

Der bislang nur in Ansätzen skizzierte Eltern-Sohn-Konflikt bildet einen grundlegenden Teil der von Schlingensief in *Atta Atta* verhandelten Künstlerproblematik. In der Kollision von Künstlertum und Bürgertum trägt sie durchaus konventionelle Züge: Schlingensief zeigt einen Künstler, der – sich vergeblich um elterliche Anerkennung bemühend – mit der bürgerlichen Wertewelt kollidiert. Es gilt, die in *Atta Atta* erzählte Familiengeschichte eingehend zu analysieren und herauszuarbeiten, wie Schlingensief den Konflikt zwischen Künstler und Familie kunst- und künstlerdramatisch ausgestaltet.

## 3.2 Künstler und Familie

### 3.2.1 Die Familie als Keimzelle von Terror und Verbrechen

In *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* nimmt Schlingensief Elemente des Familiendramas auf: Den Künstlerprotagonisten Christoph zeigt er in einer konfliktuösen Eltern-Sohn-Beziehung, die von missglückender Kommunikation und einem diffizilen Zusammenleben geprägt ist – Faktoren, die sich wiederum auf das künstlerische Tätigsein der Hauptfigur auswirken. In der Darstellung des Familienkonflikts interessiert sich Schlingensief insbesondere für die in der Familie wirkenden Gewaltmechanismen und -zusammenhänge. Hierbei projiziert er die von den Ereignissen des 11. September 2001 angestoßene Frage nach dem Zusammenhang zwischen Terror und Kunst auf den familialen Mikrokosmos. Treffend stellt Martin Seel mit Blick auf *Atta Atta* fest: »Die Plattform, um die sich alles dreht, bildet das, was im Jargon der siebziger Jahre der ‚Terrorzusammenhang der Kleinfamilie‘ hieß.«<sup>371</sup> Schlingensiefs Dramaturg Hegemann beruft sich dezidiert auf das Dispositiv des kleinfamiliären Terrorzusammenhangs, wenn er den Begriff der Familie als problematisch ausweist: »Familie verbindet man gerne mit der Keimzelle von Terrorgewalt und Verbrechen. Das wird bereits von den griechischen Tragödien gezeigt.«<sup>372</sup> Mit diesem negativ aufgeladenen Familienbild operiert Schlingensief in *Atta Atta*, es mit dem antiken Ödipusmythos und seinen psychoanalytischen Implikationen verbindend. Christoph erlebt Familie als ein Gefängnis, aus dem er auszubrechen bestrebt ist – eine für das Künstlernarrativ topische Konfiguration. Seine Rebellion mündet in gewaltförmige Eskalation: Der Künstlerprotagonist schändet seine Mutter.

---

371 SEEL 2007, S. 222.

372 Hegemann, in: HEGEMANN et al. 2011, S. 269. Auch in seinem Text *Flucht in die Familie. Die Keimzelle des Staates gebiert Ungeheuer* beschreibt Hegemann »Familie als eine[] gefährliche[] Zusammenballung gegenseitiger Abhängigkeiten und abgründiger Konflikte« und spricht vom »hierarchische[n] Familienverband mit seinen persönlichen Dauerabhängigkeit[n]. »[F]amiliäre[] Enge und familialen Terror[]« stehen familiärer Sicherheit und Geborgenheit als positiven Funktionen von Familie gegenüber. Bei aller Kritik an dieser »beklemmende[n] und anachronistische[n] Institution« endet Hegemanns Aufsatz mit einem Plädoyer für die Familie; HEGEMANN 2021, S. 38f., 41 u. 43.

Gewalt, die Schlingensief in seinen Arbeiten in Szene setzt, ist immer auch gegen das bürgerliche Leben gerichtet, das die Familie repräsentiert, jedoch der ›Künstlernatur‹ zuwiderläuft. In einem Interview reflektiert der Autor-Regisseur: »Die Lust auf Gewalt, die ich kenne, ist eine aus der eigenen Kleinbürgerlichkeit«.<sup>373</sup> Um sich und seine Kunst zu behaupten, muss der *Atta Atta*-Künstler gegen sein spießbürgerliches Elternhaus revoltieren. »Ja, schau mal die Flecken an! Wo kommen denn die Flecken her? Die gehen doch nie wieder raus!«,<sup>374</sup> jammert die Mutter über Malfarbe auf dem Perserteppich – das Wohnzimmer soll vom Schmutz der Kunst unberührt bleiben. Die Kunstaktionen des Sohnes drehen sich aber gerade um »das Beschmutzen von vorgegebenen Ordnungen«<sup>375</sup>. Kunst wird zum Druck- und Gewaltmittel, das auf die Zerstörung der familialen Ordnung hinausläuft. Indem das Bühnenbild eine augenfällige Nähe von Künstleratelier und Elternwohnzimmer in Szene setzt, ist bereits szenografisch angedeutet, dass Christophs sexuell aufgeladene Kunstproduktion, die sich *in actu* auf der Bühne vollzieht, an den ödipalen Konflikt gekoppelt ist, der das Eltern-Sohn-Verhältnis in *Atta Atta* bestimmt.

### 3.2.2 Abstieg ins Unbewusste

Die Darstellung des schaffenden Künstlers im traditionellen Künstlerdrama zielt darauf ab, dem Publikum den geistigen und seelischen Zustand des Künstlerprotagonisten vor Augen zu führen.<sup>376</sup> Auch in *Atta Atta* können die Zuschauer am künstlerischen Schaffen Christophs teilhaben. Sein in der Bühnenmitte platziertes Atelier ist mit einer Staffelei, mehreren Leinwänden sowie einem Klapptisch ausgestattet, auf dem Pinsel und Behälter mit Farbe bereitstehen. An den Atelierraum grenzt, durch einen schmalen Flur getrennt, ein Nebenzimmer an, auf dessen Boden eine Matratze liegt. Aus einfachen Holzleisten gezimmert und zum Publikum hin geöffnet, ist jenes Setting reproduziert, das Paul McCarthy in seiner Videoperformance *Painter* (1995) bespielt – eine Arbeit, die in *Atta Atta* mehrfach zitiert wird. Unter vollem Körpereinsatz, nachgerade im Wahn, stürzt sich Christoph in Malaktionen, die von aggressiv-hysterischen Anwandlungen begleitet werden. Im Stile Jackson Pollocks spritzt und schmiert er Farbe auf die Leinwände, schlitzt sie à la Lucio Fontana auf, bearbeitet die Bildträger mit der Kettensäge und setzt – als Referenz auf McCarthys *Penis Paintings* – Genital und Gesäß, in Farbe getaucht, als Malinstrument ein. Wie ich im Folgenden darlegen werde, referiert Schlingensief damit auf sexuell aufgeladene, vornehmlich männlich codierte Kreativitätskonzepte.

Der obsessive Malakt des *Atta Atta*-Künstlers, dem Action-Painting nachempfunden, vollzieht sich als »Ereignis«, in dessen Zuge der Maler der Leinwand, einer

373 Schlingensief, in: *Lust auf Gewalt* 1997 (Transkription der Verfasserin).

374 Transkript *Atta Atta*.

375 Schlingensief, in: SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

376 Vgl. SCHAFF 1992, S. 117.

»Arena« gleich, kämpferisch gegenübertritt.<sup>377</sup> Jackson Pollock (1912–1956), der wohl wichtigste Vertreter des Action-Painting, schuf seine sogenannten Drippings, indem er Farbe auf die an der Wand oder auf dem Boden fixierten Leinwände tropfen ließ, verspritzte und schleuderte. Mit seinen Malakten geht »ein Primat der Gesten und Aktionen«<sup>378</sup> einher. Ihre Performativität lässt das Künstlersubjekt in den Vordergrund treten, es schiebt sich gleichsam vor das Werk, das den Status bloßer »Spuren und ›Protokolle‹« erhält.<sup>379</sup> Von der herausragenden Bedeutung der Künstlerpersönlichkeit zeugt auch die Rezeption Pollocks: Der alkoholkranke Künstler wird nach seinem Tod als »tragisches Genie« verehrt, »das seine Malerei in einer existenzialistischen Geste aus dem tiefsten Inneren heraus schuf; seine Farbaktionen gelten als körperlicher Ausdruck seelischer Kämpfe«.<sup>380</sup>

Schlingensief greift den Topos der gefährdeten, selbstzerstörerischen Künstlerpersönlichkeit auf, wenn er sich in einer kurzen Sequenz von *Atta Atta* als Whisky trinkender Kettenraucher zur Schau stellt, damit Klischeevorstellungen vom zügellosen Künstlerbohemien ironisch auf die Spur treibend. Dass der Künstler mit sich ringt, wird besonders in den Malaktionen deutlich, die als innerer Kampf dargestellt werden: »Lass mich in Ruhe mit deinen Drecksfantasien!«, schreit Christoph die Leinwand an. »Ich will das nicht. Aber es kommt, es kommt! Es ist in einem drin. Es muss raus. Es muss raus. Es muss alles raus!«<sup>381</sup> Der Künstler, in einen rauschhaft-erregten Zustand versetzt, erweist sich hier als Medium unbewusster Kräfte, durch das ›Es‹ unwillkürlich und unkontrolliert produktiv wird: »Etwas« erzeugt sich dabei selbst.<sup>382</sup> Die Inspiration vollzieht sich gegen den Willen des Künstlers, der sich – um an dieser Stelle psychoanalytische Terminologie zu gebrauchen – gegen die Regression sträubt, d. h. gegen das Zurückfallen des Ichs in ein primitives Stadi-

377 In seiner 1952 publizierten Schrift *The American Action Painters* führt der Kunstkritiker Harold Rosenberg, vermutlich angestoßen durch Hans Namuths Dokumentarfilm über Pollock, aus: »Zu einem bestimmten Zeitpunkt erschien einer Reihe amerikanischer Künstler die Leinwand plötzlich nicht mehr als Fläche, auf der ein wirklicher oder imaginierter Gegenstand reproduziert, neu entworfen, untersucht oder ›ausgedrückt‹ werden sollte, sondern als eine Arena, in der es zu agieren galt. Nicht ein Bild gehörte auf die Leinwand, sondern ein Ereignis. Der Maler ging nicht mehr mit einem Bild im Kopf an die Staffelei; er trat mit einem Material in der Hand an sie heran, um damit dem anderen Stück Material vor seiner Nase etwas anzutun. Das Bild war jetzt das Ergebnis dieses Zusammentreffens«; ROSENBERG 2003, S. 708.

378 MERSCH 2002, S. 216f.

379 Ebd., S. 217.

380 KRIEGER 2007, S. 136.

381 Transkript *Atta Atta*.

382 MERSCH 2002, S. 217. In diesem Sinne ließe sich auch das Luhmann-Zitat deuten, das Christoph dem Freund Nitsch zur Begrüßung rezitiert: »Hör mal, was ich gefunden hab: ›Ein Kunstwerk zeichnet sich durch die geringe Wahrscheinlichkeit seiner Entstehung aus. Ist das nicht irre?«; Transkript *Atta Atta*. Die Kunst entzieht sich einer voraussehbaren Logik, sie muss ›einfach passieren‹. Für Hegemanns und Schlingensiefs Kunstverständnis spielt dieses Luhmann'sche Diktum eine grundlegende Rolle; vgl. HEGEMANN 2021, S. 185 und *Vier Dinge braucht die Kunst*, in: ebd., S. 410–416.

um und auf dessen verbotene Wünsche, Begierden und Triebe fröhkindlichen Ursprungs. Dagegen erhält der Akt künstlerischer Schöpfung sublimierende Funktion: Das Ich bannt die verdrängten Triebe und Begierden, die ›Drecksfantasien‹, indem es sie in künstlerisches Schaffen umsetzt, woraufhin Gefühle der Erleichterung und Entladung folgen.<sup>383</sup>

Mit Schlingensiefs Arbeiten gehe ein Abstieg in die Tiefen des Unbewussten einher, weshalb Seesslens sie zu »Exorzitien« erklärt: »Austreibung der familiären und nationalen Gespenster«.<sup>384</sup> Das zentrale Thema der *Atta*-Trilogie erkennt auch Teresa Kovacs darin, »[d]as Böse durch die eigene Kunstproduktion zu kontrollieren«:

Die Arbeiten greifen die spätmantische Idee auf, dass das Böse nicht getilgt werden kann. *Attabambi Pornoland* inszeniert beispielsweise den Versuch, sich vom Bösen loszulösen, indem im Rahmen des Abends verschiedene Triebbefriedigungen durchgespielt werden, die von Masturbation bis zu Inzest reichen.<sup>385</sup>

Was Kovacs für *Attabambi*, *Pornoland*, den dritten und letzten Teil der *Atta*-Reihe feststellt, trifft gleichfalls auf *Atta Atta* zu. Auch hier wird die Überschreitung des Inzesttabus auf die Bühne gebracht. Rückblickend notiert Hegemann über Schlingensiefs Arbeit: »Der Kunstraum des Theaters, der manchmal weit über das Theater hinausging, sollte sein öffentlicher Beichtstuhl sein. Dort sollten alle Sünden und alle Grauenhaftigkeiten, die ein Mensch so im Kopf hat – und er dachte nie, er sei der einzige, der so etwas im Kopf hat – zum Leben erweckt werden, da sollte das Furchtbarste und Schrecklichste, das Schockierendste, was man sich überhaupt vorstellen kann, gefahrlos Wirklichkeit werden.«<sup>386</sup> Das Schlingensief'sche Theater behauptet demzufolge eine auf Katharsis ausgelegte Wirkungspoetik: Mit der theatralen (also gefahrlosen) Darstellung verbrecherischer und sexueller Entgrenzung soll – für Akteure und Zuschauer gleichermaßen – eine bereinigende Entladung aufgestauter und gefährlicher Affekte erzielt werden.

383 Vgl. KRIS 1977, S. 190. Der der Freud'schen Schule verpflichtete Psychoanalytiker und Kunsthistoriker Ernst Kris beschreibt diese Dynamik in seinen 1952 veröffentlichten *Psychoanalytic Explorations in Art* (dt. *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse*); siehe ebd., bes. Kapitel 5: »Psychologie des künstlerischen Produktionsprozesses«, S. 162–194.

384 SEESSLEN 1998, S. 69f.

385 KOVACS 2017, S. 71. Vgl. auch Schlingensief über seine Filme: »Die Grundlage meiner Existenz ist Angst, und diese Angst ist teilweise so bedrohlich, dass ich keine Lust habe, sie zu spüren. [...] Und deshalb suche ich für diese Angst ein Bild, und wenn ich das mache, komme ich wieder zu dem Punkt von der Gewalt, da baue ich nachher Bilder, da suche ich Bilder, da erzeuge ich Bilder, damit ich dieser Angst begegnen kann, und benutze dabei Gewalt, wende Gewalt an«; *Lust auf Gewalt* 1997 (Transkription der Verfasserin).

386 HEGEMANN 2021, S. 367.

### 3.2.2.1 *Penis Paintings*

*Atta Atta* fordert eine psychoanalytische Lektüre geradezu heraus, besonders Christophs Atelierszene bietet hierfür Anknüpfungspunkte. Ein Leitmotiv dieser Szene bildet die demonstrative Verschränkung von Virilität und kreativer Potenz. Der sexuelle Charakter der Malakte wird nicht verschleiert, sondern ostentativ herausgestellt, wenn der Künstler mit in Farbe getünchtem Penis über die auf dem Boden liegende Leinwand herfällt und einen Geschlechtsakt simuliert.

Bereits der durch Schlingensiefs Action-Painting zitierte Pollock-Mythos weist, wie Verena Krieger herausstellt, sexuelle Anspielungen auf: »So erscheint der Pinsel als Phallus, der Farbspritzer wie Ejakulat verstreut, während die Leinwand den Status des Weiblichen vertritt, das als Objekt seines schöpferischen Selbst-Ausdrucks dient.«<sup>387</sup> Was in Pollocks Malvorgängen als Metapher männlicher Schaffenskraft erscheint, übersetzt Schlingensief in ein unmissverständlich konkretes Bild. In diesem Sinne ist ebenso die Referenz auf den von Lucio Fontana explorierten und auch von McCarthy in *Painter* aufgerufenen »Topos der Leinwandperforierung«<sup>388</sup> zu verstehen: Rabiat sticht Schlingensief mit dem Pinselstil auf den Bildträger ein – die das weibliche Genital symbolisierende Leinwand wird durch den Künstler gewaltsam penetriert. Potenziert wird dieses Bild, wenn Schlingensief mit Motorsäge auftritt und aus der Leinwand ein Dreieck sägt, das im Regiebuch als »heiliges Dreieck«<sup>389</sup> ausgewiesen ist. Diese deutlich ikonoklastischblasphemische Züge zeigende Aggressions- und Destruktionskunst präfiguriert die in späterer Szene dargestellte Vergewaltigung der Mutter.

Der obsessiv agierende *Atta Atta*-Künstler und seine Eltern, die als Kontrastfiguren im Wohnzimmer »wie Untote auf der Couch«<sup>390</sup> sitzen, treten zueinander in ein Spannungsverhältnis, das sich im Laufe der Atelierszene mehr und mehr zuspitzt. Zunächst begegnen Mutter und Vater dem künstlerischen Schaffen des Sohnes mit Desinteresse. Dieses schlägt in Empörung um, als ein als Farbtube kostümierter Statist auf der Bühne erscheint und zwischen den Eltern auf dem Sofa Platz zu nehmen sucht:

HERMANN (*der Farbtube Fußtritte gebend*): Karl? Jetzt bringt er wieder seine Farbtube ins Wohnzimmer! Eine Farbtube im Wohnzimmer! Ich mag das nicht. Nein! Das geht doch nicht, Christoph! Diese Farbtuben!

Bierbichler steht von der Couch auf, schultert die Farbtube und lädt sie wortlos in Schlingensiefs Atelier ab, um sich anschließend wieder auf die Wohnzimmercouch zurückzuziehen.

387 KRIEGER 2007, S. 136.

388 RALFS 2019, S. 44.

389 Regiebuch *Atta Atta*, S. 5.

390 SCHAPER 2003.

SCHLINGENSIEF (*zur Farbtube*): Was willst du hier? Weg! Geh weg! Weg! Weg!  
(*Schlägt auf sie ein, bis sie von der Bühne flüchtet.*) Ich will dich hier nie wieder sehen!<sup>391</sup>

Die lebende Farbtube bricht als absurdes Element in die Bühnenfiktion ein, sie verleiht der Szene – zur Erheiterung des Publikums – eine surreale, komische Note.

Was als Slapstick und Moment dramaturgischer Auflockerung dient, ist eine weitere Anspielung auf McCarthys Videoperformance *Painter*.<sup>392</sup> Darin tritt Paul McCarthy – verkleidet mit gelockter Blondhaarperücke, einer clownesk vergrößerten Knollnase, ebenso überdimensionierten Händen und Ohren – als Künstlerkarikatur auf, die mit riesenhaften Pinseln und Farbtuben hantiert, um großformatige Leinwände zu bemalen. Eine von McCarthys Farbtuben erwacht zum Leben und bewegt sich, unbeholfen hüpfend, ins Schlafzimmer des Künstlers. Zunehmend verwandelt sich das in *Painter* dargestellte Atelier, ein Abbild der Künstlerpsyche, in einen grotesken Ort kindisch-obszöner Spielereien, in die die menschengroßen Farbtuben involviert sind: McCarthy macht sie zu Objekten sexualisierter Handlungen, wobei Malfarbe, Mayonnaise und Ketchup Körperflüssigkeiten symbolisieren. Im Laufe des Videos wechseln sich Szenen aus dem Künstleratelier mit Szenen ab, die den Maler mit seiner Galeristin sowie mit Kunstsammlern und -kritikern zeigen. Selbstironisch führt McCarthy Klischees des Kunstschaffens und des Kunstbetriebs vor – heroische Künstlermythen gibt er durch »infantile Hanswursterei«<sup>393</sup> der Lächerlichkeit preis.

In der sexuell konnotierten Atelierszene von *Atta Atta* wird Paul McCarthy mehrfach referenziert. Das männliche Geschlecht spielt in McCarthys Arbeiten eine zentrale Rolle, »sei es als Anspielung auf die Kastrationsangst, sei es in der metaphorischen Bedeutung des Phallus als Symbol männlicher Autorität«.<sup>394</sup> Bereits in der Performance *Penis Brush Painting* von 1974 gebraucht McCarthy seinen Penis als Pinsel. Auch in *Painter* wird der Malvorgang als Sexualakt dargestellt, werden Pinsel und Phallus gleichgesetzt. Die Verschränkung von Kreativität und männlicher Sexualität, Aktionskunst und spätkapitalistischer Pop- und Konsumkultur setzt McCarthy in seinen Arbeiten provokant und gesellschaftskritisch in Szene. Er bietet sich für Schlingensief auch deshalb als Referenzfigur an, da sich beide für die infantile Regression des Künstlers interessieren, sie ihn als einen von Triebbedürfnissen gesteuerten inszenieren, dessen künstlerischer Tätigkeit Ventilfunktion für Aggression und Obsession zukommt.<sup>395</sup> Der *Atta Atta*-Künstler tritt – wie der Maler in *Painter* – als ein »verstört-zerstörerische[r] Kind-Mann«<sup>396</sup> auf. Und wie McCarthy in seiner 1987 gemeinsam mit Mike Kelley realisierten Videoperformance *Family Tyranny* die Misshandlung des Sohnes durch den Vater thematisiert,<sup>397</sup> so begegnet uns in *Atta*

391 Transkript *Atta Atta*.

392 McCARTHY 1995.

393 GELSHORN 2010, S. 103.

394 Ebd., S. 109, Ann. 37.

395 Vgl. auch RALFS 2019, S. 53.

396 HELLMICH 2003, S. 16.

397 McCARTHY/KELLEY 1987. »Kelley and McCarthy began to collaborate in 1987 when

*Atta* die »Kleinfamilie mit ihren libidinösen und ödipalen Zwängen«<sup>398</sup>. »[Much of McCarthy's work] engages with the themes of interfamilial sexuality, abject and abjected masculinity, familial relations as portrayed by Disneyland and television, and the voyeurism engendered by our media culture.«<sup>399</sup> Während McCarthy die heile Disney-Welt demonstriert, demonstriert Schlingensief das Dispositiv der katholischen, spießbürgerlichen Familienidylle, um unter der bürgerlichen Fassade das Pathologische freizulegen.

### 3.2.2.2 Ödipale Versuchsanordnung

Immer wieder spielt Schlingensief in seinen Arbeiten »die Versuchsanordnung Familie« und »die verschiedenen Formen des Ödipuskomplexes« durch, konstatiert Catherina Gilles in ihrem Essay über das *Theater von Christoph Schlingensief*.<sup>400</sup> Dem Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* ist der Bezug auf Ödipus ostentativ eingeschrieben. Mit dem Begriff des Ödipuskomplexes bezeichnet Freud, in Anlehnung an Sophokles' Tragödie, die im vierten Lebensjahr einsetzende, libidinöse Bindung des Kindes an die Mutter bei gleichzeitiger Abneigung und Eifersucht gegenüber dem als Rivalen betrachteten Vater. Mit dem Vaterhass gehe Kastrationsangst einher: Der Sohn fürchte die Kastration als Sanktion durch den Vater.<sup>401</sup> Freud will im Ödipuskomplex den »Kern aller Neurosen« erkennen. Zugleich erklärt er ihn zum ausschlaggebenden Impuls für »die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst«.<sup>402</sup>

In *Atta Atta* ist die Kunstproduktion des Sohnes, wie bereits angedeutet, eng mit ödipal-inzestuösen Fantasien verwoben – es ist kein Zufall, dass Schlingensief just jenes Gemälde, das er mit seinem Penis gemalt hat, der Mutter zum Geschenk reicht: »Für dich, Mama! Für dich. Ein Geschenk aus vollem Herzen schenк ich dir. Ich

---

McCarthy won a grant for the express purpose of making a videotape about child abuse, having obtained access to a community television studio for two days of shooting. The actions in *Family Tyranny (Modeling and Molding)* seem to take place in the buried wreckage of a 1950s sitcom [...]. »I am the father, you are the son« are McCarthy's instructions to the decade-younger Kelley in a ritual involving a father force-feeding a mayonnaise concoction through a funnel to a Styrofoam »child«, a stand-in for Kelley who also plays the role of abused son to McCarthy's tyrant»; TOMIC 2013, S. 449f. In der Parodie eines Lehrvideos gibt die Figur des Vaters den Zuschauern Ratschläge: »My daddy did this to me; you can do this to your son, too« oder »Don't worry, they'll remember it«. Mithin zeichnen McCarthy und Kelley das Bild eines generationenübergreifenden Missbrauchs. »In lieu of purgation or sublimation, *Family Tyranny* promises that there will be recurrence. There will be legacy«; NELSON 2011, S. 100.

398 HELLMICH 2003, S. 16.

399 KLEIN 2001, S. 11.

400 GILLES 2009, S. 14.

401 Vgl. FREUD 1922, S. 174.

402 Ebd., S. 210.

liebe dir, das glaube mir.«<sup>403</sup> Die Mutter, die seine Kunstaktionen als »Schweinerei« ablehnt, reagiert angewidert auf das Präsent. Der blinde Vater vermag die Kunst des Sohnes ohnehin nicht zu sehen. Seine Erblindung erinnert an die Blendung des Ödipus, die Freud als Kastrationsersatz interpretiert.<sup>404</sup> So erscheint zunächst, in Umkehrung des Ödipus-Narrativs, der Vater als depotenziert. Die Blendung entspringt jedoch keiner Selbstbestrafung, vielmehr deutet eine auf Video aufgenommene Probensequenz der Stückentwicklung an, dass der Vater den Sohn für sein Erblinden verantwortlich macht: »Vielleicht bin ich wegen dir blind geworden«, erklärt der im Wohnzimmersessel sitzende Bierbichler. Woraufhin Schlingensief, ehe er vorgibt, sich die Augen auszustechen, erwiderst: »Ich bin schuld, weil ich noch gehen und sehen kann. Ich habe große Schuld auf mich geladen.«<sup>405</sup> Der Sohn begreift die Erblindung des Vaters als eigenes Verschulden.

In der Theateraufführung vollzieht sich die symbolische Kastration Christophs gegen Ende der Atelierszene – hier findet das Gewaltgeschehen innerhalb der Familie seinen ersten Höhepunkt. Es handelt sich um eine Sequenz, deren Effekt zwischen Komik und Beklemmung oszilliert: Schlingensief schleift die bemalte Leinwand, aus der er das ‚heilige Dreieck‘ gesägt hat, ins Wohnzimmer zu den Eltern. Nachdem er sich seiner Hose entledigt und sich unter das Bild gelegt hat, hält er ein schlackerndes Dosenwürstchen durch die dreieckige Form. Das Würstchen wird vom Vater, der sich zu ihm vortastet, gewaltsam traktiert, schließlich abgerissen und weggeschleudert. Dabei brüllt Christoph: »Du tust mir weh!«<sup>406</sup> In der Premierenvorstellung wird der Kastrationsakt dadurch unterstrichen, dass sich der Vater die Wurst einverleibt.<sup>407</sup>

Im Fortgang des Stücks ändert sich die kunstfeindliche Einstellung der Mutter, sie wird durch den Sohn zur Kunst verführt.<sup>408</sup> Dass in den Figuren der Eltern durchaus geheimes, kreatives Potenzial verborgen liegt, erklärte der Autor-Regisseur zu Beginn der Theaterproben: »Vater ist aber auch, wenn alle schlafen, plötzlich künstlerisch tätig. Mutter ist auch eine Aktionistin tief drinnen.«<sup>409</sup> Der *Atta Atta*-Sohn begreift

403 Vgl. Transkript *Atta Atta*.

404 FREUD 1922, S. 175.

405 »Proben-Clips« 2003, Min. 14:49–15:50 (Transkription der Verfasserin).

406 Transkript *Atta Atta*.

407 »Sepp tastet sich zu Christoph vor, nimmt sich das Würstchen und isst es«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 6. Ernst Kris hat bei seinen männlichen Patienten beobachtet, dass ihr Inspirationserleben mit unbewussten Imaginationen verknüpft war und dass diese »mannigfachen Erlebnisse der verdrängten Phantasie entspringen, vom väterlichen Phallus befruchtet zu werden und, besonders, ihn sich einzuverleiben«; KRIS 1977, S. 194. In *Atta Atta* verkehrt Schlingensief dieses Motiv in sein Gegenteil.

408 Im Regiebuch steht im Nebentext jener Sequenz: »Christoph versucht Irm zur Kunst zu verführen«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 23.

409 SCHLINGENSIEF 2002, Min. 13:58–14:05 (Transkription der Verfasserin). Der künstlerische Aktionismus des Vaters zeigt sich zu Beginn der 13. Szene »Campingleben«: Bierbichler »hackt betörend leichthändig Holz« (SCHÜTT 2003), anschließend bemalt er Hackklotz und Holzscheite mit gelber, roter und blauer Farbe. Währenddessen deklamiert er: »Sie sehen

Kunst als Selbstermächtigungsstrategie – nicht zuletzt dem Vater gegenüber. Kunst und Krieg gleichsetzend, richtet Christoph einen Appell an die Mutter, seinem Beispiel zu folgen:

SCHLINGENSIEF: Komm, es lohnt sich! Mach mit. Komm, emanzipier dich! Werde autonom. Geh in den Krieg! Mach mit. Mach deinen eigenen Krieg. Egal, für wen du kämpfst, geh einfach rein, schmeiß heut Nacht irgendwelche Granaten irgendwohin, in irgendwelche Zelte. Mach aber was! Mach was! Mach was!

*Bierbichler versucht, Schlingensief wegzuschieben.*

SCHLINGENSIEF (*zu Hermann*): Vergiss ihn! Vergiss ihn! Komm!<sup>410</sup>

Die Mutter kommt Christophs Aufforderung nach, verlässt das Wohnzimmer und ihren blinden Ehemann und begibt sich in die Mitte des Bühnenvordergrundes, wo sie mit Mehl und Hammer eine erste Kunstperformance absolviert: Kraftvoll drischt sie mit dem Hammer auf den Bühnenboden ein, auf den sie zuvor Mehl verstreut hat.<sup>411</sup> »Ja, sehr gut, Mama!«, wird sie von ihrem Sohn angefeuert. »Das ist gut! Ja! Geh in den Krieg. Ja, komm, Baby! Lass es raus!«<sup>412</sup> Später wird sie, auf dem Campingplatz an einem Klapptisch, mit einem Eisenstab auf eine Plastikhand einschlagen und damit eine Szene aus *Painter* nachspielen, in der McCarthy mit einem Messer auf die überdimensionierten Plastikfinger seiner rechten Hand einsticht.<sup>413</sup>

Indem der Sohn seine Mutter für die Kunst begeistert, forciert er die Trennung der Eltern. In der 30. Szene hält die Mutter eine weiße Lilie in die Höhe und kehrt, begleitet von Mozarts *Lacrimosa*, in das Wohnzimmer zurück. Dort verkündet sie ihrem Ehemann:

Karl! Ich glaube, die Kunst hat mich erfasst. Die Kunst ist ein großer Buddhabaum, ein großer Affenbrotbaum, eine große Linde vor dem Tore, und wenn wir sie erleben, dann sitzen wir am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum. Wir sitzen unter dem Baum, der ja die Achse des Menschen, die Verbindung Erde-Kosmos darstellt, wie alle Säulen, weshalb Säulen ja gestaltanalog zum Menschen ausgeprägt worden sind. Ich glaube, ich bin erleuchtet. Und die Zungen singen in meinem Hirn. [...] Ich bin jetzt endlich befreit. Ich lasse mich nicht mehr unterdrücken. Ich will mich endlich selbst befruchten. Ich glaube an die Macht der Amazonen!<sup>414</sup>

---

mir zu und wissen, dass ich gut bin. Sie können sich dem nicht entziehen. Sie sehen mir zu und können sich dem nicht entziehen«; Transkript *Atta Atta*.

410 Transkript *Atta Atta*.

411 Die Aktion wird im Regiebuch wie folgt beschrieben: »Irm [geht] mit Mehl und Hammer zum See, verstreut etwas Mehl (Puut – put – put) und schlägt dann einige Male mit dem Hammer auf den Boden. Kraftschreie«; Regiebuch *Atta Atta*, S. 24.

412 Transkript *Atta Atta*.

413 Vgl. McCARTHY 1995, Min. 25:46–27:00.

414 Transkript *Atta Atta*. Hermann zitiert hier – teilweise wörtlich – aus Bazon Brocks Rede *Ewigkeit als Chance*, die dieser auf dem *Attaistischen Kongress* gehalten hat; vgl. BROCK 2003, S. 53.

Die Mutter schildert ein durch Kunst ausgelöstes, (quasi-)religiöses Erweckungserlebnis; die musikalische Untermalung unterstützt ihren pathetisch-erhabenen Sprachstil. Sich als Künstlerin zu entdecken und zu verwirklichen, hat in ihr – auch das macht Irm Hermanns Kurzmonolog deutlich – einen Prozess der Emanzipation in Gang gesetzt. Die vormals auf die Rolle der Mutter und Hausfrau beschränkte Bühnenfigur, die auf Sauberkeit und gute Manieren bedacht und für das Abendbrot zuständig war, verlässt die häuslich-bürgerliche Sphäre, um sich als Künstlerin zu erproben. Dass sie die Performance als Ausdrucksmittel wählt, kann als Bezugnahme auf deren Bedeutung für die Künstlerinnen-Emanzipation verstanden werden. In den 1960er-Jahren erschließen sich weibliche Kunstschaffende wie Gina Pane oder Carolee Schneemann performative Kunst als emanzipatorisches Medium: Den eigenen Körper als Material einsetzend, heben sie den traditionellen Objektstatus des Weiblichen, mithin »die Trennung von Subjekt und Objekt in der Kunst« auf.<sup>415</sup> Vor diesem Hintergrund ist auch der Wunsch der Mutter zu verstehen, sich – als emanzipiertes Künstlersubjekt – »endlich selbst zu befruchten«. Hermanns bürgerliche Ketten sprengender »Kunstkrieg« in *Atta Atta* lässt sich im Rahmen einer Emanzipationsgeschichte lesen.

Der von dieser Entwicklung unbeeindruckte Vater kanzelt die Kunst von Frau und Sohn als »sehr banal«<sup>416</sup> ab. Während er mit einem Jagdgewehr in den hinteren Teil der Theaterbühne verschwindet, entspinnt sich die »Liebesszene zwischen Christoph und Irm auf der Vorbühne«<sup>417</sup>: Nun, da der Vater seinen Platz geräumt hat, setzt der Sohn seine Inzestfantasien in die Tat um. Was im Regiebuch als Liebesszene angekündigt ist, erweist sich als Vergewaltigung der Mutter im Wasserloch. Indem er sie zum Objekt sexueller Gewalt macht, unterminiert der Sohn ihre Emanzipationsbestrebungen und behauptet das männliche Primat der Kunst. Die Schändung will, folgt man einem Interpretationsangebot Hegemanns, ein Kunstakt sein.<sup>418</sup> Vor der Folie des Attaismus erhält die Muttervergewaltigung den Status einer Performance, die von entfesselter Gewalt und dionysischer Barbarei zeugt, das Überschreiten von Tabus und das Zusammenbrechen familial-gesellschaftlicher Ordnung inszeniert.

Die von Schlingensief in Szene gesetzte Transgression ethisch-sittlicher Normen enthält eine ausgeprägt blasphemische Komponente. Dass Hermann zuvor mit dem Attribut der weißen Lilie aufgetreten ist, rückt sie – der christlich-katholischen Ikonografie folgend – in die Nähe der Gottesmutter Maria. Dagegen weckt Schlingensiefs Kostümierung diabolische Assoziationen: Ein umgeschnalltes Geweih, ein weißer Schurz, mit Klebeband am Körper fixiert, und Plateauschuhe, die Hufen nachemp-

415 KRIEGER 2007, S. 148.

416 Transkript *Atta Atta*.

417 Regiebuch *Atta Atta*, S. 31.

418 »Was könnte eine Kunstrichtung sein, die nach Duchamp, die nach [Mohammed] Atta noch etwas machen kann? Christoph hat dann versucht, ganz alleine, indem er zum Beispiel seine Mutter vergewaltigt hat, die von Irm Hermann gespielt wurde, noch Dimensionen der Kunst zu entwickeln«; HEGEMANN 2010, Min. 5:23–5:42 (Transkription der Verfasserin).

funden sind, verleihen ihm Ähnlichkeit mit einem Satyr. Diese griechische Sagengestalt, ein in der Gesellschaft des Dionysos wandelnder, lüsterner Walddämon, symbolisiert ungehemmte sexuelle Triebhaftigkeit. Im christlichen Mittelalter wird die Satyr-Erscheinung dem Teufel zugesprochen, der in der Populärkultur seitdem als gehörntes, bockfüßiges Wesen Darstellung findet. Schlingensiefs auffälliges Kostüm kennzeichnet ihn – halb Mensch, halb Biest – als Triebtier und Teufelsgestalt. Damit erweist sich die Vergewaltigungsszene als Akt der Blasphemie: Die Mutter als Unbefleckte wird durch den teuflischen Sohn, nachdem er sie zur Kunst verführt hat, entheiligt. Zweifellos spielt hier Schlingensief zugleich auf die Pathologisierung der Künstlerperson an. Wird der Künstler in der Romantik noch als naturgemäß, instinktgeleiteter dämonischer Genius verehrt, findet zum Ende des 19. Jahrhunderts im Feld der sich ausbildenden Psychiatrie eine Umdeutung statt: Die ›pervertierte Natur‹ der Künstlerpsyche rückt in das Blickfeld. Das Künstlergenie erscheint – beispielsweise in den Studien des umstrittenen italienischen Psychiaters Cesare Lombroso – als degeneriert und psychotisch.<sup>419</sup>

Ein weiterer Assoziationsraum eröffnet sich, wenn Schlingensiefs Kostümierung als Referenz auf das Werk des Medienkünstlers Matthew Barney gelesen wird.<sup>420</sup> Barneys Film- und Videoarbeiten folgen einer (alb-)traumhaften Erzählstruktur – auch die *Atta Atta*-Inszenierung verfährt in ihrer Verknüpfung von Szenen, Bildern und Symbolen nach der Logik eines Traums.<sup>421</sup> Oftmals lässt Barney in seinen Filmen hybride, fantastisch-mythische Figuren auftreten. Im vierten Film seines fünfteiligen *Cremaster*-Zyklus (1994–2002) spielt der Künstler einen Satyr: Er tritt in der dandyhaften Figur ›Loughton Candidate‹ auf, deren unnatürlich weiß gepuderte Haut ihn geradezu skulptural erscheinen lässt. Auf eine solche Wirkung wird es Schlingensief abgesehen haben, wenn er in der Szene (Titel: »Oedipus«<sup>422</sup>) über und über mit Mehl bestäubt die Bühne betritt.<sup>423</sup> Bereits in Barneys Dreikanalvideoinstallation *Drawing Restraint 7*, entstanden 1993, sind zwei bockfüßige Satyrn zu sehen, die sich einen erbitterten Kampf leisten: Sie suchen einander die Hörner auszureißen. Ein jüngerer, dritter Satyr, der vom Künstler selbst verkörpert wird, fährt die Streitenden in einer Stretch-Limousine durch New York City. »In the end, neither protagonist

419 Zum Pathologisierungsdiskurs siehe auch Kapitel II, S. 46f.

420 Im Regiebuch wird die Bühnenfigur Christoph in dieser Szenenfolge explizit als Matthew Barney ausgewiesen; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 28.

421 Vgl. SCHÄFER 2003.

422 Regiebuch *Atta Atta*, S. 31.

423 Zugleich verweist das Mehl auf Aktionen von Otto Muehl, der seine Akteure unter anderem mit Weizenmehl zu bewerfen pflegte. Eine andere Auslegung nimmt Höving vor, die Schlingensiefs weiß bestäubten Auftritt mit den mit Staub überzogenen Menschen nach dem Einsturz des World Trade Centers in den Straßen New Yorks assoziiert: »Schlingensief eignet sich die vom Terror produzierten ikonischen Bilder an und überführt sie in sein Denkgebäude. Was von Schlingensiefs Körper rieselt, sich im Raum verbreitet und überträgt, ist ›Atta‹, ist Terror: Man hustet, inhaliert, atmet ein – gezeigt ist ein Vorgang der Übertragung, der sich über den Vorgang des Atmens zugleich als Akt der Inspiration geriert«; HÖVING 2022, S. 299f.

wins, as they align their Achilles tendons and flay one another in a reenactment of Apollo's revenge on Marsyas for his hubris in thinking that he himself could become a god.<sup>424</sup> Hybris, ein wiederkehrendes Thema in den Arbeiten Barneys, spielt auch im Schlingensief'schen Theaterstück eine Rolle: Wenn der Sohn – im Namen der Kunst – die eigene Mutter schändet, wird der Topos des exzentrischen, antibürgerlichen Künstlers, der sich über gesellschaftliche Moralvorstellungen hinwegsetzt und außerhalb der Normen lebt, radikal auf die Spitze getrieben.

### 3.2.3 Künstler-Filiationen

Wie entfaltet, begegnet uns der Themenkomplex Familie in *Atta Atta* in diversen, miteinander verschränkten Ausformungen und Bezugsebenen. Neben die ›private Schlingensief-Familie‹, die durch autobiografische Referenzen aufgerufen wird, tritt die symbolische Familie, die aufgrund ihres Terror- und Gewaltzusammenhangs psychologische und psychoanalytische Interpretationsmuster herausfordert. Topoi und Motive werden von Schlingensief frei kombiniert und überformt: Das Zitat des antiken Familienmythos *Ödipus* überblendet er mit dem Bild der Heiligen Familie.

Wie die zahlreichen Zitate auf Kunst und Künstler zeigen, geht mit der Familie nicht zuletzt ein kunstgeschichtliches Erbe einher, das die Bühnenfigur Christoph antritt und mit dem sie sich im Verlauf des Stücks sowohl affirmativ als auch destruktiv-kritisch auseinandersetzt.<sup>425</sup> In ihrer Besprechung von Schlingensiefs Kunst- und Künstlerdrama bemerkt Sandra Umathum:

Der Sohn ist zugleich aber Künstler und als solcher auch ein Kind der Avantgarden der vergangenen Jahre. Deshalb sind außer Mama und Papa auch Beuys, Nitsch, McCarthy, Hirst oder Barney anwesend – in Form von wiederbelebten Bildern, die sie, ihre Arbeit und die kunstästhetischen Diskurse, die durch sie in Gang gesetzt wurden, in Quintessenz repräsentieren.<sup>426</sup>

Dass die in *Atta Atta* referenzierten Künstler gleichsam das familiale System, von dem sich der Sohn zu emanzipieren sucht, erweitern, wird besonders in der Figur des Onkel Willi deutlich. Dieser tritt, von Schauspieler Michael Gempart verkörpert, erstmals in der sechsten Szene in Erscheinung. Der Onkel, der sowohl Otto Muehl als auch Paul McCarthy imitiert, versinnbildlicht künstlerische Praktiken der Neoavantgarden: Seine im Bühnenatelier dargebotene Kunstaktion besteht darin, sich – aus Muehls obszönen Monologen *Ein Schrecklicher Gedanke* und *Mein Testament* rezitierend – nackt auszuziehen, um sich sodann mit blauer und roter Malfarbe

424 ROTHFUSS/CARPENTER 2005, S. 117.

425 Schlingensiefs ambivalentes Verhältnis zu künstlerischen Vorläufern, die in *Atta Atta* zugleich als familiales Beziehungssystem inszeniert werden, beleuchtet Sarah Ralfs unter dem Überbegriff der ›emanzipatorischen Referenz‹; RALFS 2019, S. 52–58.

426 UМАTHUM 2003, S. 150f.

einzuschmieren.<sup>427</sup> Er spricht und bewegt sich dabei in der Art McCarthys.<sup>428</sup> Obwohl Christoph ihn zunächst in seinem Tun bestärkt und antreibt, endet Onkel Willis Auftritt damit, dass er vom Neffen hinausgeworfen wird. Mit dem Rauswurf Willis begeht die Bühnenfigur Christoph einen gegen die Autorität der ›Onkelkunst‹ gerichteten Akt der Rebellion. In der Premierenfassung ruft Schlingensief Gempart hinterher: »Du bist nicht mehr mein Patenonkel! Du bist ein Faschist!«<sup>429</sup> Um sich vom familialen wie kunstgeschichtlichen Erbe zu befreien, muss der *Atta Atta*-Sohn die Familie und das von ihr – durch Onkel Willi – repräsentierte, (neo-)avantgardistische Kunstprogramm als reaktionär ablehnen. Paradoixerweise bedient sich Christoph, um sich als eigenständiges Künstlersubjekt zu behaupten, selbst avantgardistischer Mittel der Gewalt und Zerstörung: Während auf den Rausschmiss des Onkels die Verwüstung des Ateliers folgt, mündet der Ausbruch aus dem Terrorzusammenhang der Kleinfamilie in die Vergewaltigung der Mutter.

›Künstler und Familie‹ bedeutet in *Atta Atta*, so ließe sich abschließend resümieren, ›Künstler versus Familie‹. Die Künstlerproblematik der Hauptfigur Christoph speist sich wesentlich aus dem Spannungsverhältnis, das zwischen ihr und dem spießbürgерlichen Elternhaus besteht. Die Analyse der mit intermedialen Anspielungen reichen Atelierszene hat deutlich gemacht, dass die Kunstproduktion des Protagonisten elementar an den ödipalen Eltern-Sohn-Konflikt geknüpft ist. In Referenz auf Paul McCarthy inszeniert *Atta Atta* die infantile Regression des Künstlers, der sich in Farbe wälzt und *Penis Paintings* für die Mutter fabriziert. Das rauschhaft-impulsive Action-Painting, das den Malakt mit viriler Sexualität konnotiert, macht zugleich Anleihen bei Jackson Pollock, während das Perforieren der Leinwände auf Lucio Fontana, dem Begründer des Spazialismo, verweist. Die libidinös aufgeladene Aggressions- und Destruktionskunst Christophs hat zwar ein augenfällig autodestruktives Moment, zielt jedoch in erster Linie auf die Subvertierung familialer Ordnung ab.

Schlingensief arbeitet den Konfliktstoff des Ödipuskomplexes geschickt in sein Kunst- und Künstlerdrama ein: Die schöpferische Tätigkeit des *Atta Atta*-Künstlers, als Affektentladung verdrängter Triebe codiert, wird an inzestuöses Begehrten gekoppelt. Im Verlauf des Theaterstücks erweist sich das Kunstschaaffen zunehmend als Befreiungsmittel im Kampf gegen den Vater – auch die Mutter, vom Sohn zur Kunst verführt, emanzipiert sich als Aktionskünstlerin. Dass das in *Atta Atta* erzählte Familiendrama mit ihrer Vergewaltigung durch Christoph endet, entspricht der Logik der auf Provokation und Tabubruch ausgelegten Theaterarbeit des Autor-Regisseurs. Intendiert ist ein Katharsis-Effekt: Schlingensief bringt den ethisch-moralischen Tabubruch auf die Bühne, um ein intersubjektives Ventil für Verdrängtes und Unterbewusstes zu schaffen. Für den Kunst- und Künstlerdiskurs in *Atta Atta* bedeutet

427 Zum Muehl-Bezug dieser Szene siehe weiterführend unten, S. 184–186.

428 Vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 6.

429 Ebd., S. 7.

dies, dass Schlingensief, indem er die pathologische Deformation des Künstlers in Szene setzt, den Topos des Künstleraußenseiters 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.«<sup>430</sup> 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 arbeitet, was im Leben auf ihn einstürmt – muss doch auch sagen können: Ich bin böse. Ich will das Böse in mir schildern. Eigentlich ist die gesamte

---

430 SCHLINGENSIEF 2012, S. 227.