

und Künstler der Gegenwart informiert ist als auch Kenntnisse über die Schlingensief'sche Biografie besitzt.

In fast allen Theaterkritiken findet das *Atta Atta* flankierende »ProgrammBuch«⁴⁴, »Begleitbuch«⁴⁵ bzw. »Theoriebüchlein«⁴⁶ besondere Erwähnung. Gemeint ist damit die von Hegemann herausgegebene Publikation *Ausbruch der Kunst*⁴⁷, die Beiträge und Ergebnisse des *Attaistischen Kongresses* versammelt und die Theaterinszenierung als Dokumentationsband paratextuell erweitert. Die Analyse des Paratextes, der neben der genannten Publikation auch den *Attaistischen Kongress* als solchen einschließt, erweist sich für das Verstehen von *Atta Atta* als grundlegend, zumal der probenbegleitende Kongress die Inszenierung vorbereitet und in ihren theatralen Text Eingang gefunden hat. Thema des *Attaistischen Kongresses* ist die Beziehung zwischen Kunst und Terror, ausgelöst durch Karlheinz Stockhausens provokative Aussagen über die Ereignisse von 9/11.

2 Der Weg zu *Atta Atta*

2.1 Die Prämisse: Terror als Kunst

Am 16. September 2001 äußert sich der Komponist Karlheinz Stockhausen (1928–2007) im Rahmen einer Pressekonferenz zum Auftakt des Hamburger Musikfests kontrovers zu den nur wenige Tage zurückliegenden Terroranschlägen auf das World Trade Center in New York: »Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat.«⁴⁸ Er fährt fort:

Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [*Zögern*] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Da sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts. Also als Komponisten.⁴⁹

Stockhausen setzt den Fanatismus der Terroristen mit künstlerischem Eifer, den Terroranschlag mit einem Konzert gleich und erklärt es, mit dem für ihn typisch religiös-esoterisch aufgeladenen Vokabular, zu einem Kunstwerk kosmischen Ausmaßes. Dessen Bedeutung leitet er auch von der hohen Zahl der Opfer ab, die – zu Tausenden »in die Auferstehung gejagt« – im Zuge der terroristischen Aufführung zu

44 LAUDENBACH 2003.

45 WEYH 2003 und SCHÜTT 2003.

46 STRAUB 2003.

47 HEGEMANN 2003.

48 STOCKHAUSEN 2001, S. 76f.

49 Ebd., S. 77.

Tode kamen. Die zur Pressekonferenz nach Hamburg geladenen Musikjournalisten reagieren betreten auf Stockhausens Äußerungen. Es folgt die kritische Nachfrage eines Reporters: »Gibt es keinen Unterschied zwischen Kunstwerk und Verbrechen?« Daraufhin relativiert der Komponist seine Aussage. Die Terrorattacken seien verbrecherisch,

weil die Menschen nicht einverstanden waren. Das ist klar. Und es hat ihnen auch niemand angekündigt: »Ihr könntet dabei drauf gehen.« [...] Aber was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal, so poco a poco auch in der Kunst, oder sie ist nichts.⁵⁰

Obschon er also den Anschlag auf die Zwillingstürme des World Trade Centers als Verbrechen klassifiziert, verteidigt Stockhausen einen »immoralischen Ästhetizismus«⁵¹, so er Kunst als einen »Sprung aus der Sicherheit« und »aus dem Leben« interpretiert. Damit greift er eine Denkfigur auf, die das Grauensvolle zum Gegenstand ästhetischer Rezeption nobilitiert und ihm die Qualität des Erhabenen zuspricht. Bereits im 18. Jahrhundert finden das Hässliche, Entsetzliche und Schreckliche Eingang in die Ästhetik.⁵² »Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently, the ruling principle of the sublime«,⁵³ erklärt Edmund Burke, dessen *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) im deutschen Sprachraum intensiv rezipiert wurde – etwa durch Immanuel Kant.⁵⁴ Das Gefühl des Erhabenen betrachtet Burke nicht zuletzt unter politischen Gesichtspunkten, insofern es stets eine Erfahrung der Macht bedeute und so automatisch Bewunderung erzeuge.⁵⁵ Mit der Bewunderung gehe zugleich eine Schwächung des Selbstgefühls einher, was Burke am Beispiel der Relation zwischen dem endlichen Menschen und seinem Gott aufzeigt.⁵⁶ Stockhausen erkennt in den Terrorattacken auf das World Trade Center zwar ein teuflisches Werk, doch drückt auch er, im Angesicht desselben, ein geschwächtes Selbstgefühl, einen »künstlerische[n] Minder-

50 Ebd.

51 FABER/KRECH 2001, S. 16.

52 Vgl. ZELLE 2003/2010, S. 439.

53 BURKE 1767, S. 97.

54 Vgl. B. SCHEER 2001/2010, S. 638. Das Burke'sche Konzept des Sublimen findet bei Kant im Begriff des furchterregenden Dynamisch-Erhabenen Aufnahme. Selbst Krieg habe, so Kant, etwas Erhabenes an sich: In der *Kritik als Urteilkraft* spricht er vom erhabenen Krieger, dem »vorzügliche Hochachtung« zukomme, da er »die Unbezwinglichkeit seines Gemüts durch Gefahr« unter Beweis stelle; KANT 2011, S. 163 (§ 28). Ein ähnliches Argument führt Susan Sontag an, die den 9/11-Attentätern Mut attestiert: »Wenn wir von Mut sprechen, der einzigen moralisch neutralen Tugend, dann kann man den Attentätern – was immer sonst auch über sie zu sagen wäre – eines nicht vorwerfen: dass sie Feiglinge seien«; SONTAG 2001, S. 34. Schlingensiefel berichtet, dass Sontag die Proben von *Atta Atta* besucht habe; vgl. SCHLINGENSIEFEL/LAUDENBACH 2003.

55 Vgl. B. SCHEER 2001/2010, S. 640.

56 Vgl. ebd.

wertigkeitskomplex gegenüber der Singularität des terroristischen Anschlags«⁵⁷ aus: »Dagegen sind wir gar nichts. Also als Komponisten.«

Mit seinen Äußerungen katapultiert sich Stockhausen in den Fokus der internationalen Presse.⁵⁸ Die öffentliche Empörung ist groß, dem Komponisten werden Megalomanie und »Musikerneid auf Terroristenerfolg« unterstellt.⁵⁹ Unter dem Druck der Öffentlichkeit werden seine geplanten Engagements in Hamburg und New York abgesagt; Stockhausen sieht sich gezwungen, auf seiner Website eine Klarstellung zu veröffentlichen.

Dabei bleibt er nicht der Einzige im künstlerischen Feld, der die Terroristen von 9/11 mit bildenden Künstlern gleichstellt und ihre Anschläge ästhetisch reflektiert. Ein Jahr nach den Terrorattacken berichtet *The Guardian*: »The artist Damien Hirst said last night he believed the terrorists responsible for the September 11 attacks ›need congratulating‹ because they achieved ›something which nobody would ever have thought possible‹ on an artistic level.«⁶⁰ Ferner erklärt der britische Künstler im Interview: »The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually.«⁶¹

Die Bilder des Terrorakts und ihre mediale Verbreitung – damit einhergehend: die Ästhetisierung des Terrors – prägen gleichfalls die philosophische Auseinandersetzung mit 9/11. In seinem im November 2001 in *Le Monde* veröffentlichten Essay *L'esprit du terrorisme* spricht Jean Baudrillard vom »théâtre de la cruauté« und vom »spectacle du terrorisme« als einem unmoralischen Faszinosum, an dem die Medien konstitutiv teilhaben. In den Ereignissen des 11. September, »ce film catastrophe de Manhattan«, verbinden sich, so Baudrillard, »au plus haut point les deux éléments de fascination de masse du XX^e siècle: la magie blanche du cinéma, et la magie noire du terrorisme.«⁶² Auch Slavoj Žižek rezipiert den New Yorker Terroranschlag als ein

57 KADE 2011, S. 71.

58 Bereits während des Hamburger Pressegesprächs rudert Stockhausen zurück, als er sich des betroffenen Schweigens der Journalisten gewahr wird: »Sie sind alle ganz ernst auf einmal. Wo hat er mich hingebracht? Luzifer. [...] Ist das nicht ungeheuer, was mir da eingefallen ist auf einmal. Ist ja irre. Ich habe gesagt, zehn Jahre üben für ein Konzert, und das muß es sein. Und dann – weg.« Die Konferenz endet mit der Bitte, seine Aussagen zum 11. September 2001 nicht medial zu verbreiten: »Ja, aber schreibt das nur nicht. Schreibt nicht ausgerechnet das, was wir am Schluß gesagt haben, das muß ja nicht alles gleich multipliziert werden, das ist ja blöd«; STOCKHAUSEN 2001, S. 77.

59 So die *Basler Zeitung* über Stockhausens Äußerungen, zit. nach RUCH 2001, S. 379. In der *New York Times* ist zu lesen: »For Mr. Stockhausen's many admirers, the easiest recourse would be to dismiss his comments as the outpourings of an egomaniac who, sadly, has long been losing touch with reality. [...] Perhaps the most disturbing element of Mr. Stockhausen's muddled comments is the touch of envy that comes through in his awe over this crazed satanic attack«; TOMMASINI 2001.

60 ALLISON 2002.

61 Ebd.

62 BAUDRILLARD 2002, S. 40. – »Theater der Grausamkeit« – »Spektakel des Terrorismus« – »[I]n diesem Katastrophenfilm von Manhattan vereinen sich in höchstem Maße jene beiden

am Hollywoodkino geschultes Medienereignis. »For the great majority of the public, the WTC explosions were events on the TV screen«, stellt er fest – Fernsehbilder, die die Katastrophenfilme Hollywoods noch übertroffen haben. Auf Stockhausens Diktum rekurrierend, erklärt er: »we can perceive the collapse of the WTC towers as the climatic conclusion of the twentieth-century art's ›passion for the Real‹ – the ›terrorists‹ themselves did not do it primarily to provoke real material damage, but for the spectacular effect of it.«⁶³

Mit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* knüpft Christoph Schlingensief an den hier skizzierten Diskurs an. Auch er interessiert sich für die mediale Inszenierung von 9/11 und für die performative Dimension der Terrorattacken. Der die Theaterproduktion dramaturgisch begleitende Carl Hegemann schreibt in seinem Vorwort in *Ausbruch der Kunst*, dem Begleittext zur *Atta Atta*-Inszenierung:

Es ist bemerkenswert und seltsam. Wenn der Einschlag des Flugzeuges in den ersten Turm des World Trade Centers für den »Einbruch der Realität« steht [...], dann steht der 18 Minuten später von einem weiteren Flugzeug getroffene zweite Turm für den »Ausbruch der Kunst«. Offenbarte schon der erste Einschlag gleichzeitig unsere eigene Verletzlichkeit und die Zerbrechlichkeit einer scheinbar festgefügteten Lebenswelt, so wurde mit dem zweiten, von unzähligen Kameras gefilmt und weltweit live gesendeten Ereignis schlagartig klar, dass es sich hier um eine geplante und nach den Gesetzen der Mediengesellschaft kalkulierte Aktion handelte, die nicht möglich gewesen wäre ohne die kreative und reflexive Anwendung moderner Technologien. Was beim ersten Turm immer noch als Unfall, als von Menschen nicht beeinflussbare Katastrophe hätte erscheinen können, erwies sich beim zweiten als kunstvoll und mit voller Absicht durchgeführter Plan, der weltöffentlich den Tod tausender Menschen, darunter auch den seiner Urheber, im Augenblick des Geschehens ins Bild setzte.⁶⁴

Dem Terroranschlag spricht Hegemann deshalb Merkmale einer Kunstperformance zu: »Dass sich die Terroristen des 11. September 2001 genuin künstlerischer Mittel bedient haben, ist – auch wenn Karlheinz Stockhausen, der ihre Tat als »größtes Kunstwerk aller Zeiten« bezeichnete, für seine Fehlleistung büßen musste – schwer von der Hand zu weisen.«⁶⁵ Für Schlingensief und Hegemann wird Stockhausens Aussage zum Gedankenexperiment, das sie dem Projekt *Atta Atta* zugrunde legen. Zu Probenbeginn erläutert Schlingensief in seiner Eröffnungsrede das Programm dieses Unterfangens: »Was wäre, wenn das in New York ein Kunstwerk wäre? Was wäre, wenn im Cockpit ein bildender Künstler gesessen hätte?«⁶⁶

Elemente der Faszination, die die Massen des 20. Jahrhunderts in ihren Bann geschlagen haben: die weiße Magie des Kinos und die schwarze Magie des Terrorismus« (Übersetzung der Verfasserin).

63 ŽIŽEK 2002, S. 11, Hervorhebung im Original.

64 HEGEMANN 2003a, S. 8.

65 Ebd., S. 9. Zunächst wird versucht, für *Ausbruch der Kunst* eine Genehmigung für den Abdruck von Stockhausens skandalträchtigem Pressegespräch einzuholen; vgl. Volksbühne-Berlin 4646. Schließlich erscheint die von Hegemann herausgegebene Publikation jedoch ohne das von Stockhausen geführte Gespräch.

66 SCHLINGENSIEF 2002, Min. 0:09–0:16 (Transkription der Verfasserin).

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

2.2 Der Attatistische Kongress

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

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

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

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

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

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

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

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

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