung der Hörerschaft zu erreichen. Indem Muehl die Rezipienten mit obszönen Bildern konfrontiert, zielt er auf einen Schockeffekt, was sich auch in seiner Vortragsweise spiegelt – geflüsterte Worte wechseln abrupt mit lauthals gebrüllten Passagen ab. Ferner verstellt Muehl seine Stimme, gibt ihr zuweilen einen süßlichen, schmeichlerischen Klang. In *Mein Testament* gerät er teilweise ins Stammeln, schließlich löst sich der Monolog in unverständliches Geschrei auf. Mithin erhält Muehls Rezitation deutlich pathologische

663 Ebd., S. 168.

664 MUEHL 1971, digitalisiert im Soundarchiv des UbuWeb abrufbar: <https://www.ubu.com/sound/muehl.html> (Zugriff: 1.8.2023). Auf Muehls im Selbstverlag herausgegebener Schallplatte sind die Tracks *Jetzt Wird's Geil*, *Akt Natur*, *Der Fliegende Bösendorfer* und *Futschaas* auf der A-Seite, *Ein Schrecklicher Gedanke*, *Mein Testament*, *Jodler*, *Hygiene*, *Meine Mutter* und *Klavierkonzert K* auf der B-Seite gelistet.

665 MUEHL 1971: *Ein Schrecklicher Gedanke*, Min. 1:02–2:32 (Transkription der Verfasserin).

Züge.⁶⁶⁶ Dass in seinen Monologen zugleich ein ironisch-sarkastischer Unterton mitschwingt, macht sie den boshaft karikierenden Selbstdarstellungen seiner Grimassenaktionen und -filme ähnlich.⁶⁶⁷

In *Mein Testament* schockiert Muehl mit Gewaltvorstellungen, die – als unverhohlene Blasphemie – das Recht auf Totenruhe verspotten. Ebenso führt er die Form des testamentarischen Vermächtnisses *ad absurdum*:

Mein Testament. Mein lieber Robert, ich kann es Dir gar nicht sagen, ich bin so froh, dass ich noch lebe. Und wenn ich einmal krepriere, ich schwör Dir's, irgendein Monsi [=Monsignore] wird nicht drei Meter ober mir sprechen, nein, das nicht. Vor allem möchte ich, trotzdem, privat begraben werden. Ich lege Wert darauf. Und dann will ich nackt daliegen, außerdem, und die anderen sollen auch alle nackt sein. In ihren Händen sollen sie, das stelle dir vor, Dreschfliegen halten, stell dir vor, ausgeborgt aus dem Landwirtschaftsmuseum. Und dann sollen sie mir alter Drecksau endlich den Teufel austreiben! Macht mich total fertig, liebe Freunde, schlägt zu! Vielleicht spritzt noch Blut. Schlägt mich zu Brei, brecht mir die Knochen, zerfetzt mir das Gesicht, drescht mir die Nase ein, ihr mordgierigen Huren! Bebrunzt mich bitte, bitte bebrunzt mich, reißt mir meinen Schwenkel aus! Meine Hoden, für die Katzen, miau, miau! Und dann sauft, sauft zwischendurch! Bitte nicht rauchen, ihr werdet mir zu sensibel. Besoffen, total besoffen! Erinnert ihr euch an die Bauernkriege? Zündet ein Feuer an, kocht Wasser, zwischendurch zerfetzt ihr mich mit Fleischerbeilen. Den Weibern gebt Mistgabeln, sie sind so ungeschickt, diese vertrottelten Bestien aus Arsch und Loch, diese Scheißzunft im Zwischenschenkel. [...] ⁶⁶⁸

Der orgiastisch-sadistische Exzess, zu dem Muehl nach seinem Absterben aufruft, fokussiert auf die brutal-perverse Verstümmelung seines Leichnams. Bezeichnenderweise schließt diese auch die Kastration des Toten ein. So lässt sich Muehls Imagination der Leichenschändung zugleich als Vision der Zerstörung seiner virilen Künstler- und Autoritätsfigur interpretieren. Obschon der Monolog vornehmlich von Autoaggression handelt und auf die eigene Person projizierte Erniedrigungsfantasien evoziert, konsolidiert *Mein Testament* letztlich den autoritären Status Muehls. Der Künstler inszeniert sich als diabolisches Mastermind der eigenen De(kon)-struktion, zu der er die Anleitung in Form autoritärer Befehle gibt.

Anders als die Figur Nitschs, die in *Atta Atta* für das Publikum deutlich ausgewiesen wird (»Der Nitsch ist da!«), bleiben die Anspielungen auf Otto Muehl unmarkiert

666 Kerstin Braun hat darauf aufmerksam gemacht, dass sich die Wiener Aktionisten dezidiert mit dem Wahnsinnigen identifizierten, das sie als Sinnbild kompromisslosen Antikonformismus wertschätzten; vgl. K. BRAUN 1999, S.109f. Im Hinblick auf Otto Muehl muss festgehalten werden, dass dieser nicht bloß den Wahnsinnigen »spielte«, sondern realiter psychisch krank war.

667 Siehe Muehls zehnminütigen Film *grimuid* (»II grimassierende gesichter in kurzer schnittfolge«) sowie das *grimuide konzert* im Rahmen der *ZOCK exercises*. Während seiner Gefängnishaft zeichnete Muehl »pro tag mindestens drei grimuide selbstdarstellungen vor dem spiegel«; GORSEN 2004, S.14.

668 MUEHL 1971: *Mein Testament*, Min. 0:00–2:37 (Transkription der Verfasserin).

und sind so allein dem informierten Zuschauer, dem *spectator doctus*, ersichtlich. Der Schauspieler Michael Gempart erscheint, in der Rolle des Onkel Willi, erstmals in der sechsten Szene. Ihren intertextuellen Rahmen vermerkt Schlingensiefel im Regiebuch wie folgt: »Michael G. kommt zielstrebig herein. Er bringt Farbe und eine Badewanne mit. Schon beim Reinkommen spricht Michael G. einen Text von Otto Muehl. Er spricht und bewegt sich wie Paul McCarthy.«⁶⁶⁹ In dem in der Bühnenmitte installierten Atelier entledigt sich Gempart, unentwegt Muehl rezitierend, seiner Kleidung und setzt eine blonde Kurzhaarperücke auf, ehe er in einen Waschzuber steigt, um – an den Materialaktionen Muehls angelehnt – sich über und über mit Farbe zu beschmieren.

Das Nacktsein, das Motiv exzessiven Besudeln und die in der Figurenrede heraufbeschworenen Obszönitäten machen den Auftritt Onkel Willis zu einem Zitat der für den Wiener Aktionismus typischen Provokationsstrategien. Auch Schlingensiefel, der zu Gempart hinzustößt, stellt sich in diese Tradition. In sadistischer Muehl-Mannier leert er Farbe über Gempart aus, stößt ihn rücksichtslos zu Boden und schleift den nackten Schauspieler über die Bühne: »Schneller! Schneller! Mach schneller! Du sollst schneller machen! Los!«⁶⁷⁰ Die Gewaltförmigkeit von Kunst steht im Zentrum dieser Szene, die mit Christophs Zerstörung des Ateliers endet. Der Ernsthaftigkeit der Wiener Aktionisten, die mit ihren schockierenden Aktionen ein kathartisches, gesellschaftsveränderndes Potenzial freisetzen wollen, stellt der Autor-Regisseur die groteske Clownerie McCarthys entgegen, der hier ebenfalls aufgerufen wird: In Sprechweise, Gestik und Mimik ahmt Gempart den US-amerikanischen Künstler nach. Die gelockte Kurzhaarperücke, die der Schauspieler trägt, entspricht jener McCarthys in dessen Videoperformance *Painter*. Ebenso spielt Gemparts Auftritt an *Tubbing* an, eine ebenfalls auf Video aufgezeichnete Performance aus dem Jahr 1975, in deren Verlauf sich McCarthy in einer vollgelaufenen Badewanne mit Lotion, Ketchup und Hackfleisch einreibt und mit rohen Würsten hantiert, die er sich in seine Körperöffnungen einführt.⁶⁷¹

Von der Kunstkritik wird McCarthy immer wieder in die Nähe des Wiener Aktionismus gerückt. Auf die enttabuisierenden, auf Beschmutzung und Orgiastik ausgerichteten Praktiken der Aktionisten nehmen seine Performances offenkundig Bezug. In einem wesentlichen Punkt aber unterscheidet sich McCarthys Arbeit von jener der Wiener Neoavantgarde: Es ist das clowneske, spielerische Moment seiner Auftritte. Anders als die regressiv-befreienden »Kinderspiele« der Wiener Aktionisten will McCarthys »infantile Hanswursterei«⁶⁷² keine therapeutische Wirkung entfalten, sondern die Banalität amerikanischer Pop- und Konsumkultur ironisierend ausstellen. Aus diesem Grund wehrt sich McCarthy gegen den Vergleich mit dem Wiener

669 Regiebuch *Atta Atta*, S. 6. Um welchen Prätext bzw. um welche Prätexte Muehls es sich dabei genau handelt, spezifiziert das Regiebuch nicht.

670 Transkript *Atta Atta*.

671 Vgl. MCCARTHY 1975.

672 GELSHORN 2010, S. 103.

Aktionismus: »Vienna is not Los Angeles. My work came out of kids' television in Los Angeles. I didn't go through Catholicism and World War II as a teenager, I didn't live in a European environment. People make reference to Viennese art without really questioning the fact that there's a big difference between ketchup and blood. I never thought of my work as shamanistic. My work is more about being a clown than a shaman.«⁶⁷³ Während sich Nitsch und Muehl als quasi-göttliche Künstlerpriester inszenieren, kultiviert McCarthy das Bild des Künstlerclowns, dessen Performances das Publikum zwar ebenfalls betroffen machen und verstören, sich jedoch nicht anmaßen, Gesellschaftsneurosen heilen zu wollen. Schlingensief's McCarthy-Zitat ist daher auch als eine Kritik am Wiener Aktionismus und seinen therapeutischen Aspirationen zu werten.

In der elften Szene von *Atta Atta* werden Muehl und McCarthy dezidiert in den Kontext des Attatismus gestellt. Der als Araber verkleidete Christoph schildert Inge einen Traum, in dem ihm Allah erschienen sei. Auf dieses Stichwort hin rollt der auf allen vieren kauende Michael Gempart auf die Bühne. »Michael als Allah auf Rollbrett«⁶⁷⁴ lautet der Titel der Szene. Noch immer trägt der mit Farbe besudelte Schauspieler die blonde McCarthy-Perücke. Während Gempart weiterhin Muehl rezitiert, schlägt Schlingensief mit einer Dosenwurst auf ihn ein, zu guter Letzt stopft er ihm ein zweites Würstchen in die Unterhose – abermals wird McCarthy's Performance *Tubbing* referenziert.⁶⁷⁵ Die blasphemische Provokation, auf die sich Muehl's *Testament*-Text beruft, weitet Schlingensief aus, indem er Gempart als Allah-Karikatur auftreten lässt.

Sobald Gempart wieder von der Bühne gerollt ist, ruft Schlingensief: »Allah, du bist groß! Und in diesem Moment habe ich begriffen, was Allah sagte. Er sagt zu mir: ›Hör auf mit der Politik. Lass es sein, werde aktiv, gründe eine terroristische Vereinigung! Kämpfe! Zerstöre! Aber nur für dich.‹ Und deshalb zog ich nach Mekka.«⁶⁷⁶ Mit diesen Worten umreißt Schlingensief das Konzept des Attatismus, hier als göttliche Eingebung codiert. Terrorismus wird nicht als politisches Tun definiert, sondern als einen selbstgenügsamen, künstlerischen Akt, dem die Konfiguration des Künstlersubjekts als negativer Demiurg zugrunde liegt: Der attatistische Künstler verschreibt sich destruktiver Totalkunst.

673 MCCARTHY/SELWYN 1993, S. 64. »There are times when my work has been compared to the Viennese Actionist school, but I always thought there *was* this whole connection to Pop. The ketchup, the hamburger and also the movie world«; ebd., S. 63, Hervorhebung im Original.

674 Regiebuch *Atta Atta*, S. 9.

675 Auch in der Performance *Hot Dog* (1974), die im kleinen Kreis in McCarthy's Studio in Los Angeles stattfand, war der Künstler unter anderem mit rohen Hotdogs zugange, die er sich in Mund und Unterhose stopfte.

676 Transkript *Atta Atta*.

3.3.3 Die Zerreißproben des Günter Brus

Autoaggressive Destruktion ist das Hauptthema der aktionistischen Arbeiten von Günter Brus, der als dritter Protagonist des Wiener Aktionismus in *Atta Atta* referenziert wird. Brus, als »Vater der Body-Art«⁶⁷⁷ bekannt, beginnt mit Aktionen, die – zunächst für Foto- und Filmaufnahmen bestimmt – aus Tableau ähnlichen Kompositionen bestehen und den bemalten Künstlerkörper als Zeichen menschlicher Verletzlichkeit und Vergänglichkeit in Szene setzen. Aufnahmen seiner Aktion *Selbstbemalung* (1964) zeigen Brus mit Nägeln, Rasierklingen und Messern – Requisiten, die an ein Folter- oder Selbstmordszenario gemahnen. Ein Jahr später fügt sich der Künstler während seiner als *Körperanalysen* bezeichneten Auftritte reale Verletzungen zu: Im Verlauf von *Selbstverstümmelung 2* und *3* zersticht er sich mit Nägeln das Gesicht und den Oberkörper. In der Folge extremisieren sich Brus' sadomasochistische Performances. Nicht nur provoziert der Aktionist mit Selbstverletzungen, er weitet seine tabubrechende Arbeit aus, indem er gegen Reinlichkeitsgebote verstößt und Ekelschranken einreißt: Der Künstler uriniert und defäkiert vor Publikum, beschmiert sich mit Kot und verleibt sich – den Urin trinkend oder die Fäkalien in den Mund nehmend – die eigenen Ausscheidungen wieder ein. Um der ihm nach der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* wegen Verunglimpfung von Staatssymbolen verhängten Gefängnishaft zu entgehen, setzt sich Brus nach Deutschland ab. Im Jahr 1970 findet im Münchner Aktionsraum I seine letzte Aktion statt, ihr Titel: *Zerreißprobe* – sie markiert den Höhepunkt seiner autodestruktiven Kunst. Dass er sich daraufhin aus der Performancekunst zurückzieht, begründet Brus nicht zuletzt damit, dass seine »Aktionstechnik einen Punkt erreicht [hatte], welcher dem Suizid schon nahe stand«⁶⁷⁸. Gleichwohl bleiben Verstümmelungs- und Zerstückelungsfantasien auch für das grafische Werk, dem sich der Künstler fortan widmet, zentral. Anders als Muehl und Nitsch, die Aggression und Zerstörung am anderen ausagieren bzw. ausagieren lassen – Muehl beschmutzt und malträtiiert passive Modelle, Nitsch lässt Tierkadaver zerreißen und stellt das Tieropfer an die Stelle des Menschenopfers –, verhandelt Brus destruktive Gewalt selbstreferenziell am eigenen Leib. Die »irritierende Verschränkung von Täterschaft und Opferrolle«⁶⁷⁹ ist für seinen Aktionismus

677 J. HOFFMANN 1995, S. 132. Die folgende Kurzzusammenfassung des aktionistischen Œuvres Brus' lehnt sich an Justin Hoffmanns Ausführungen an; siehe ebd., S. 131–140.

678 Zit. nach ebd., S. 137. Peter Gorsen schreibt über Brus' Rückzug aus der Aktionskunst: »Die Reduktion des malerischen Aktes auf den Körper als Malutensil und Material ästhetischer Manipulation hatte vor dem letzten Schritt der skulpturellen Vergegenständlichung, der Selbstverletzung und Selbstentleibung als ästhetischem Ereignis haltgemacht«; GORSEN 1987, S. 430. Anschließend verweist Gorsen auf den kanadischen »Amputationskünstler« John Fare, der sich in seiner letzten Aktion durch Selbstenthaltung das Leben genommen haben soll – Gorsen tradiert eine *urban legend*, die der Journalist Tim Craig 1972 mit einem Artikel im Kunstmagazin *Studio International* in der englischsprachigen Kunstszene verbreitete. Zum Mythos des Suizids und der Autoamputation in der Aktionskunst siehe weiterführend DRÜHL 2001.

679 SCHRÖDER 2011, S. 305.

maßgeblich. Mit Nitsch und Muehl hat Brus gemein, dass er der Transgression seiner Performances einen therapeutischen Charakter zuspricht. Brus' Selbstverletzungen und -beschmutzungen prangern körperfeindliche Zwänge und Restriktionen im Österreich der 1960er-Jahre ebenso an wie die Verdrängung des Austrofaschismus, der in den 1930er-Jahren die Annektierung an Hitler-Deutschland mit vorbereitet hatte.⁶⁸⁰ Dass er sich mit seinen Auftritten gegen den österreichischen Staat auflehnt, machen Aktionstitel wie *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper* (1968) deutlich: »Mit der Selbstverletzung, die der Aktionist (Brus) sich zufügt, macht er die Verletzungen, die der (Körper des) Staatsbürger(s) von seiten des Staates erfahren muß, dispositionierbar.«⁶⁸¹ Damit ist ein subversiver Akt der Befreiung verknüpft: Brus schneidet die staatliche Vereinnahmung seines Körpers gleichsam aus diesem heraus. Auf dem den Zuschauern ausgehändigten Informationsblatt zur Münchner *Zerreißprobe*-Aktion findet sich die Ankündigung: »Es sollen schockartige Impulse ausgestrahlt werden, die den Zuschauer zunächst irritieren werden, sich aber später in eine wohltuende Konfliktlösung verwandeln.«⁶⁸² Das Schockieren und Irritieren des Publikums stellt der Künstler in den Dienst einer kollektiven, psychoanalytischen Unternehmung, an deren Ende eine Lösung internalisierter Konflikte stehen soll.

In Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama lässt sich die Figur Inges als attaiistisches Pendant zu Günter Brus interpretieren.⁶⁸³ Die von Inge vorgestellte Programmatik entwickelt Brus' Aktionstechnik radikal weiter: Anders als der Wiener Aktionist, der vor Suizid zurückschreckt, will sich Christophs Jugendliebe mit allem, was sie hat, in die Luft sprengen. Unter dem Slogan »Erobere dein Grab!« propagiert sie, »Allahu Akbar« rufend, den terroristischen Selbstmord als ästhetisches Ereignis. Die Ästhetisierung der Autoaggression, die man in den Aktionen Brus' beobachten kann, weitet sich hier – in der Imagination der Bühnenfigur – auf die »Negation einer ganzen Gesellschaft«⁶⁸⁴ als Medienkunst aus. In Anspielung auf den Terroranschlag vom 11. September verkündet Inge: »Ich mache Schluss damit, dass irgendwelche arabischen Medienkünstler mit 1:0 führen.«⁶⁸⁵ In Fortführung der Stockhausen'schen Provokation erklärt Inge die Terrorattacken von 9/11 zur Kunst und zum kompetitiven Spiel, das zu einem das New Yorker Medienspektakel übertrumpfenden Gegenschlag herausfordert. Da Brus in seinen Selbstverletzungsaktionen das Moment des Selbstopfers und der Selbstverschwendung bei gleichzeitiger »Überdimensionierung

680 Vgl. ebd., S. 379 u. 408.

681 JAHRAUS 2001, S. 344.

682 Brus: »Zerreißprobe«, zit. nach J. HOFFMANN 1995, S. 136.

683 Der Umstand, dass Inge durch den Schauspieler Fabian Hinrichs verkörpert wird, lenkt den Blick auf dessen Travestie, die – obschon sie nur aus einer Perücke besteht – an Brus denken lässt; dieser trat in seinen Aktionen zuweilen mit Büstenhalter, Damenstrümpfen und Straps auf, mithin traditionelle Männlichkeitsimagines infrage stellend.

684 Transkript *Atta Atta*.

685 Ebd. Hiermit wird eine Äußerung Sloterdijks im Rahmen des *Attaistischen Kongresses* zitiert; vgl. SLOTERDIJK 2003, S. 67.

der eigenen Persönlichkeit«⁶⁸⁶ kultiviert, eignet er sich im Rahmen von *Atta Atta* trefflich als Referenzfigur.

Auch die Hauptfigur Christoph zieht Brus heran, um das Künstlerbild des Märtyrers zu evozieren. Im Verlauf der Atelierszene erscheint der *Atta Atta*-Künstler zunächst mit einer kreischenden Motorsäge, die er auf dem Boden des Ateliers ablegt. Während dort die Kettensäge – ein im Horrorgenre etabliertes Marterinstrument – weiterläuft, zieht er sich in das angrenzende Schlafzimmer zurück, wo er einen selbstzerstörerischen Exzess inszeniert: Christoph raucht und greift zur Whiskyflasche, deren Inhalt er gierig hinunterstürzt, ehe er die Flasche unter Schreien zu Boden schmettert. Anschließend kehrt er in das Atelier zurück, hält die Motorsäge in die Höhe und brüllt, einem Schlachtruf ähnlich, wiederholt den Nachnamen Günter Brus' – der Name steht metonymisch für sein autodestruktives Programm. Die spannungsgeladene Atmosphäre wird durch das Aufheulen der Kettensäge, das die Brus'sche Anrufung begleitet, noch unterstrichen.

Während die Atelierszene als Ganzes die aggressive, destruktive Dimension der Kunst(-produktion) thematisiert, akzentuiert die hier beschriebene Sequenz jene Zerstörungswut des Künstlersubjekts, die es gegen sich selbst richtet. Während Schlingensiefel zuvor Leinwände brutal traktiert und sie, nach Art Fontanas, durchstochen hat, wird nun mit Brus ein Künstler aufgerufen, der solche gewaltförmigen Gesten am eigenen Körper realisiert. »Lucio Fontana schlitzt die Leinwand. Wenn der Körper die Leinwand ist, so schlitze ich mich selber«,⁶⁸⁷ bringt Peter Weibel Brus' künstlerische Praxis auf den Punkt. Indem Brus seinen Körper als Material und Bildträger verwendet, folglich »Künstler und Kunstwerk, Subjekt und Objekt der Kunst« identisch werden,⁶⁸⁸ erhalten Gewalt und Zerstörung eine autoreflexiv-zirkuläre Struktur. Die Konsequenz dieses *closed circuit* treibt Brus so weit, dass er in seinen Performances seine Ausscheidungen – Blut, Urin und Kot – wieder dem eigenen Körper zuführt. Als sadomasochistischer Schmerzensmann repräsentiert Brus die Konfiguration des Künstlermärtyrers, der Schmerz und Leiden auf sich nimmt, um erlösend zu wirken; in diesem Sinne verspricht seine *Zerreißprobe* »eine wohlthuende Konfliktlösung«.

In *Atta Atta* betont Schlingensiefel den inneren Zwang des Künstlersubjekts, Unterbewusst-Verdrängtes in schonungsloser Exhibition nach außen zu kehren und auf diese Weise schockartig sichtbar zu machen. Nachdem er den Brus'schen Geist mit erhobener Kettensäge heraufbeschworen hat, sägt Schlingensiefel eine dreieckige Form aus einer großformatigen, von ihm zuvor mit Farbe beschmierten Leinwand, lässt die Hose herunter und verschwindet unter dem mutilierten Bildträger. In heller Aufregung erklärt er, an die auf dem Wohnzimmersofa sitzenden Eltern gewandt:

686 Dieter Ronte über Brus (1986), zit. nach J. HOFFMANN 1995, S. 131.

687 WEIBEL 2003, S. 105.

688 J. HOFFMANN 1995, S. 137.

Raus, raus! Brus, Brus, Brus! Jetzt kommt's. Jetzt kommt's, es kommt wieder! Ich kann nicht anders, ich kann nicht anders. Gegen jeden Rat dagegen. Jeder hat mir geraten: Tu's nicht, tu's nicht noch mal. Ich muss! Ich muss! Denn ich bin ein Künstler! Ein Künstler!⁶⁸⁹

Schlingensiefel setzt emphatische Satz wiederholungen ein, um den künstlerischen Akt als eruptiv, irrational und triebgesteuert zu charakterisieren. Dabei operiert er mit der Vorstellung von der inneren Berufung zum Künstler, der sich jeglicher Kontrolle, von innen wie von außen, entzieht. Die Kombination der ähnlich lautenden Worte *raus* und *Brus* bezieht die Notwendigkeit, sich künstlerisch auszudrücken, auf das schmerzhaft und existenziell bedrohliche Sich-Aussetzen des Wiener Aktionisten, der – im Namen der Kunst – die eigene Unversehrtheit aufs Spiel zu setzen bereit ist.

Auf Schlingensiefels kurze Rede folgt die bereits an anderer Stelle beschriebene Kastrationsszene. Stellvertretend für seinen Penis lässt Schlingensiefel eine Dosenwurst aus dem Loch der Leinwand auftauchen – ironischerweise handelt es sich, wohl nicht zufällig, um ein Wiener Würstchen. Dieses wird vom blinden Vater, der sich zu Schlingensiefel vortastet, misshandelt und weggerissen. Mit dem Präsentieren des männlichen Glieds, das die Leinwand durchstößt, verbindet Schlingensiefel, auf den schöpferischen Akt als Geschlechtsakt anspielend, künstlerisches Schaffen mit männlicher Sexualität. Die durch den Vater repräsentierte, kunst- und körperfeindliche Autorität sanktioniert den Künstler durch Kastration.

In dem von der Tiefenpsychologie beeinflussten Wiener Aktionismus sind Kastrationsmotive allgegenwärtig. »Es besteht immer wieder die Angst des Jüngeren, dass der Vater den Sohn kastriert – oder auch umgekehrt«, erläutert Nitsch das Phänomen der Kastrationsangst. »Die Kastration ist eine Tatsache, die im Unbewussten, in den Mythen, in den Kultformen eine große Rolle spielt, und deshalb habe ich diesen Bereich in meinen Aktionen mehr oder weniger anklingen lassen.«⁶⁹⁰ Seine an Kreuze fixierten Akteure im *O. M. Theater* lässt er mit verbundenen Augen auftreten, um an die Blendung des Ödipus zu erinnern.⁶⁹¹

Auch der sich Wunden zufügende Günter Brus scheint in seinen Aktionen auf das Motiv der Kastration anzuspielen. Am Beispiel der *Zerreißprobe* beschreibt Gerald Schröder, wie Brus mittels sadomasochistischer Selbstverletzungen das Spannungsverhältnis zwischen Ich und von elterlicher Macht konditionierte Über-Ich in Szene setzt, um das »schmerzhaftes Drama des Ödipuskomplexes« zu referenzieren.⁶⁹² Der ödipale Subtext der Aktion demonstrierte, so Schröder, »dass es Brus um eine Abrech-

689 Transkript *Atta Atta*.

690 Nitsch, in: SPERA 2005, S. 258.

691 Während Nitsch mythologische Anspielungshorizonte eröffnet, verhandelt der ebenfalls zur Gruppe der Wiener Aktionisten gehörende Rudolf Schwarzkogler (1940–1969) das Thema der rituellen Kastration in einem klinischen Bezugsrahmen. Seine fotografisch dokumentierten, aktionistischen Tableaus zeigen den bandagierten, bisweilen verschnürten und verkabelten Künstlerkörper in Konstellation mit medizinisch-chirurgischen Utensilien.

692 Vgl. SCHRÖDER 2011, S. 374f.

nung mit der symbolischen Figur des Vaters ging, der hier stellvertretend für autoritäre Strukturen der Familie, strenge gesellschaftliche Normen und unangemessene strukturelle Macht staatlicher Institutionen steht.«⁶⁹³

Atta Atta ist die ödipale Konfliktsituation grundlegend eingeschrieben – anders jedoch als der als Solist auftretende Brus bringt Schlingensiefel neben der Figur des Sohnes auch die Elternfiguren auf die Bühne, weshalb Inzest und Kastration anschaulich gemacht und nicht, wie in den Brus'schen psychodramatischen *Körperanalysen*, durch Selbstbeschmutzung und Selbstverletzung bloß angedeutet werden. Hierbei fällt auf, dass Schlingensiefel die Chronologie der *Ödipus*-Geschichte signifikant verkehrt. So findet in *Atta Atta* zuerst die Kastration statt, erst später folgt der Inzest als Vergewaltigung der Mutter. Damit wird der Szene inzestuösen Verbrechens sowohl auf der inneren als auch auf der zuschauerbezogenen, äußeren Kommunikations-ebene ein Als-ob-Charakter zugesprochen. Binnenfiktional kann der Sohn keinen Inzest begehen, da er durch den Vater bereits kastriert wurde. Da der Inzest dennoch stattfindet (als binnenfiktionale Simulation?), wird die Theatralität des Dargestellten autoreflexiv betont. Herbert Fritsch verstärkt das Moment theatraler Selbstreferenzialität, wenn er die Szene unterbricht und Christoph zur Rede stellt: »Was machst du hier? Du vögelst hier auf der Bühne 'rum! Oder tust zumindest so. Nicht mal echt! Was soll denn das?«⁶⁹⁴ Gegenläufig zum attaitistischen Ismus, der – dem Programm des Wiener Aktionismus gleich – eine eigene Wirklichkeitskonstitution anstrebt, reflektiert Schlingensiefel den Als-ob-Status seines Kunst- und Künstlerdramas in metatheatraler Manier und entschärft dadurch die Gewalt, die auf der Bühne zur Schau gestellt wird. Hingegen bestehen die Wiener Aktionisten darauf, dass alles, was sie inszenieren, wirklich ist. Gegen das klassische Illusionstheater stellen sie ein vorwiegend sprachloses, körperzentriertes Theater der Gewalt, das den ästhetischen Schein radikal durchbricht.

3.3.3.4 Das Theater der Grausamkeit

Die grundlegende Bedeutung, die der Wiener Aktionismus Aggression und Destruktion zuspricht, verweist auf das Theatermodell Antonin Artauds (1896–1948).⁶⁹⁵ Das *Théâtre de la Cruauté*, das der französische Dramatiker und Theaterregisseur ab 1932 theoretisiert, versteht sich als ein »théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures«. ⁶⁹⁶ Das Publikum dürfe von einer Theateraufführung

693 Ebd., S. 374–376.

694 Transkript *Atta Atta*.

695 Der Einfluss Artauds auf die Wiener Aktionisten – allen voran die Nähe des Nitsch'schen *O. M. Theaters* zu Artauds Theaterkonzeption – wurde in der Forschung verschiedentlich herausgestellt; vgl. etwa K. BRAUN 1999, bes. S. 143–146, JAHRAUS 2001, S. 251–262, SCHRÖDER 2011, S. 409–411 und VINZENZ 2018, S. 294–299.

696 ARTAUD 1970, S. 99. – »[...] ein Theater, in dem körperliche, gewalttätige Bilder die Sen-

nicht unbehelligt bleiben, sondern müsse von ihr affiziert werden, lautet Artauds Forderung, der in den 1920er-Jahren der surrealistischen Bewegung verbunden war. Im ersten Manifest seines *Theaters der Grausamkeit* plädiert er für ein der Magie und dem Ritual verwandtes Theater, das – unter Verwendung effektreicher Mittel (»cris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes«⁶⁹⁷) – auf das Unterbewusstsein der Zuschauer Einfluss nimmt:

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.⁶⁹⁸

Artaud propagiert ein Theater, das das Publikum – es in eine Art hypnotischen Zustand versetzend – mit seinen Abgründen, seinen urtümlichen Bedürfnissen und Trieben konfrontiert. In erster Linie fungiere das Theater als Ableitungskraft: Es bringe die im Menschen schlummernden Konflikte zum Vorschein und löse sie.⁶⁹⁹

sibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Strudel höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.« Den Begriff der Grausamkeit will Artaud in einem weiten Sinne verstanden wissen, er vertritt die Vorstellung einer kosmischen Grausamkeit. Dem Schriftsteller Jean Paulhan erklärt er: »C'est à tort qu'on donne au mot de cruauté un sens de sanglante rigueur [...]. Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. [...] J'emploie le mot de cruauté dans le sens d'appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable, dans le sens gnostique de tourbillon de vie qui dévore les ténèbres, dans le sens de cette douleur hors de la nécessité inéluctable de laquelle la vie ne saurait s'exercer; le bien est voulu, il est le résultat d'un acte, le mal est permanent«; Antonin Artaud an Jean Paulhan, 13. und 14. November 1932, zit. nach ebd., S. 121f. – »Es ist ein Irrtum, dem Wort Grausamkeit die Bedeutung blutiger Strenge zuzuschreiben [...]. Grausamkeit ist in der Tat nicht gleichbedeutend mit vergossenem Blut, gemartertem Fleisch, gekreuzigtem Feind. [...] Ich verwende das Wort Grausamkeit im Sinne von Lebenshunger, kosmischer Unerbittlichkeit und erbarmungsloser Notwendigkeit, im gnostischen Sinne des Lebensstrudels, der das Dunkel verschlingt, im Sinne jenes Schmerzes, außerhalb dessen unausweichlicher Notwendigkeit das Leben unmöglich wäre; das Gute ist gewollt, es ist das Ergebnis einer Handlung, das Böse ist von Dauer« (Übersetzung der Verfasserin).

697 Ebd., S. 111. – »Schreie, Klagen, Erscheinungen, Überraschungen, Knalleffekte jeglicher Art« (Übersetzung der Verfasserin).

698 Ebd., S. 109. – »Das Theater kann nur dann wieder es selbst sein, das heißt ein Mittel wahrer Illusion darstellen, wenn es dem Zuschauer wahrheitsgetreue Traumniederschläge liefert, in denen sich seine Vorliebe für Verbrechen, seine erotischen Obsessionen, seine Rohheit, seine Wahnbilder, sein utopischer Sinn für das Leben und die Dinge, ja sogar sein Kannibalismus entladen, und zwar auf einer nicht bloß vermeintlichen und illusorischen, sondern auf einer innerlichen Ebene« (Übersetzung der Verfasserin).

699 »[T]ous les conflits qui dorment en nous, il [le théâtre] nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles [...]. Il dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités«; ebd., S. 34 u. 38. – »[A]lle Konflikte, die in uns schlummern, gibt es [das Theater] uns mitsamt ihren Kräften wieder, und es gibt diesen Kräften Namen, die wir wie Symbole willkommen heißen [...]. Es löst Konflikte, setzt Kräfte frei, es stößt Möglichkeiten an« (Übersetzung der Verfasserin).

Auch die Wiener Aktionisten argumentieren für ein therapeutisches Theater, das Tabuverletzungen, die Gewalt und das Zerstörerische verhandelt. Besonders Nitsch beruft sich auf Artaud als einen »bruder im geiste«⁷⁰⁰, wenngleich er beteuert, dessen Schriften erst nach der Konzeption des *Orgien Mysterien Theaters* rezipiert zu haben. »für mich war es selbstverständlich, theater hat immer mit grausamkeit zu tun«, so Nitsch, für den tabubrechende Exzesse notwendige dramatische Effekte darstellen, die das Theater seit jeher aufrufe.⁷⁰¹ Ebenso vertritt Muehl einen solchen Theaterbegriff, wenn er polemisch erklärt: »koitus, mord, folterungen, operationen, vernichtung von menschen und tieren und anderen objekten sind das einzige wirklich sehenswerte theater. alles andere ist quatsch.«⁷⁰² Sein Lob auf die Gewalt drückt sich konzis in der Parole »MORD ALS KUNST«⁷⁰³ aus – eine Devise, die die Wiener Aktionisten realiter einlösen, wenn im Rahmen ihrer Performances etwa Tierschlachtungen stattfinden.⁷⁰⁴ Die Darstellung von Gewalt und Zerstörung legitimieren die Künstler als psychohygienische Maßnahme. In seinen Materialaktionen können, schreibt Muehl, »die freude am toten, der inzest, die vergewaltigung«⁷⁰⁵ symbolisch realisiert und abreagiert werden. Aus demselben Grund inszeniert Nitsch das sadomasochistische Grundexzess-Erlebnis: »[W]enn dieser Ausbruch der Triebe in einem therapeutischen Rahmen geübt wird, z. B. im Theater, dann befreien wir uns, ohne daß wir uns schaden.«⁷⁰⁶ Gemäß der Theatervision Artauds behaupten die Aktionisten einen heilsamen Transformationsprozess, der Akteure und Publikum von zivilisatorisch reprimierter Aggressivität und Sexualität befreien soll.

Hans-Thies Lehmann, der die Aktionskunst Nitschs und Muehls in seinen Kanon postdramatischer Theaterformen aufnimmt,⁷⁰⁷ rubriziert die auf Archaisches rekurrierenden Performances der Wiener Aktionisten als rituelles Theater, das – »nach Möglichkeiten des Menschen am Rand seiner zivilisatorischen Bändigung« fragend – seine Beobachter »umformen« wolle.⁷⁰⁸ Während Lehmann den Ritualcharakter des Wiener Aktionismus hervorhebt, verweist Hanna Klessinger auf den exzessiven

700 NITSCH 2005, S. 37.

701 Ebd. »ein theater ohne grausamkeit ist eigentlich schwer denkbar«, erklärt Nitsch und wiederholt damit Artaud, der in seinem ersten Manifest zum *Theater der Grausamkeit* (1932) notiert: »Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible«; ARTAUD 1970, S. 118. – »Ohne ein Element der Grausamkeit, das jedem Schauspiel zugrunde liegt, ist Theater nicht möglich« (Übersetzung der Verfasserin).

702 Muehl: »Materialaktion (1968)«, zit. nach NOEVER 2004, S. 59f., hier S. 59.

703 Ebd., S. 60.

704 In seiner *Wiener Vorlesung* führt Nitsch aus: »ich habe mir erlaubt als dramatiker die situation des tötens zu verschieben. es wurden einige male tiere nicht im schlachthaus getötet, sondern in meinem theater im schlosshof. [...] da ist es darum gegangen, in einem theater, wo alles real geschieht, dass reale geschehnisse des tötens eingebaut worden sind«; NITSCH 2005, S. 14.

705 Muehl in einem Typoskript von 1965, zit. nach K. BRAUN 1999, S. 156.

706 Nitsch im Gespräch mit Justin Hoffmann (1989); J. HOFFMANN 1995, S. 35.

707 Vgl. H.-T. LEHMANN 2015, S. 25.

708 Ebd., S. 249.

und drastischen Körpereinsatz der Künstler, der bis auf das postdramatische Theater Werner Schwabs und Elfriede Jelineks ausstrahle.⁷⁰⁹ Dass sein Aktionstheater auf die zeitgenössische Inszenierungspraxis Einfluss nimmt, konstatiert auch Nitsch, der sich bereits 1979 darüber beschwert, dass ihn das »Regiegesindel« mehrfach bestohlen hätte.⁷¹⁰ Schließlich führt er 2005, zwei Jahre nach der Premiere von *Atta Atta*, Elemente des *O. M. Theaters* im Wiener Burgtheater auf. Dabei hatte Nitsch noch in den 1960er-Jahren, im Kampf gegen die bürgerliche Guckkastenbühne, dessen Schließung gefordert. »Es hat Zeiten gegeben, in denen das Nationalheiligtum Burgtheater extrem konservativ war und das war meinen Kollegen und mir ein Dorn im Auge – andererseits wollten wir aber gern dort aufgeführt werden«, bekennt der Wiener Aktionist rückblickend.⁷¹¹ Dass Nitschs *O. M. Theater* auf einer der bedeutendsten Bühnen Europas gezeigt und damit institutionell affirmiert wurde, zeugt nicht zuletzt von der Kanonisierung des Wiener Aktionstheaters.

Moderne Kunst: »eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung«

Bei der modernen Kunst handle es sich um »eine zutiefst böse und aggressive Veranstaltung«⁷¹² – im Hinblick auf den Wiener Aktionismus leuchtet diese Aussage Schlingensiefs besonders ein. Mit dem Einsatz von Körperflüssigkeiten und -ausscheidungen rebellieren Nitsch, Muehl und Brus gegen die Kunst des Schönen, offen stellen sie in ihren Arbeiten Aggression und Gewalt, das Hässliche und Böse aus. Im Vergleich wirken die das zeitgenössische Kunstpublikum ebenfalls provozierenden Beuys'schen Performances mit Fett, Filz und Fußnägeln arg- und harmlos. Die Wiener Künstler haben »radikalste Formen« gezeigt, konstatiert Schlingensief, deren (selbst-)zerstörerischen Exhibitionismus er positiv bewertet.⁷¹³ Indem er das transgressive, von den historischen Avantgarden vorbereitete Theater der Gewalt der Aktionisten in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* reinszeniert, stellt sich der Autor-Regisseur, um mit Diedrich Diederichsen zu sprechen, in die Ahnenreihe der »großen Grenzverletzer«, der »Kunstdiktatoren und Charismatyrannen«⁷¹⁴. In seiner 2001 auf den Berliner Seiten der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* erschienenen Kolumne *Intensivstation* kokettiert Schlingensief ganz offen mit dem aktionistischen Theater der Gewalt, wenn er notiert: »Die höchste Form des Theaters ist der Gewalt-

709 Vgl. KLESSINGER 2015, S. 23 u. 114. Von den Partituren des Wiener Aktionismus sieht Klessinger wichtige Impulse für das literarische Postdrama ausgehen; vgl. ebd., S. 106.

710 »bekannte regisseure haben mich mehrmals bestohlen, haben meine intentionen domestiziert und ruhm dafür geerntet. warum benützt dieses regiegesindel die vorhandene theater- und opernliteratur, um seinen zweitrangigen ideenzauber loszuwerden? warum inszenieren sie nicht ihre eigenen stücke?«; Nitsch: *Das Orgien Mysterien Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960–1979*, Bd. I, Neapel 1979, S. 8, zit. nach J. HOFFMANN 1995, S. 33.

711 NITSCH/RATHMANNER 2005.

712 SCHLINGENSIEF 2012, S. 227.

713 Schlingensief im Interview mit Karin Cerny (*Falter* 2000), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 119–124, hier S. 121.

714 DIEDERICHSEN 2020, S. 311f.

akt.«⁷¹⁵ Doch bereits im nachfolgenden Satz beginnt er dieses Plädoyer ironisch zu unterlaufen. Sich auf seine *Hamlet*-Inszenierung im Zürcher Schauspielhaus beziehend, schreibt er: »Das schreie ich jetzt jeden Abend in Zürich, bevor ich dann den Königsstuhl zerschlage und mit einem Stuhlbein zwei bis drei Zuschauer verletze. Der unverletzte Teil des Publikums applaudiert dann bis zur Ekstase, und meist kommt dann der Inspizient mit einem Stock, und ich muß von der Bühne.«⁷¹⁶ Bazon Brocks Fantasie von dem das Festspielpublikum liquidierenden Siegmund⁷¹⁷ nimmt Schlingensief hier vorweg, um mit einer surrealen Wendung die Vorstellung eines gewaltförmigen Theaters *ad absurdum* zu führen.

Auch in *Atta Atta* ist Schlingensiefs Auseinandersetzung mit dem Bösen und den Bösen in der Kunst keine rein affirmative – mit der Rekonstruktion der Vorbilder geht ihre Dekonstruktion einher. Durch komisierende und karikierende Übertreibung macht er sich über die rituelle, quasi-religiöse Dimension der Aktionskunst lustig und stellt das von Beuys ebenso wie von den Wiener Aktionisten in Anspruch genommene Künstlerbild des Schamanen, Priesters, Heilers und Therapeuten kritisch zur Disposition. Dabei legt Schlingensief Wert darauf, es nicht bei einer bloßen Parodie oder Karikatur zu belassen.⁷¹⁸ Indem er in die Rolle seiner Idole schlüpft und ihre Kunst in ironisch gebrochenen Reenactments nachvollzieht, arbeitet er sich an ihrem bösen und triebhaften Agieren ab und lässt die Machtfantasien und -spiele der Avantgardekünstler deutlich hervortreten. Somit behauptet auch Schlingensief eine therapeutische Absicht: Wenn er in seinem Kunst- und Künstlerdrama die Arbeiten der Aktionskünstler zitiert, reenactet und fortschreibt, ist dies nicht zuletzt »als ein Versuch zu verstehen, das Böse zu wiederholen und dadurch die Angst vor dem Bösen zu bannen«.⁷¹⁹ Im Gespräch mit Frieder Schlaich betont der Autor-Regisseur, dass er in seinen Arbeiten auf das auch in ihm vorhandene Böse eingehen, es be- und verarbeiten und dadurch unschädlich machen wolle.⁷²⁰

715 SCHLINGENSIEF 2001.

716 Ebd.

717 Siehe oben, S. 71f.

718 Vgl. Schlingensief, in: *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 1:08–1:36.

719 KOVACS 2017, S. 71.

720 »Der Auftrag, zu sagen: ›Heute bin ich aber böse als Künstler, das funktioniert nicht. Nein, man merkt das eben, ab wann jemand wirklich in sich was Böses hat, was er dann auch loswerden muss«, erklärt Schlingensief. Im Gespräch über seinen Film *100 Jahre Adolf Hitler – Die letzte Stunde im Führerbunker* (1988–89) stellt er fest, dass er »ein exzellenter Aufseher in einem Konzentrationslager geworden« wäre: »Ich habe diese Angst in mir. Ich habe wahrscheinlich solche Moleküle – ich bin über einige Ecken mit Goebbels verwandt. Meine Großmutter ist eine geborene Goebbels, das ist die Cousine der Cousine gewesen oder so was. Vielleicht gibt's da Moleküle in mir. Das könnte ja auch eine Angst sein, zu sagen: ›Hoffentlich kommen die nicht zur Wirkung!‹ Also muss ich's doch vorher schon abnutzen, bevor es nachher sich vielleicht selber so aufbläht«; Schlingensief, in: *Christoph Schlingensief und seine Filme* 2005, Min. 46:22–47:17 (Transkription der Verfasserin). Mit der behaupteten entfernten Verwandtschaft zu Goebbels – und der Notwendigkeit, diese Erblast künstlerisch zu sublimieren – arbeitet Schlingensief an seiner privatmythologischen Künstlerlegende.

Diese Sublimierungs- und Neutralisierungsversuche vollziehen sich in *Atta Atta* vor der Folie der Stockhausen'schen Provokation, den Terroranschlag des 11. September 2001 als Kunstwerk kosmischen Ausmaßes zu denken. In seiner *FAZ*-Kolumne gibt Schlingensief dem Komponisten und Grenzverletzer, wenige Wochen nach dessen skandalumwitterter Pressekonferenz, Rückendeckung. Er plädiert dafür, »Stockhausen laufenzulassen, und die Irritation, die er mit seiner Äußerung ausgelöst hat, zu genießen! Im Kern haben wir es hier nämlich mit dem Phänomen der Selbstbeschmutzung zu tun. Stockhausen beschmutzt sich mit einem Gedanken, den man nicht denken darf, obwohl Gedanken nicht strafbar sind! Er haftet!«⁷²¹ Die entrüsteten Reaktionen auf Stockhausens Aussage geben Schlingensief Anlass, an der »gute[n] alte[n] Lüge, Kunst sei gut und somit edel«, Kritik zu üben: »Kunst soll vermitteln, aufklären, klug sein und die Menschen verändern. Daß Kunst aber auch unverständlich, ungerecht, unmoralisch und zum Teil auch »menschenverachtend« sein kann, hat sie immer wieder bewiesen.«⁷²² Diesen Diskurs führt der Autor-Regisseur mit *Atta Atta* auf der Theaterbühne fort, um am Beispiel der Neoavantgarden die Gewaltförmigkeit von Kunst und Künstler zu reflektieren. Schlingensiefs Avantgardeforschung bleibt hierbei nicht auf Joseph Beuys und den Wiener Aktionismus beschränkt, sondern findet mit den in *Atta Atta* ebenfalls referenzierten Künstlern Paul McCarthy, Matthew Barney und Damien Hirst, die sich in ihren Arbeiten der Formsprache und den Strategien der Neoavantgarde bedienen, Anschluss an die im Jahr 2003 aktuelle Kunstszenen – die von Schlingensief konzipierte Genealogie der Gewalt reicht bis in die Gegenwart.

3.4 Resümee

Klassifiziert man *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* als ein Theaterstück »über den 11. September«⁷²³, ist zu präzisieren, dass sich *Atta Atta* als eine Antwort auf 9/11 verstehen lässt, insofern Schlingensief darin den Kunstdiskurs aufnimmt, der durch die Reflexion über die Terroranschläge initiiert wurde. Der Autor-Regisseur selbst erklärt im Presseinterview: »In meiner Inszenierung taucht kein World Trade Center auf, kein Flugzeugangriff, kein Bin Laden, kein Bush. Es gibt verschiedene Kunstaktionen und mein Elternhaus mit Irm Hermann und Sepp Bierbichler als meine Eltern.«⁷²⁴ Schlingensief zeigt in *Atta Atta* keine »Betroffenheitsgesten«⁷²⁵, es geht ihm nicht um das kollektive Trauma nach 9/11, vielmehr interessiert den Autor-Regisseur, wie sich das von der Avantgarde und Neoavantgarde geschulte Künstlersubjekt zu dem die ganze Welt erschütternden Terroranschlag verhält. Gleichwohl

721 SCHLINGENSIEF 2001 a.

722 Ebd.

723 HEGEMANN 2011, S. 204.

724 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

725 DE SIMONI 2009.