

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

3.1 Christoph spielt Christoph

3.1.1 Spiel ohne Grenzen

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

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

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

286 Vgl. SCHLINGENSIEF 1998, S. 26.

287 ILLIES 2017, S. 291.

288 SCHLINGENSIEF 1998, S. 26.

Von diesem Abend an war klar, daß ich mit auf die Bühne gehe, daß es dadurch gelingt, dem Ganzen eine Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit zu geben. Endlich war das blöde Gekicher verstummt. Es begann die Sucht, die anderen Schauspieler in ihrem verabredeten Spiel zu stören. Das ging sogar so weit, daß ein Schauspieler das Bühnenschiedsgericht angerufen hat, weil ich ihm seinen Part versaut habe. Einige fanden das ungewöhnlich, aber gut, andere haben mich dafür gehaßt. Mir war deutlich geworden, daß das Unvorhersehbare, die Lücke im Ablauf mich am Theater interessiert.²⁸⁹

Mit seinem Auftreten will Schlingensiefel erklärtermaßen Lücken und Löcher schaffen, die einen reibungslosen Theaterablauf vereiteln: »Die Lücke fordert zum Handeln heraus, zum Erfinden, zum Sich-Verlieren im Spielrausch, zur Hysterie.«²⁹⁰ Dem Brecht'schen Einsatz von Verfremdungseffekten nicht unähnlich, zielt Schlingensiefels ›Theorie der Lücke‹ auf Illusionsdurchbrechung. Im Gegensatz jedoch zu den Darstellern Bertolt Brechts, die sich – Brechts Kritik der Einfühlung gemäß – im Spiel von ihrer Rolle distanzieren, plädiert Schlingensiefel für das Aufgehen in hysterischem Spielrausch. Mithin werden Momente des Authentischen möglich, da Spontaneität und improvisiertes Sprechen gefragt sind. Dabei wird die binnenfiktionale Bühnenshandlung gestört, die Kommunikation von der inneren auf die äußere Ebene verlagert. Im Modus der Publikumsansprache wendet sich Schlingensiefel unmittelbar an die Theaterzuschauer und wird in diesem Augenblick als Autor-Regisseur für das Publikum nicht nur leibhaftig sichtbar, sondern zu einem sich artikulierenden Akteur. Damit verstößt er, wie Jens Roselt konstatiert, »gegen die ungeschriebene Regel der Regiekunst, nämlich nur durch andere zu wirken«²⁹¹. ›Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit‹ bedeuten für Schlingensiefel, mit ebensolchen Theaterkonventionen zu brechen und die Theatersituation offen zu reflektieren: »Dadurch, daß man behauptet, etwas sei Theater, man den fake-Charakter vor- und zugibt, entsteht eine neue Ehrlichkeit.«²⁹² Diese ›neue Ehrlichkeit‹ schließt Verstellung und Komik nicht aus.

Obwohl Schlingensiefel innerhalb der Theatervorstellung als Störfaktor agiert und das Unvorhersehbare provoziert, erlaubt ihm sein Mitspielen, die Führung zu übernehmen: »Plötzlich hatte ich die Aufführung in der Hand.«²⁹³ Er kann »auf die Situation reagieren, eingreifen, umstellen«,²⁹⁴ das Geschehen durch direkte, an das Publikum gerichtete Ansprachen moderieren, in das Spiel der Schauspieler intervenieren und so den Theaterabend als präsenten Bindeglied steuern. Selbst der in

289 Ebd., S. 27. Thomas Wortmann beschreibt die Erzählung Schlingensiefels von seinem ersten Bühnenauftritt als »Gründungsmythos des Schlingensiefel-Theaters«; WORTMANN 2021, S. 394.

290 SCHLINGENSIEFEL 1998, S. 13. Schlingensiefel spricht von einem zwanghaften Bedürfnis, Momente der Instabilität zu erzeugen: »Das ist dieser Zwang, etwas Stabiles in einen instabilen Zustand zu überführen – durch Personen, durch Mechanismen, durch ein Kostüm, auch durch mich«; SCHLINGENSIEFEL/RAKOW/GEHRE 2003, S. 28.

291 ROSELT 2000, S. 155.

292 SCHLINGENSIEFEL 1998, S. 35.

293 Ebd., S. 26.

294 Ebd., S. 36.

der Improvisation versierte Volksbühnenschauspieler Bernhard Schütz beschreibt die Zusammenarbeit mit Schlingensiefel als eine Herausforderung:

Es ist schwierig, auf der Bühne als Schauspieler mit Schlingensiefel innerhalb seiner Inszenierungen zu arbeiten, weil man sich des Raumes, den man sich erarbeitet hat, nicht sicher sein kann. Er wirft alles um, schmeißt Szenen raus, stärkt andere, erfindet neue Szenen, läßt parallel etwas passieren. Es ist wie bei Miles Davis, mit einem starken Menschen, der den anderen den Sound vorgibt und den Rhythmus, in den die sich einfüllen müssen. Letztlich werden die Abende ganz über seinen Kopf, seine Moderation, seinen Rhythmus gesteuert. [...] Was Schlingensiefel durch seine Moderation schafft, ist, daß er alles, was wir auf der Bühne machen: Schreien, Toben, Zerstören, bindet. Er bezieht jede Äußerung auf sein Thema. Er moderiert alle Darsteller auf der Bühne.²⁹⁵

Schütz charakterisiert Schlingensiefel in seiner Funktion als »Radikalmoderator und Live-Regisseur«²⁹⁶, der das Spielgeschehen in Echtzeit steuert. Der Vergleich mit dem Jazztrompeter Miles Davis rückt den Blick auf die Musikalität der Schlingensiefel'schen Theaterinszenierungen. Auch Diedrich Diederichsen betont die Rolle des Musikalischen im Theater Schlingensiefels: Der Autor-Regisseur sei von »orchestraler Free-Jazz-Musik« beeinflusst, seine Schauspieler werden von ihm »wie Orchesterteile zum Solo geladen und dann wieder elegant und gut getimt zum Schweigen gebracht«.²⁹⁷ Rhythmus und Timing der Schlingensiefel'schen »Moderation« werden sowohl von Schütz als auch von Diederichsen anerkennend gelobt.

Seit 1993 ist Schlingensiefel also Motor und Mittelpunkt seiner Theaterproduktionen. Seine Präsenz, gleichsam Markenzeichen der Inszenierungen, wird schon bald von den Zuschauern eingefordert: »Die Leute wollen ihn sehen, wollen seine Stimme hören, wollen von ihm verführt werden.«²⁹⁸ Da Schlingensiefel die eigene Person und Biografie autofiktional ins Spiel bringt, sind seine Stücke zugleich Selbst-Inszenierungen. Es darf als symptomatisch gelten, dass er sich bei seinem ersten Auftritt in

295 Bernhard Schütz, in: SCHÜTZ/CARP 1998, S. 79 u. 83. Ähnlich Irm Hermanns Erinnerung an ihre Arbeit mit Schlingensiefel: »In *Berliner Republik* an der Berliner Volksbühne bin ich das erste Mal in einem seiner Theaterstücke aufgetreten. Er hat immer selber mitgespielt, war Motor und Bindeglied in dem lockeren szenischen Verbund. Mit ihm als Animator konnte so ein Abend eigentlich nie schief gehen. Wiederholungen langweilten ihn und so kam er auf die Idee, die *Berliner Republik* rückwärts zu spielen. Fünf Minuten vor der Vorstellung warf er die ganze Szenenfolge durcheinander und jeder Schauspieler musste selbst sehen, wie er die Übergänge kreativ zustande brachte. Es gab Löcher von quälender Peinlichkeit, in der das Publikum mitlitt, aber zugleich wunderbare Momente realistischer Spannung, wie sie sonst auf keiner Bühne zu erleben sind. Jede Arbeit mit ihm war immer höchste Herausforderung und man stand nie auf dem sicheren Boden einer fertigen Inszenierung. Ständig fielen ihm während der Vorstellung neue Sachen ein, auf die man reagieren musste«; HERMANN 2011, S. 213.

296 DIEDERICHSEN 2020, S. 311.

297 Ebd., S. 309.

298 Schütz, in: SCHÜTZ/CARP 1998, S. 81.

100 Jahre CDU vor Publikum nackt auszieht.²⁹⁹ Auf der einen Seite unterstreicht der Akt der Entblößung das authentische ›Da-sein‹ als körperliche Präsenz, auf der anderen Seite geht damit ein ostentatives Ausstellen des Intim-Privaten einher.³⁰⁰ Auf thematischer Ebene setzt Schlingensief diese Selbstentblößung fort, indem er seine Theaterstücke mit autobiografischen bzw. autofiktionalen Referenzen auflädt. Mit dieser »Selbstbezüglichkeit« suggeriert er dem Zuschauer, sein künstlerisches Werk »im Sinne einer rein autobiographisch verwobenen Geschichte« interpretieren zu können.³⁰¹ Dementsprechend erkennt Georg Seeßlen in der Arbeit des Autor-Regisseurs ein »theatralisches Selbstbildnis«³⁰² – diesem Befund möchte ich ausführlicher nachgehen und mit Blick auf das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* schärfen.

3.1.2 Elemente eines theatralen Künstlerselbstbildnisses

Die Selbstbezüglichkeit seines Theaters, durch sein Mitwirken als Hauptfigur potenziert, wird Schlingensief bisweilen zum Vorwurf gemacht. In einer Besprechung von *Atta Atta* ist etwa von Schlingensief'scher »Nabelschau« die Rede: »Letztlich dreht sich alles um Schlingensiefs eigenes Künstlertum.«³⁰³

Der Vorwurf der eiteln Selbstbespiegelung ist in der Geschichte des Künstlerdramas keinesfalls neu. Angesichts des hohen Aufkommens von »Malerschauspiele[n], Malerromane[n], Malernovellen« stellt der Literaturkritiker Wolfgang Menzel im Jahr 1836 missbilligend fest: »Der Grund dieses häufigen Vorkommens der Künstlergeschichten überhaupt liegt hauptsächlich in dem Bedürfnis der Dichter, seit Göthes Vorgang sich selbst zu bespiegeln und zu beliebäugeln, sich selbst zum Helden ihrer Dichtungen zu machen.«³⁰⁴ Diese selbstbezügliche Tendenz firmiert – wirft man einen Blick auch auf neuere Lexikonartikel zum Künstlerdrama – als genrekennzeichnend: Das im Drama dargestellte Künstlerschicksal diene dem Autor als Projektionsfläche und biete Gelegenheit, das eigene Kunst- und Künstlerverständnis sowie persönliche Erfahrungen zu verarbeiten.³⁰⁵ »Ohne einen autobiografischen Bezug geht es nicht«, erklärt auch Frank Castorf, Theaterregisseur und – während Schlingensiefs Regietätigkeit – Intendant der Berliner Volksbühne.³⁰⁶ Castorfs Devise ist das Theater Schlingensiefs verpflichtet. Wenn er sich auf der Bühne selbst verkörpert, knüpft der Autor-Regisseur nicht bloß an die Tradition des Künstlerdramas an, sondern radikalisiert dessen selbstbezüglichen Charakter noch: Er hebt die Grenze

299 Vgl. SCHLINGENSIEF 1998, S. 26f.

300 Vgl. hierzu KURZENBERGER 2014, S. 63.

301 Claus Philipp, in: PHILIPP et al. 2011, S. 136 u. 144.

302 Seeßlen über Schlingensiefs Volksbühneninszenierung *Kühnen '94* (1993); SEEßLEN 1998, S. 49.

303 BIENERT 2003.

304 MENZEL 1836, S. 164f.

305 Vgl. DEETJEN 1926/1928, S. 169f. sowie WEIDHASE 2008.

306 CASTORF 2002, S. 72.

zwischen Künstler- und Egodrama auf. Wie Schlingensiefel autobiografische Bezüge im Verbund mit tradierten Künstlertopoi und -motiven in sein Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* verwebt, soll im Folgenden an konkreten Beispielen nachgezeichnet werden.

3.1.2.1 Ringen um Anerkennung

Bereits in der Eröffnungsszene von *Atta Atta* spielt Schlingensiefel auf seine Person an, wenn er sich – als Wortführer der ›Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg‹ – für die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen bewirbt: »Guten Abend, liebe Jury der Oberhausener Kurzfilmtage, da sind wir wieder mit einer neuen Kassette. Wir wollen uns heute wieder bei Ihnen bewerben.«³⁰⁷ Mit der Referenz auf das renommierte Kurzfilmfestival verweist Schlingensiefel gleich zweifach auf seine Herkunft. Zum einen wird mit Oberhausen seine Geburts- und Heimatstadt referenziert, zum anderen spielt Schlingensiefel auf seinen Hintergrund als Filmemacher an. Sein Interesse am Film wird früh geweckt. Bereits als Achtjähriger dreht Schlingensiefel mit der Super-8-Kamera seines Vaters erste Kurzfilme: »Ich wollte immer jemand sein, der die Möglichkeit hat, mit einer Kamera etwas aufzunehmen, also zu spielen, zu inszenieren.«³⁰⁸ Als Gymnasiast gründet er einen Filmklub, die *Amateurfilm Company 2000*, und engagiert sich bei der Jugendmediengruppe der Kurzfilmtage Oberhausen, die er regelmäßig besucht.³⁰⁹ Der Rekurs auf die Kurzfilmtage ist in *Atta Atta* eine von mehreren Anspielungen, die die Verbindung Schlingensiefels zum Film präsent machen. So tritt er in späteren Szenen mit einer Videokamera in Erscheinung, ein anderes Mal bringt er eine Kettensäge auf die Bühne, was als Bezugnahme auf seinen Spielfilm *Das deutsche Kettensägenmassaker* (1992) gedeutet werden kann. Dass der *Erste Attaistische Film* synchron zum Bühnengeschehen wiedergegeben wird, führt ohnehin zu einer eigentümlichen Wechselbeziehung zwischen Theater und Film.

Mit der Bewerbung für das Oberhausener Filmfestival zu Beginn von *Atta Atta* ist ein Nachdenken über die Autonomie des Künstlers verknüpft: »Was ist Autonomie eigentlich? Ab wann bin ich eigentlich autonom? Was kann ich tun, um autonom zu werden?«,³¹⁰ stellt die Bühnenfigur Christoph als rhetorische Fragen in den Raum. Die Frage nach Autonomie, eine Konstante im Schlingensiefel'schen Œuvre, wird in der Eröffnungsszene im Kontext der Unmündigkeit und Fremdbestimmtheit des Künstlersubjekts gestellt, das zwar ambitioniert, jedoch von Bestätigungsinstanzen abhängig ist, die es in seinem Tun bestärken, fördern und würdigen. In einem die

307 Transkript *Atta Atta*.

308 SCHLINGENSIEF/BIESENBACH 2011, S. 141.

309 Vgl. ebd., S. 143 u. 149. Im Interview mit Hans Ulrich Obrist beschreibt Schlingensiefel die Oberhausener Kurzfilmtage als »Initialzündung, was Film angeht«; SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005, S. 10.

310 Transkript *Atta Atta*.

Szene beschließenden Monolog skizziert Schlingensiefel denn auch die Vorstellung eines künstlerischen Schaffens, dessen produktive Phasen sich mit Selbstzweifeln und schöpferischen Krisen abwechseln – von »einem tiefen Jammerloch« und von »Sinnkrise« ist die Rede. Habe man das Jammertal hinter sich, werde die Hoffnung auf Anerkennung und Bestätigung erneut zerschlagen:

Jetzt fängt das Gehirn wieder plötzlich an zu denken, und ich hab einen Text geschrieben. Und dann sitz ich zu Hause und hab einen Text geschrieben! Und dann warte ich eine Woche, und dann schicke ich den hin, und dann warte ich, ob der genommen wird, und dann warte ich noch eine Woche. Und dann bekomme ich Bescheid, aber dieser Text ist schon wieder nicht genommen worden! Und dann nach drei Tagen, nach drei Wochen, nach drei Jahren, da weiß ich endlich Bescheid. Dieser Text wird wahrscheinlich nie genommen, nach vier Wochen, da weiß ich: Er wird wahrscheinlich nicht genommen. Und nach fünf Wochen ist es sicher: Dieser Text wird nicht genommen! Dieser Text wird nicht genommen! »Christoph, deinen Text nehme ich nicht!«³¹¹

Die skandierten Sätze – ihre parataktische Reihung korrespondiert mit Schlingensiefels erregt-atemlosem Vortragsstil – evozieren die Ohnmacht und Verzweiflung des Künstlers, der das Urteil jener Bewertungsinstanz abwartet, der er »seinen Text« und damit sich selbst ausgeliefert hat. Der Künstler tritt hier nicht als ein autonom Agierender auf, sondern als ein für Tage, Wochen und gar Jahre gelähmter Wartender. Die Absage, eine in direkter Rede formulierte Zurückweisung, bedeutet das Scheitern Christophs und die Infragestellung seiner Kunst. Schlingensiefel, dessen Drehbücher von Förderstellen immer wieder abgelehnt wurden, spielt hier auf persönliche Erfahrungen als Filmemacher an.³¹²

Das Ringen um Anerkennung wird als grundlegendes Motiv auch in den sich anschließenden Elternhaus-Szenen aufgerufen. In seinen Theaterproduktionen thematisiert Schlingensiefel wiederholt die Konfrontation mit den Eltern, schon in seinen Spielfilmen arbeitete er sich am Themenkomplex Familie ab.³¹³ Als Eltern-Repräsentanten schickt er in *Atta Atta* die mit bayrischem Dialekt sprechenden Schauspieler Irm Hermann und Josef Bierbichler auf die Bühne. Sie weisen den Autor-Regisseur

311 Ebd.

312 Anders als in der hier beschriebenen Szene, die der Verzweiflung des Künstlers ob seiner Ablehnung Ausdruck verleiht, beschreibt Schlingensiefel in einem Interview aus dem Jahr 2008 das Ringen um Förderung und Anerkennung als einen vitalen, »wunderschöne[n] Vorgang«: »Ich kann nur sagen, das Leben war immer auch 'ne Anstrengung. Das Leben war immer 'ne Herausforderung. Es war immer wieder: ein Ding gecrasht, dann war's gleich wieder die neue Aufgabe, dann ging's da wieder weiter. Das war immer vom Film, Drehbuchschreiben: abgelehnt, abgelehnt, dann doch Geld bekommen, dann gedreht, dann geschnitten, dann verrissen, dann wieder Drehbuch geschrieben, wieder abgelehnt ... Das war einfach ein wunderschöner Vorgang«; SCHLINGENSIEFEL/DAHRENDORF 2008, Min. 26:59–27:19 (Transkription der Verfasserin).

313 Siehe hierzu SESSLER 1998.

zugleich »als Sohn von Fassbinder und Achternbusch«³¹⁴ aus: Während Bierbichler eine intensive Zusammenarbeit mit dem Film- und Theatermacher Herbert Achternbusch verband, gehörte Hermann als Rainer Werner Fassbinders Muse und Lebensgefährtin, die in einem Großteil seiner Filme mitwirkte, dem »System Fassbinder«³¹⁵ an. Beide Regisseure haben für Schlingensiefel Vorbildcharakter. Indem er renommierte Fassbinder-Darsteller wie Margit Carstensen und Irm Hermann in die eigene Film- und Theaterfamilie integriert,³¹⁶ wiederholt Schlingensiefel das »soziale Produktionsumfeld«³¹⁷ des Vorbilds unter eigenen Vorgaben und kann mit dem »Mythos«, der den Schauspielgrößen anhaftet, ein produktives Assoziationspiel entwickeln.³¹⁸ So schließt die Rolle der Mutter, die Hermann in *Atta Atta* verkörpert, kongenial an das »Muster weiblich-reifer Erz-Bürgerlichkeit«³¹⁹ an, das die Schauspielerin in den Filmen Fassbinders repräsentiert.

In der Berliner Volksbühne beziehen Hermann und Bierbichler als Christophs Eltern den linken Bühnenrand, der einem Wohnzimmer nachempfunden ist. Während sie auf dem Sofa vor dem Fernseher Platz nehmen, sitzt der »Spezialist« Michael Binder – gleichsam als zweiter Sohn und Doppelgänger Christophs – Kakao trinkend auf einem neben der Couch platzierten Sessel. Über dem Sofa hängt ein Kruzifix an der Wand. Daran, dass es sich hier um die eigene Familie handelt, um das »katholische[], extrem kleinbürgerliche[] Elternhaus«³²⁰, in dem er aufgewachsen ist, lässt Schlingensiefel keinen Zweifel. In einem zur Theaterpremiere erscheinenden Zeitungsinterview erklärt er:

314 DETLEF KUHLEBRODT 2003. Da Hermann und Bierbichler ferner mit Werner Herzog zusammengearbeitet haben, ließe sich die Bühnenfigur Christoph ebenso als Sohn Werner Herzogs interpretieren.

315 Schlingensiefel, in: SCHLINGENSIEF/OBRIST 2005, S. 10: »Auf das »System Fassbinder« bin ich 1986 während der Berlinale gestoßen, also erst vier Jahre nach seinem Tod. Da lief mein Film *Menu Total* im Delphi-Filmpalast, der miserabel ankam. [...] Dann kam Udo Kier, der mit Fassbinder gearbeitet hatte, nahm meine Hand und sagte: »Ich habe Ihren Film gesehen, ich fand den total lustig.« Das war ein guter Einstieg. [...] Über Udo Kier habe ich Margit Carstensen, Volker Spengler, Juliane Lorenz und Irm Hermann kennen gelernt. Dadurch kam mir Fassbinder immer näher.«

316 Am 18. Januar 2004 begleitet Sibylle Dahrendorf Schlingensiefel hinter die Kulissen der Volksbühne, um Aufnahmen für ihren Dokumentarfilm *Christoph Schlingensiefels Weg nach Bayreuth* zu drehen. Schlingensiefel führt sie unter anderem in das Ankleidezimmer Irm Hermanns – dort stellt er die Schauspielerin wie folgt vor: »Das ist meine Mama. Das ist Mama. Das ist die Ur-Mama. Das ist die Atta-Mama«; siehe »Hinter der Bühne« 2004, Min. 14:07–14:15 (Transkription der Verfasserin).

317 BIESENBACH 2013, S. 22.

318 Vgl. auch SEESLEN 2011, S. 84.

319 LAAGES 2020. Sie sei, erklärt Hermann in einem Interview, Fassbinders Geschöpf gewesen. »In seinem Kopf habe ich bis zuletzt diese Bürgerlichkeit verkörpert, die er in seinen Filmen brauchte und nach der er sich irgendwie auch sehnte. Er hat mich ja in fast jedem Film besetzt, obwohl er immer wieder gesagt hat, die blöde, hässliche Kuh soll gehen«; HERMANN/FLAMM 2008 (Schlingensiefel-Archiv 728).

320 »Christoph Schlingensiefel. Biographie«, in: LOCHTE/SCHULZ 1998, S. 168–171, hier S. 168.

Es gibt verschiedene Kunstaktionen und mein Elternhaus mit Irm Hermann und Sepp Bierbichler als meine Eltern. Mein ewiger Kampf darum, zu Hause zu beweisen, dass ich nicht der bin, den Onkel Willi in mir sieht, nämlich den Hochverräter unseres ganzen Geschlechts, ist jetzt in eine Phase eingetreten, wo ich ihn auf die Bühne bringen muss.³²¹

In *Atta Atta* buhlt der Künstler um die Anerkennung seiner Familie. Das in der Bühnenmitte befindliche Atelier, in dem Christoph in Action-Painting-Manier zugange ist, steht dem elterlichen Wohnzimmer kontrastiv gegenüber. Die spießige Elternwelt kollidiert mit der avantgardistischen Kunstproduktion des Sohnes, der sich bemüht, die Eltern mit seiner Begeisterung anzustecken: »Mama, guck mal hier. Ich bin voller Ideen!«³²² Die Mutter aber ärgert sich über Farbflecke auf dem Perserteppich und über Farbtuben, die im Wohnzimmer herumliegen. Von den Kunstaktionen ihres Sprösslings zeigt sie sich schockiert und schimpft sie »eine Schweinerei« und »Blödsinn«. Der vornehmlich schweigende Vater verleiht seiner Ablehnung besonders deutlich Ausdruck: Mehrmals stößt er den Sohn, der die Nähe und Aufmerksamkeit der Eltern sucht, gewaltsam von sich. Die Liebesbeweise Christophs – mal stellt er ihnen ein Heckenbäumchen vor die Füße, mal bringt er der Mutter eines seiner Bilder zum Geschenk – laufen ins Leere.

Schlingensiefs im Jahr 2009 veröffentlichtes Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, entstanden vor dem Hintergrund seiner Krebserkrankung, legt die autobiografischen Aspekte dieser in *Atta Atta* dargestellten Eltern-Sohn-Beziehung offen. Mit dem Tod seines Vaters im Jahr 2007 stürzt der Autor-Regisseur in eine existenzielle Krise. Schlingensief konnte, wie er rückblickend festhält, »keine Texte, keine Briefe mehr in Ich-Form schreiben.«³²³ »Ich hatte praktisch abgeschlossen mit diesem Christoph Schlingensief«, erklärt er, der sich ein »Defizit an Selbstliebe« diagnostiziert:

Wenn ich jetzt darüber nachdenke, frage ich mich natürlich: Was war denn das? Habe ich mich so wenig selbst gemocht, dass ich dachte, ohne meinen Vater bräuchte es mich nicht mehr zu geben? Zumindest nicht mehr den Christoph, der da seine Sachen macht? Damit der Vater mitbekommt, dass der Sohn lebt und dass der Sohn es so allmählich geschafft hat, dass er auf Reisen geht und langsam auch international bekannt wird? Tja, der Sohn hat sich tatsächlich immer sehr bemüht, das muss ich schon sagen. Der Sohn hat sich wirklich bis zur Selbstverleugnung bemüht. Er hat wirklich viel getan. Er ist zu Hause bei den Eltern mit seinen Erfolgsgeschichten rumgeturnt, hat den weißen Riesen gespielt, um die Wohnung hell zu kriegen, Leben in die Bude zu bringen, den Vater ein bisschen aus seiner Depression zu holen und bei der Mutter für gute Stimmung zu sorgen.³²⁴

321 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

322 Transkript *Atta Atta*.

323 SCHLINGENSIEF 2009, S. 94.

324 Ebd., S. 94f.

Ebendieses von Schlingensief beschriebene Ringen um Bestätigung, das ›Herumturnen‹ und Gute-Laune-Verbreiten wird in *Atta Atta* als eine Tour de Force inszeniert. Doch mit allem, was er tut, scheint Christoph die Eltern zu irritieren und zu überfordern. Dass diese sich die Kunst regelrecht vom Leib halten müssen, illustriert eine Sequenz, in der die Mutter eine menschengroße, animierte Farbtube mit Fußtritten auf Abstand hält. In einer anderen Szene (Titel: »Schattenspiel«³²⁵) werfen die Eltern riesenhafte Schatten, die sich auf dem Bühnenvorhang abzeichnen. Sie zeigen auf die wesentlich kleineren Umrisse der ›Spezialisten‹ Achim von Paczensky und Helga Stöwhase.

HERMANN: Des ist der Achim, und des da ist die Helga. Mit denen ist er schon ganz lange zusammen.

BIERBICHLER: Des ist wahr. Des ist wahr.

HERMANN: Ja ... die, weißt du, die sind so ... wie soll ich sagen? Sie sind Sonderlinge. Ja, Sonderlinge. Aber ich bin da nicht schuld, dass er mit denen zusammen ist. Das ist nicht meine Erziehung. Das ist nicht meine Erziehung. Ich bin nicht schuld. Hast du verstanden? Ich bin nicht schuld.³²⁶

Stöwhase und von Paczensky werden als ›Sonderlinge‹ apostrophiert. Dabei handelt es sich um einen Begriff, der sich etymologisch vom mittelhochdeutschen *sunder* (dt. »abgesondert«) herleitet; er bezeichnet Individuen, die durch ein von der Norm abweichendes Wesen auffallen und sich im Zuge dessen von der Gesellschaft abgrenzen bzw. ab- und ausgegrenzt werden. Dass sich der Sohn mit jenen Ausgestoßenen zusammentut, er selbst zum ›Sonderling‹ mutiert – hier wird implizit die Imago des Künstlerrauenseiters aufgerufen –, alarmiert die Eltern, die sich Vorwürfe machen: Was haben sie in Christophs Erziehung falsch gemacht, dass aus ihm ein Künstler wurde? Einer, den das Deviante nicht abschreckt, sondern fasziniert? In der elterlichen Wertewelt ist dem randständigen Anderen der Status des Skandalons zugewiesen. Indem sich Christoph mit den Marginalisierten verbündet, widersetzt er sich im Gestus der Rebellion gegen die bürgerliche Ordnung und ihre gesellschaftlichen Normen. Die Nähe zu Außenseitern der Gesellschaft macht der Autor-Regisseur Schlingensief auch realiter zum Bestandteil seiner Künstlerinszenierung, wenn er die enge Verbindung zu seinen »behinderten Freunden«³²⁷ – etwa in seinen Blogposts – öffentlichkeitswirksam in Szene setzt.³²⁸

325 Regiebuch *Atta Atta*, S. 16f.

326 Transkript *Atta Atta*.

327 SCHLINGENSIEF 2009, S. 60.

328 Vgl. beispielsweise *Schlingenblog* 2009/10: Blogeinträge vom 1. und 9. Januar 2010.

3.1.2.2 »Das Knie meiner Mutter kann jeden Moment explodieren!«

Wie die Bühnenfigur Christoph den Eltern mit transgressivem Verhalten und antibürgerlichem Kunstgebaren zusetzt, so etablieren Vater und Mutter ihrerseits eine Atmosphäre des Terrors, die den Sohn in Sorge und Angst versetzt. Als Hermann und Bierbichler in *Atta Atta* erstmals die Bühne betreten und in das Treffen der Künstlergruppe platzen, heftet sich Schlingensiefel sogleich an ihre Fersen und überhäuft die Eltern mit sorgenvollen Fragen:

Mama! Was ist los? Was sagt der Arzt? Du gehst so komisch! Was ist mit deinem Knie? Was ist mit deinem Knie, Mama? Mensch, das ist so dick wie dein Oberschenkel. [...] Papa, da bist du ja! Papa, wie geht es dir? Was macht dein Auge? Was macht der Druck? Wie viel Druck hast du, Papa? Was macht dein Auge, Papa? Wie viel Druck hast du? [...] Was?! 48 Druck? Mein Gott, 48 Druck im Auge! (zu Irm Hermann) Dein Knie! Das ist ja total geschwollen, das ist auch voller Druck! Mein Gott, das kann ja alles in die Luft fliegen! (zu Fabian Hinrichs, Horst Gelonnek, Helga Stöwhase und Brigitte Kausch-Kuhlbrodt) Ihr müsst nach Hause gehen, das Auge meines Vaters kann jeden Augenblick explodieren! Bitte geht nach Hause! Bitte geht nach Hause! Das Knie meiner Mutter kann jeden Moment explodieren! Bitte, bitte in Sicherheit! Bringt euch in Sicherheit! Es ist Krieg! Alles kann explodieren!³²⁹

Schlingensiefel habe sich in *Atta Atta* vornehmlich »mit dem Terrorismus in seinem Elternhaus auseinandergesetzt«, so Hegemann.³³⁰ Was damit gemeint ist, macht die zitierte Passage deutlich: Das Auge des erblindeten Vaters und das geschwollene Knie der Mutter werden als Sprengkörper interpretiert, die jederzeit explodieren können. Hier zeigt sich Schlingensiefels Verfahren, »die Dinge beim Wort und beim Namen zu nehmen«³³¹. Dass der Sohn die Gebrechen der Eltern – und ihr Zelebrieren derselben – als Terror erlebt, wird sprachbildlich veranschaulicht. Mithin erzielt Schlingensiefel einen komischen Effekt, der durch sein hysterisches Auftreten noch verstärkt wird. Jedoch wird diese Komisierung spätestens dann konterkariert, wenn die drohende Gefahr binnenfiktional real wird: Gegen Ende der Aufführung läuft Theaterblut Bierbichlers Wangen herab – die Augen des Vaters, unter der Sonnenbrille versteckt, sind tatsächlich explodiert.

Wieder greift Schlingensiefel an dieser Stelle auf persönliches Erleben zurück, wie ein Blick in sein Tagebuch nahelegt. Darin empört er sich, mit nicht wenig Bitterkeit, über das von Krankheit und Depression bestimmte Klima in seinem Elternhaus und über die »Trauer- und Ohnmachtsexistenz« des Vaters.³³² Dieser sei, berichtet Schlingensiefel, zwar »kein Terrorist«, doch »manchmal ein Tyrann« gewesen:

329 Transkript *Atta Atta*.

330 HEGEMANN 2010, Min. 1:17–1:20 (Transkription der Verfasserin).

331 SEESSLEN 1998, S. 59. Franziska Schöbler demonstriert am Beispiel des *Chance 2000*-Wahlkampfzirkus wie Schlingensiefel politische (Pathos-)Formeln wörtlich nimmt bzw. »verleiblicht« und »verbuchstäblicht«, indem er »Aussagen an Körpern misst«; SCHÖSSLER 2006, S. 282 u. 293.

332 SCHLINGENSIEFEL 2009, S. 70.

ein wehleidiges, von der Depression zerfressenes altes Männlein, das uns alle auf Trab gehalten hat. Papa hier und Papa da, Papa fährt Rollstuhl, Papa muss PSA-Wert, Papa wird blind und hat 'ne Erscheinung. Was für ein Horror! Wie viel Kraft das gekostet hat, weil man seine Eltern doch auch mal in Freude sehen wollte, aber nix da: Nur hoffnungslose Trauerscheiße war das.

Und dann noch Mama mit ihren Nummern, hier ein Sturz, da vom Stuhl gefallen, wehleidig und immer schön nach dem Kind geschaut: Bist du auch richtig gekämmt, hast du auch die Hose an?³³³

Auf der Theaterbühne inszeniert und reflektiert Schlingensief autobiotheatral seine persönlichen Erfahrungen und Gefühle, seine »Lebensfragen«³³⁴ und Lebensthemen. Bei aller »inflationären Offenheit«³³⁵, das Private und Intime zum Material zu machen, das in die Inszenierungen eingearbeitet wird, ist es Schlingensief ein Anliegen, die Vermitteltheit seiner theatralen Selbstdarstellung zu markieren. Um sich »innerlich so ein bisschen von dem Privaten« zu entfernen, greift er auf eine »Form von Verkleidung« zurück: In *Atta Atta* trägt Schlingensief eine Perücke.³³⁶ Der Umstand, dass sich diese kaum von seiner realen Frisur unterscheidet, unterstreicht das Paradoxon der vermittelten Unmittelbarkeit und ist als eine Spielform ironischer Authentizität zu verstehen.

3.1.2.3 Die erste große Liebe

Ironische Brechungen charakterisieren ebenfalls jene Szenen, die Christoph in Interaktion mit Inge zeigen. Inge ist eine weitere Person aus dem Leben des Autor-Regisseurs, die in *Atta Atta* referenziert wird. Bei Inge handelt es sich, wie in den posthum veröffentlichten Memoiren Schlingensiefs nachzulesen, um seine »erste große Liebe«.³³⁷ Da er sie nicht dazu überreden konnte, Oberhausen zu verlassen und ihm nach München zu folgen – Schlingensief hatte dort ein Studium der Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte begonnen –, endete die Beziehung.³³⁸ In *Atta Atta* wird Inge, dargestellt von dem Volksbühnenschauspieler Fabian Hinrichs, durch Christoph wie folgt eingeführt: »Neben mir sitzt die Inge. Die Inge und ich waren 1979 drei Jahre [lang] zusammen, 1979 hat sie mich verlassen. Aber sie beeinflusst noch heute mein Leben. Durch diese Trennung bin ich zur Autonomie gekom-

333 Ebd.

334 Hegemann, in: HEGEMANN/MÜHLEMANN 2011, S. 146.

335 Hegemann, in: HEGEMANN/HOFFMANN 2000, S. 296.

336 »Ich hab schon eine Perücke auf, das ist immer wichtig, die zieh ich auch öfter auf neuerdings, weil ich dadurch mich dann auch so ein bisschen von dem Privaten zumindest für mich innerlich entferne und so eine Form von Verkleidung habe«; Schlingensief, in: »Hinter der Bühne« 2004, Min. 10:16–10:29 (Transkription der Verfasserin).

337 SCHLINGENSIEF 2012, S. 207.

338 Ebd., S. 208.

men.«³³⁹ Das Verlassenwerden durch die Jugendliebe stellt für den *Atta Atta*-Künstler eine traumatische Verletzung dar, zugleich wirkt sie als Initialzündung für seine künstlerische Entfaltung. In einer späteren Szene richtet Christoph das Wort direkt an Inge:

1979 hast du mich verlassen, und noch heute denke ich an dich. Du hast mich so verletzt innerlich, du hast mich eigentlich zerstört. Du hast mein ganzes Hormonleben, meine Liebe, alles, was ich mit Liebe verbunden habe, komplett zerstört. Aber dafür liebe ich dich. Ich liebe dich dafür! Weil du ein Zeichen in mir hinterlassen hast. Wer kann das schon heutzutage sagen? Inge, Inge, Inge, Inge, Inge! Allahu akbar!³⁴⁰

Schlingensiefel beschwört die zerstörerische Kraft der Liebe, darüber hinaus deutet er ein künstlerisches Selbstverständnis an, das Leiden als Motor und Nährboden der Kunst, seelischen Schmerz als Voraussetzung für das Künstlersein begreift. Die zerstörerische Wirkung, die Christoph seiner »ersten großen Liebe« attestiert, prädestiniert Inge dafür, im Theaterstück als Apologetin des Attatismus aufzutreten. So fungiert Inge in *Atta Atta* als Personifikation eines Kunstverständnisses, das Kunst und Destruktion bzw. Kunst und Terror zusammendenkt. »Vielleicht sind wir auch nur so empfindlich, Christoph, weil wir wirklich im Innersten Terroristen sind«, verkündet Inge. »Ich würde mich am liebsten mit allem, was ich habe, in die Luft sprengen.«³⁴¹ Den Diskurs von der destruktiven Kunst ironisiert Schlingensiefel, indem er Slapstick-Einlagen einsetzt.³⁴² Dabei ist festzustellen, dass den Dialogen zwischen Christoph und Inge eine weitgehend chorische Qualität eignet: Vordergründig dialogisch aufgebaut, erweist sich ihr Sprechen nicht als konfliktuös, sondern als additiv.³⁴³ Mit dieser »Monologisierung des Dialogs«³⁴⁴ tendieren besagte Sequenzen zu einer Auflösung von Figuren und Fabel, wie sie für das postdramatische Theater typisch ist.

3.1.2.4 »Dore, im Keller sind noch Nägel!«

Ganz richtig konstatiert Seeßlen, dass Schlingensiefels selbstreferenzielle Arbeiten die Gefahr eines »merkwürdigen Insidertums« bergen: »Manches vom Schlingensiefel-

339 Transkript *Atta Atta*.

340 Ebd.

341 Ebd. Zugleich weist der Name *Inge* – darauf macht Vanessa Höving aufmerksam – »auf Schlingensiefel«; HÖVING 2022, S. 297. Demzufolge ließe sich Inge auch als Personifikation der (selbst-)zerstörerischen Kraft in Christoph selbst deuten. Für Höving ist damit »das Phantasma des ganz aus sich selbst schaffenden Künstlers« angesprochen.

342 Exemplarisch sei hier auf die Szene »Schamhaar und TNT« verwiesen; Regiebuch *Atta Atta*, S. 14–16.

343 Vgl. H.-T. LEHMANN 2015, S. 233. »Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung«, sodass der »Eindruck eines Chors« entsteht.

344 Ebd.

Humor versteht man vielleicht nur, wenn man drinnen ist.«³⁴⁵ Dies trifft besonders für eine Sequenz in *Atta Atta* zu, in der Schlingensief den Filmemacher Werner Nekes (1944–2017) imitiert. Ihn hatte der Autor-Regisseur 1982 kennengelernt, woraufhin er als Nekes' Assistent drei Jahre lang in dessen Familie lebte.³⁴⁶ In *Atta Atta* schlüpft Schlingensief kurzzeitig in Nekes' Rolle, hektisch nach Ehefrau Dore rufend, um auf Anekdoten anzuspielen, die er in dessen Haushalt erlebt hat. Diese können vom Publikum, ohne Detailkenntnisse aus Schlingensiefs Privatleben, nicht erschlossen werden. »Dore, im Keller sind noch Nägel!«, ruft Christoph beispielsweise. »Dore, Nägel! Dore, wo bist du denn?«³⁴⁷ Wieder handelt es sich um Anspielungen, die durch Schlingensiefs Memoiren *Ich weiß, ich war's* (2012) erhellt werden. Darin geht der Autor-Regisseur auf die Schwierigkeiten im Zusammenleben und -arbeiten mit Nekes ein und erzählt: »Ich weiß noch: In den ersten zwei Wochen musste ich in Nekes' Keller Hunderte von verrosteten Nägeln gerade kloppen. Ohne Erklärung, einfach so.«³⁴⁸

Mit dem Verweis auf Nekes, der vor allem im Experimentalfilm engagiert war, ruft Schlingensief eine prägende Phase seines künstlerischen Werdegangs auf: »Von Werner Nekes habe ich gelernt, wie viel in der Kunst eigentlich durch die Fehler entsteht.«³⁴⁹ Durch ihn wird Schlingensief »mit einem Virus gegen den Mainstream versorgt«.³⁵⁰ Doch ist in *Ich weiß, ich war's* ebenso von Schlingensiefs Bedürfnis zu lesen, sich von dem Lehrer und Vorbild zu lösen und sich von Nekes' »Avantgardewahn« zu befreien.³⁵¹ Ebendiese Ambivalenz prägt sich der beschriebenen Theaterszene ein. So stellt das Nekes-Zitat einerseits eine Hommage dar, andererseits wird Nekes in der Parodie lächerlich gemacht. Für Schlingensief hat dieses Vorgehen Prinzip: Auch das für ihn zentrale Vorbild Joseph Beuys wird von ihm in *Atta Atta*

345 SEESSLEN 1998, S. 48. Diedrich Diederichsen attestiert Schlingensiefs Theater die »Hermetik einer anspielungsreichen, überlagerungsdichten und oft privatistischen Handlungsführung und Inszenierung«; DIEDERICHSEN 2011, S. 188.

346 Vgl. SCHLINGENSIEF 2012, S. 215f.: »Nekes hatte eine sehr gesellige Familie, die meist sehr nett zu mir war, weil ich viel Blödsinn gemacht und sie immer zum Lachen gebracht habe. Irgendwann kam auch mal Beuys zur Tür rein oder Bazon Brock oder Kurt Kren – das war schon sensationell.«

347 Transkript *Atta Atta*. Im Aufführungstext erweist sich die Nekes-Sequenz – im Vergleich zur Nekes-Szene im Regiebuch – als wesentlich ausgebaut.

348 SCHLINGENSIEF 2012, S. 216.

349 SCHLINGENSIEF 1998, S. 27.

350 SCHLINGENSIEF 2012, S. 216. Im Gespräch mit Obrist erläutert Schlingensief: »Ja, Werner [Nekes] ist wichtig gewesen, weil er ein Filmregisseur war, der Filme in einer Art und Weise gemacht hat, wie ich sie mir vorher nicht habe vorstellen können und auch nicht habe vorstellen wollen. »Experimentalfilmer«, »Avantgardefilmer« nannte sich das damals. Nekes hat Filme gedreht, indem er den Fotoapparat benutzte, um damit – Bild für Bild, 24 Bilder pro Sekunde – seine Aufnahmen zu machen. Dabei hat er die Handlung natürlich nicht unbedingt in den Vordergrund gestellt. Ich war mehrere Jahre lang sein Assistent, und ihm zu assistieren war schon sehr interessant, weil ich ja eigentlich Mainstreamfilme machen wollte«; SCHLINGENSIEF/OBRIST 2011, S. 298.

351 Vgl. SCHLINGENSIEF 2012, S. 221.

nachgeahmt.³⁵² Im Nachspielen drücken sich sowohl Bewunderung als auch Abgrenzung, Infragestellung und Demontage aus.

3.1.2.5 Der Provokateur, der Intellektuelle, der Leidende

Mit den dargelegten autobiografischen Bezugnahmen auf sein Elternhaus, auf seine Jugendliebe Inge und auf den Freund und Lehrer Nekes entwirft der Autor-Regisseur ein theatrales Selbstbildnis, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischt. Hinzu kommt, dass die Künstlerbilder, die Schlingensiefel als Person(a) jenseits der Theaterbühne verkörpert und inszeniert, seine theatrale Selbstdarstellung mitkonstituieren. Man weiß von Schlingensiefel, dass er die Berichterstattung über seine Projekte und seine Person mit großer Aufmerksamkeit verfolgte.³⁵³ »Gleichzeitig hat er das Selbstbild, das ihm aus den Medien entgegenkam, vollständig inkorporiert«³⁵⁴ – selbst wenn er mit Fremdzuschreibungen hadert, greift er diese in seiner Arbeit auf und reflektiert sie.³⁵⁵ So nimmt der Autor-Regisseur, obwohl er an seiner Etikettierung als »Berufsprovokateur« und »Enfant terrible« Anstoß nimmt, auf ebendiese Bezug, wenn er als Bühnenfigur Christoph bei der 18. Aufführung von *Atta Atta* seinen Eingangsmonolog hält:

Wir sind eine kleine Künstlergruppe, hier vom Prenzlauer Berg. Wir sind auf der Basis von den Wiener Aktionisten tätig. Wir haben in der Tradition von Günter Brus viel gemacht, aber auch Hermann Nitsch oder Claus Peymann. Wir arbeiten jedenfalls so in dieser ganzen Ebene von Aktionismus, von wildem, wildem Herumexorzieren. [...] Wir arbeiten mit Kot, mit Urin, wir haben auf die Deutschlandfahne gekackt. Ich selber bin Deutschlands populärster Provokateur. Wo ich nur kann, provoziere ich.³⁵⁶

Schlingensiefel nimmt die gegen ihn vorgebrachte Kritik, allein um der Provokation willen zu provozieren, spielerisch auf, um sich in die Ahnenreihe der Wiener Aktionisten und »großen Provokateure« Brus und Nitsch zu stellen.³⁵⁷ Folglich werden

352 Zu Schlingensiefels Bezugnahmen auf Beuys siehe unten, S. 148–166.

353 Vgl. etwa Claus Philipp, in: PHILIPP et al. 2011, S. 139.

354 Philipp, in: ebd.

355 Vgl. POGODA 2019, S. 238.

356 »Hinter der Bühne« 2004, Min. 21:22–22:08 (Transkription der Verfasserin). Jene 18. Aktion von *Atta Atta* fand am 18. Januar 2004 statt. Schlingensiefel referiert hier auf die Wiener Aktionisten Nitsch und Brus, vornehmlich auf Brus' skandalösen Auftritt während der Gemeinschaftsaktion *Kunst und Revolution* (1968), in deren Rahmen der Künstler öffentlich urinierte und defäkierte und daraufhin wegen »Verunglimpfung der österreichischen Fahne und Hymne« mit einer mehrmonatigen Arreststrafe sanktioniert wurde. Zu *Kunst und Revolution* siehe weiterführend unten, S. 169.

357 Von Schlingensiefels Ironie zeugt, dass er auch die Theaterarbeit Claus Peymanns dem für die *Atta Atta*-Künstlergruppe als Referenzkunst fungierenden Wiener Aktionismus zuordnet. Die Klassifizierung ist insofern ironisch, da Schlingensiefel dem langjährigen Intendanten

auch unliebsame, von außen an ihn herangetragene Identitätszuschreibungen für Schlingensiefel zum Material seines theatralen Selbstbildnisses, das zugleich in einen globaleren Diskurs – hier: in eine Auseinandersetzung mit dem schock- und gewalt-affinen Kunstbegriff der Neoavantgarden – eingelassen ist.

Das Bild des Provokateurs bleibt nicht die einzige Künstlerimago, auf die Schlingensiefel auf und fernab der Bühne rekurriert. Bedeutend ist ebenso die Rolle des multikompetenten Künstlerintellektuellen, die er mit der Veranstaltung des *Attaistischen Kongresses* für sich reklamiert. Indem Schlingensiefel Experten zum Zweck wissenschaftlicher Forschung um sich versammelt und sich so ein »intellektuell-künstlerisches Netzwerk«³⁵⁸ aufbaut, verkörpert er das postmoderne Künstlerprofil, das sich Kompetenzen der Kunstwissenschaft und -theorie aneignet, mithin das humanistische Konzept des *uomo universale* nachahmt. Schlingensiefel nimmt die während der Probenarbeit im Kollektiv entwickelten philosophischen und kunstwissenschaftlichen Theorieüberlegungen auf, um sie als Explikation für seine Theaterarbeit nutzbar zu machen. Selbstironisch erklärt Christoph in *Atta Atta* die Berliner Volksbühne zum intellektuellen Zentrum: »Das ist Berlin! Das ist der Prenzlauer Berg! Das ist die Volksbühne! Hier kommt man an, weil's hier brennt, weil's hier brennt. Weil's hier intellektuell wichtig wird!«³⁵⁹ Das Bild des Künstlerintellektuellen wird auch dann aufgerufen, wenn Christoph – direkt aus der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe lesend – aus Luhmanns *Die Kunst der Gesellschaft* zitiert. Dabei macht sich Schlingensiefel den Luhmann'schen Text nur scheinbar als Rollenrede zu eigen, vielmehr stellt er ihn, etwa durch eine singende Rezitationsweise, als fremdes Sprachmaterial und entleerte Diskurshülle aus, derer er sich wie eines Requisites bedient.³⁶⁰ Während

des Berliner Ensemble realiter kein transgressives Wirkpotenzial zuspricht. Vielmehr wirft er ihm ein strategisches, auf das Gefallen des Publikums ausgerichtetes Theater vor: Dem Geschäftsmann Peymann gehe es allein darum, so äußert sich der Autor-Regisseur im Interview, »dass das Konto wächst und dass man Erfolge vorweisen kann«; Schlingensiefel, in: SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003. Bereits in Schlingensiefels Theaterstück *Rosebud* wird Peymann zur Zielscheibe ironischer Seitenhiebe; vgl. SCHLINGENSIEF 2002a, S. 96 u. 109.

358 POGODA 2019, S. 268.

359 Transkript *Atta Atta*.

360 Schlingensiefel zitiert aus dem Kapitel »Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems«; LUHMANN 1999, S. 215–300. So liest Christoph – in der Eingangsszene, in der die Mitglieder der Künstlergruppe auf dem Sofa sitzen und sich reihum vorstellen – die folgende Passage aus *Die Kunst der Gesellschaft* vor: »Die ›andere‹ Welt der Kunst kann nur dadurch kommunizierbar bleiben, daß man Referenzen auf unsere eingeübte Welt kappt. Und der Betrachter, der im Normalen zu Hause ist, ist raffiniert. Man muss ihm *jeden* Weg zurück in seinen Alltag versperren und jede Vermutung unterbinden, daß der Künstler anderes im Sinn hatte als das, was das Kunstwerk zeigt«; ebd., S. 247. Im Zusammenspiel mit den Texten der anderen Akteure – Horst Gelonnek improvisiert ein kurzes Statement zur Malerei in Deutschland (»Diese Malerkunst ist eine Sauerei!«), Fabian Hinrichs liest eine Inhaltsangabe von Wagners *Tannhäuser* vor, Helga Stöwhase dagegen einen Text über Schizophreniekrankte – erweist sich der Luhmann'sche Text als entleertes Sprachmaterial, das Schlingensiefel als ebensolches ausstellt, zumal er sich während des Vorlesens das Lachen verkneifen muss. Das zweite längere Luhmann-Zitat folgt in einer späteren

sich der Autor-Regisseur fernab der Bühne, beispielsweise in Interviews, durchaus als Künstlerphilosoph präsentiert, der seine Ausführungen – unter Rückgriff auf Luhmann, Sloterdijk, Weibel und Groys – kunsttheoretisch zu fundieren sucht,³⁶¹ bricht er diese Figuration auf der Theaterbühne auf und gibt sie der Lächerlichkeit preis.

Ein weiterer zentraler Künstlertopos, der das Schlingensief-Bild bestimmt, ist der des *exemplary sufferer*³⁶². Rezensenten von *Atta Atta* sehen in Schlingensief einen Märtyrer, der sich ungeschützt ausliefert und verausgabt, um – im Selbstopfer für das Publikum – eine kathartische Wirkung anzustreben. In diesem Sinne will Peter Laudenbach Schlingensiefs »rituelles Trash-Theater« als Versuch begreifen, »einen spielerischen Umgang mit dem realen Schrecken zu erproben«: »St. Christopherus trägt fern aller Bescheidenheit das Elend der ganzen Welt. Es ist ein harter Job, aber irgendwer muss ihn machen.«³⁶³ Demgemäß wird der *Atta Atta*-Inszenierung »eine melancholische Grundstimmung«³⁶⁴ attestiert.

Dieses vom Feuilleton evozierte Künstlerbild deckt sich mit der medialen Selbstinszenierung Schlingensiefs, der die Imago des leidenden Künstlers ausdrücklich kultiviert, wenn er sich im Interview als manisch-depressiv outet und erklärt: »Ich quäl mich unheimlich viel.«³⁶⁵ Zugleich deklariert er sein existenzielles Unwohlsein zur Sublimierungsgrundlage lustvoller Kunstproduktion.³⁶⁶ Auch in *Atta Atta* ist das Leiden des Künstlers einerseits als qualvolles Schicksal, andererseits als Motor künstlerischen Schaffens dargestellt.

Charakteristisch für das Gros der Künstlerdramen sei, schreibt Helmut Weidhase im *Literatur-Lexikon* (2008), »dass in den dargestellten Nöten und Gefährdungen des Künstlerdaseins sich biograph[ische] Details (z. T. verschlüsselt) aus dem Leben der Autoren bekenntnishaft spiegeln«.³⁶⁷ Weidhase knüpft damit an den 80 Jahre zuvor erschienenen Eintrag Werner Deetjens im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* an. Das Künstlerdrama gehe zumeist »aus einem persönlichen Kern« hervor, so Deetjen, »insofern der Verfasser sich der Wesensart oder dem Schicksal dessen verwandt fühlt, den er zum Helden seines Werkes wählt, und sich unter fremder Maske

Szene, in der Schlingensief den neben ihm knienden Achim von Paczensky belehrt; hierzu mehr unten, S. 154f.

361 Vgl. etwa SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

362 Zur Imago des *exemplary sufferer* siehe Kapitel II, S. 49.

363 LAUDENBACH 2003. Andreas Schäfer spricht Schlingensief eine geradezu schamanistische Qualität zu und erklärt *Atta Atta* zum Mysterienspiel; vgl. SCHÄFER 2003. Ähnlich auch GLAUNER 2003.

364 LAUDENBACH 2003. Vgl. ebenso SCHAPER 2003 (»satte Melancholie« und »düster meditativ«) sowie BIENERT 2003 (»Melancholie in Aktion«).

365 SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2007, S. 18. Im Interview spricht Schlingensief von selbstverursachtem »Unglück« und von »Selbsterstörung«. Depression und manisch-depressives Verhalten thematisiert er bereits in SCHLINGENSIEF 1998, S. 37 und SCHLINGENSIEF/HOFFMANN 2000, S. 303.

366 Vgl. SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2007, S. 18.

367 WEIDHASE 2008a.

darstellt« – was die Behandlung des Stoffes subjektiv werden lasse.³⁶⁸ Hier scheinen Anklänge an Wolfgang Menzels Kritik an der dem Künstlerdrama inhärenten auktorialen Selbstbezüglichkeit durch.

Im postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefs versteckt sich der Autor nicht mehr länger »unter fremder Maske«. Sieht man von den für ihn typischen Insider-Witzen ab, verzichtet Schlingensief in *Atta Atta* auf eine Verschlüsselung des autobiografischen Bezugs. Vielmehr stellt sich der Autor-Regisseur ostentativ selbst dar und weist sich als Mittel- und Referenzpunkt seines Theaterstücks aus: Christoph spielt Christoph. Der Großteil der in *Atta Atta* virulenten Kunst- und Künstlerdiskurse entfaltet sich an Schlingensiefs Person(a). Dabei ist festzuhalten, dass sich der von Weidhase angesprochene Bekenntnischarakter des traditionellen Künstlerdramas bei Schlingensief zum autobiotheatralen Credo »Theater ist für mich Beichte«³⁶⁹ steigert. Das Herstellen von »Wahrhaftigkeit« und »Authentizität« auf der Theaterbühne schließt Verstellung, Zuspitzung und Ironisierung jedoch nicht aus. Im Gegenteil: Momente, die die Theatersituation offen reflektieren, bringen eine »fiktive Authentizität« hervor, »die sich selbst als solche durchschaut«³⁷⁰ und sich vom Publikum als solche durchschauen lässt. Schlingensiefs postdramatisches Künstlerdrama, so lässt sich bilanzieren, zeichnet sich durch eine Potenzierung und Radikalisierung der schon im traditionellen Künstlerdrama angelegten selbstbezüglichen Struktur aus.

Autobiografische Bezüge verknüpft Schlingensief in *Atta Atta* mit bekannten Künstlertopoi und -motiven; dazu zählen die Frage nach künstlerischer Autonomie, die Konfiguration des Außenseiterkünstlers und die topische Vorstellung vom seelischen Schmerz als Urquell künstlerischer Produktivität, ein Topos, der auf den Status des Künstlers als »exemplarisch Leidender« hindeutet. Gleichfalls finden Künstlerbilder, die Schlingensief fernab des Theaterraums verkörpert und die ihm als Autor-Regisseur zugeschrieben werden, Eingang in das Stück: So stellt er sich auf der Bühne als Berufsprovokateur in der Tradition des Wiener Aktionismus vor, ferner inszeniert er sich als Luhmann rezitierender Künstlerphilosoph, der die Volksbühne zum intellektuellen Zentrum Berlins erklärt. Personen aus dem Leben Schlingensiefs werden – durch Schauspieler repräsentiert – in die in *Atta Atta* geführten Kunstdiskurse funktional eingebettet. Die Figur Inge, in der sich im übertragenen Sinn Liebe und Leid des Künstlers schicksalhaft verschränken, fungiert als Hypostasierung des Attatismus: In ihrem Zusammendenken von Kunst, Terror und Gewalt verweist Inge auf das Prinzip »Kunst als Destruktion«. Den Kunstterror kontrastiert Schlingensief mit dem psychologischen Terror im Kontext der Familie. Als kunstfeindliches Element stehen die Eltern der künstlerischen Entfaltung ihres Sohnes entgegen. Sie zeigen sich über Christoph als grenzüberschreitenden Sonderling entsetzt und reagieren auf dessen künstlerische Aktivität entweder mit Abwehr oder Desinteresse.

368 DEETJEN 1926/1928, S. 169f.

369 Schlingensief, zit. nach HEGEMANN 2021, S. 367.

370 HEGEMANN 1998, S. 163.

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.«³⁷¹ 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.«³⁷² 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 Dauerabhängigkeiten«. »[F]amiliäre[] Enge und familiären 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.