

»Zusammenschluss aller sich ängstigenden Menschen«²⁵⁸, hat seine Wurzeln in der *Atta Atta*-Stückentwicklung. In der Probe vom 18. Dezember 2002 überlegt Schlingensiefel, eine Religionsgemeinschaft zu inszenieren: »[E]in kleines Kapellchen mit gotischen Fenstern« soll auf der Bühne errichtet und daran der Schriftzug »Church of fear« od[er] »Kirche der Angst« angebracht werden.²⁵⁹ Während diese Idee in *Atta Atta* keine Umsetzung findet, realisiert Schlingensiefel sie auf der Biennale in Venedig: Im Garten des Arsenale lässt er eine Holzkapelle aufbauen, die den Besuchern für »Angstbeichten« offensteht.²⁶⁰

Wie skizziert, nimmt Schlingensiefels Karriere als bildender Künstler ihren Ausgang von *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*. In der Folgezeit vermag Schlingensiefel, von bedeutenden Akteuren des Kunstsystems anerkannt und gefördert, seine bildkünstlerische Arbeit weiter zu etablieren. Auf Aktionsmalerei und performative Projekte wie *Church of Fear* lässt er installative Arbeiten folgen, die Sound und Video integrieren: Ab 2005 realisiert Schlingensiefel seine *Animatografen*, begehbare Drehbühnenkonstruktionen. Seine Arbeiten werden in Einzel- und Gruppenausstellungen gezeigt, unter anderem im Haus der Kunst in München (*18 Bilder pro Sekunde*, 2007) und dem Zürcher Migros Museum für Gegenwartskunst (*Querverstümmelung*, 2008).

Fiktion, so ließe sich resümieren, wird im und durch das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* Realität. Was auf der Theaterbühne noch als bloßes Requisit erscheint – Schlingensiefel spielt den Action-Painter und ist im Bühnenatelier zugange –, wird im Zuge der Post-Performance zum käuflichen Aktionsrelikt, das erst auf der eigenen Website und der *Attaistischen Ausstellung*, sodann von der angesehenen Galerie Hauser & Wirth als Kunstwerk vermarktet wird.

2.8 Zwischenresümee

Das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* steht im produktiven Spannungsfeld von singulärer und pluraler Autorschaft. Textproduktion und Stückentwicklung gestalten sich als Gemeinschaftsarbeit der »Theaterfamilie«, in der Schlingensiefel jedoch auf die exponierte Position des allein verantwortlichen Autor-Regisseurs und damit auf eine hierarchisch-autoritäre Struktur seines Kollektivs besteht.²⁶¹ »Grundsätzlich

258 Schlingensiefel, in: SCHLINGENSIEF/KOEGEL 2005, S. 25.

259 Probenprotokoll vom Mittwoch, den 18. Dezember 2002; Volksbühne-Berlin 4649.

260 Dass *Church of Fear* und *Atta Atta* miteinander in Verbindung stehen, macht auch eine Unterhaltung zwischen Schlingensiefel und Alexander Kluge deutlich; vgl. SCHLINGENSIEF/KLUGE 2003.

261 In diesem Punkt unterscheidet sich die Schlingensiefel'sche »Theaterfamilie« von Theaterkollektiven wie *Gob Squad* und *She She Pop*, die autoritäre Strukturen ablehnen und das Konzept eines einzigen, individuell verantwortlichen Autors als Urheber von Text und Inszenierung auflösen; vgl. hierzu MATZKE 2005, S. 224–227. Annemarie Matzke, die Schlingensiefels Theaterarbeiten in die Rubrik »Dilettantische Kollektive« einordnet, erklärt sie deshalb zum

kann man die Zusammenarbeit als streng hierarchisch und zugleich als ›jeder macht, was er will‹ beschreiben«,²⁶² bringt der Dramaturg Carl Hegemann das Paradoxon dieser Teamarbeit auf den Punkt. Schlingensiefel stellt das traditionelle Konzept von Autorschaft infrage, ohne es zu suspendieren.

Seine Arbeitspraxis, bereits vorhandenes Material aus Hoch- und Populärkultur mit aktuellen Gegenwartspartikeln zu etwas Neuem zusammenzuführen, zeichnet Schlingensiefel als *unoriginal genius* und »soziokulturelle[n] Arrangeur«²⁶³ aus, der sich kollektive Produktionsprozesse zunutze macht und multimedial arbeitet. Geschickt weiß der Autor-Regisseur seine Mit- und Zuarbeiter für sein Kunstprojekt einzusetzen. Während das gesamte Team bei der Materialrecherche behilflich ist, unterstützt ihn Hegemann mit intellektuell-theoretischer Expertise. Schlingensiefel stellt gar den »eigenen Think-tank«²⁶⁴, den *Attaistischen Kongress*, in den Dienst seiner Stückentwicklung. Die auf dem Kongress gehaltenen Vorträge liefern Textmaterial, das in *Atta Atta* unmittelbar Aufnahme findet. Die von Bazon Brock, Boris Groys, Peter Sloterdijk und Peter Weibel vorgestellten Künstlerimagines – der nach Souveränität strebende Destruktionskünstler, der Kunsttäter, der Künstler als Märtyrer und Amokläufer – werden in *Atta Atta* aufgegriffen und mittels Komik und Pathos erzeugender Effekte konterkarierend entschärft.

Die ›Theoriearbeit‹ des *Attaistischen Kongresses* begleiten ›Aktionismus-Proben‹, in deren Zuge Schlingensiefels Ensemble Performances neoavantgardistischer Künstler Vorbilder nachspielt. Dieses appropriierende Spiel prägt ebenso den Umgang mit Filmen, die Schlingensiefel während des Probenprozesses als Referenzmaterial heranzieht. Am Beispiel der Szene »Fett und Filz«, die keinen Eingang in das finale Regiebuch gefunden hat, konnte nachvollzogen werden, wie der Autor-Regisseur die Filmkomödie *Bullets over Broadway* von Woody Allen als szenische Spielvorlage heranzieht, mit eigenen Inhalten übermalt und mit intermedialen Anspielungen unter anderem auf Joseph Beuys und Otto Muehl anreichert.

Der *Attaistische Film*, der das Bühnengeschehen von *Atta Atta* in Simultanschaltung begleitet, entspricht dem produktions- und rezeptionsästhetisch grundlegenden Prinzip der Störung, das das Schlingensiefel'sche Schaffen bestimmt. Die Dreharbeiten zielen, als ethnomethodologisches Krisenexperiment angelegt, auf die Irritation der beteiligten Filmschauspieler. Indem Schlingensiefel ihre Spielroutine durchkreuzt, entlockt er den prominenten Darstellern ungewollt authentische Reaktionen. Auch auf der Rezeptionsebene arbeitet Schlingensiefel mit Irritationserzeugung, wenn er das Theaterpublikum glauben lässt, bei dem *Attaistischen Film* handle es sich um eine Liveübertragung, an deren Ende die verummumten Filmschauspieler den Theatersaal stürmen. Für Irritation sorgen ebenfalls die ›Spezialisten‹: geistig behinderte und

»Sonderfall«: Sie seien maßgeblich an die Person Schlingensiefels »als Regisseur und Darsteller« gebunden; ebd., S. 229. Dass Schlingensiefel selbstbewusst die Autorposition für sich reklamiert, reflektiert Matzke nicht.

262 Hegemann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 269.

263 RECKWITZ 2014, S. 116.

264 RAKOW 2003, S. 30.

psychisch kranke Laiendarsteller, die zum festen Ensemble des Autor-Regisseurs gehören. Als metatheatrale Kontingenz- und Authentizitätsverstärker unterwandern sie die Repräsentationsfunktion des Theaters. Am Beispiel der als Textträger und Sprachmaschinen auftretenden ›Spezialisten‹ Horst Gelonnek und Kerstin Grassmann wurde deutlich, dass in ihren Sprechweisen Sprache als prozessuales Klangmaterial Autopräsenz entwickelt. Hingegen stört Schlingensiefel das routinierte Auftreten seiner professionellen Schauspieler, indem er als Mitakteur Überraschungsmomente erzeugt, die improvisiertes Sprechen und Spielen forcieren.

Schlingensiefels Medientheater – allen voran das für ihn charakteristische Simultanschalten von Bühnengeschehen und Film- bzw. Videobild – verfährt entsprechend postdramatischer Mediennutzung. Schlingensiefel lässt ein durch Filmbilder erweitertes Kunst- und Künstlerdrama entstehen, das den Zuschauer nicht zuletzt dadurch affiziert, dass es ihn überfordert und verunsichert, um so zugleich eine Dekonstruktion und Potenzierung von Theatralität zu erreichen.²⁶⁵ Dass die multimediale Anlage von *Atta Atta* von Entgrenzungsstrategien geprägt ist, ist auch für Schlingensiefels paratextuelle Praxis maßgebend. Der im Regiebuch schriftlich fixierte Spieltext existiert ausschließlich in seiner Beziehung zum Proben- und Aufführungsprozess. Erweitert wird er durch die Vorträge und Gesprächsrunden auf dem *Attaistischen Kongress*, die auf Video aufgezeichnet und in Textform veröffentlicht werden und den von Schlingensiefel ins Leben gerufenen Attatismus als »einen neuen ›Ismus‹«²⁶⁶ wissenschaftsphilosophisch fundieren sollen. Der Status des Kongresses bleibt ambivalent: Das Projekt kann sowohl als seriöses kunstwissenschaftliches Unterfangen als auch als Persiflage auf den Wissenschaftsbetrieb interpretiert werden.

Die Grenze zwischen Haupt- und Paratext wird in *Atta Atta* durchlässig: Die Kongressbeiträge verlassen den auf das Theaterstück bezogenen peritextuellen Rahmen, wenn sie in Teilen Eingang in den theatralen Text finden. Umgekehrt verlassen die während der Proben und Aufführungen von *Atta Atta* entstandenen Malereien und Skulpturen die Theaterbühne, um in der Ausstellung im Volksbühnenfoyer sowie auf der Website www.atta-atta.org als Atta-Kunst präsentiert und verkauft zu werden.

Der *Attaistische Kongress* mit dazugehöriger Publikation ist, ebenso wie die Kunstausstellung, elementarer Bestandteil von Schlingensiefels postdramatischem Kunst- und Künstlerdrama. Der Autor-Regisseur geht den *Atta Atta* zugrunde liegenden Fragen rund um Kunst und Künstler auch außerhalb des *theatron* nach und erschließt so dem Künstlerdrama neue Räume. Dazu zählt der Rezeptionsraum des Internets: Die mittlerweile eingestellte Website versammelte zusätzliches Bild- und Videomaterial sowie Pressestimmen zur Theaterinszenierung. Mit der Ankündigung, weiterführende Informationen und neues Material stetig zu ergänzen, suggerierte sie ein Fortbestehen und Fortführen von *Atta Atta* auf der digitalen Bühne.

Der in *Atta Atta* verhandelte Diskurs kreist um Kunst, Terror und Gewalt. Seine Prämisse bildet die provokante Aussage Karlheinz Stockhausens, die Terroratta-

265 Vgl. H.-T. LEHMANN 2015, S. 424.

266 BERKA 2011, S. 93.

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

3 Text- und Aufführungsanalyse

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

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

267 NISSEN-RIZVANI 2011, S. 46.

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

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