

hervor kam Omar ibn il Musulman und seine Söhne. Und ich dachte ... und ich dachte ... und ich dachte ...«¹⁴ Fritschs Monologschleife endet erst, als ein Volksbühnenmitarbeiter das Mikrofon abbaut und von der Bühne trägt.

1 Rezeption

Ein Blick auf die Theaterkritik verdeutlicht, dass die *Atta Atta* besprechenden Rezensenten differente begriffliche Kategorisierungen vornehmen, um das Schlingensief'sche Theaterstück genrespezifisch zu klassifizieren. Augenfällig sind jene Benennungen, die den Bezug der Inszenierung zur Gegenwartskunst akzentuieren. Folgende Genrebezeichnungen finden sich in den zur oder nach der Premiere erschienenen Rezensionen: »Politstück«¹⁵, »Diskurstheater«¹⁶, »rituelles Trash-Theater«¹⁷, »theatralischer Traktat über die Kunst«¹⁸, »Happening«¹⁹, »Performance«²⁰, »Aktionstheater«²¹ und »Aktion«²². Am häufigsten findet das Label der Aktion Verwendung, auf das auch Schlingensief zurückgreift, der damit sein Stück dezidiert in die Nähe von Aktions- und Performancekunst rückt. Seit dem 20. Jahrhundert, so ist im *Lexikon Theatertheorie* nachzulesen, werden »Aufführungen im Grenzbereich von Bildender Kunst und Theater als Aktionen bezeichnet, die unter der Gattungsbezeichnung Aktionskunst (Performance) zusammengefasst werden.«²³ Anders als das traditionelle Konzept von Theater, das sich als Kunst der Repräsentation versteht, sprengt Performancekunst das Als-ob durch »die Realerfahrung von Körper, Raum und Zeit« und relativiert die Distanz zwischen Akteuren und Publikum.²⁴

In der Tat machte sich Schlingensief als »Aktions- und Medienkünstler«²⁵ einen Namen, beispielsweise mit seinem aktionistischen Theaterprojekt *Passion Impossible – 7 Tage Notruf für Deutschland* (1997), dem mit einer Parteigründung einhergehenden Projekt *Chance 2000* (1998) oder der aufsehenerregenden »Container-Aktion« *Bitte liebt Österreich – Ausländer raus!* (2000). Allesamt Arbeiten, die zwar im Verbund mit Schauspielhäusern veranstaltet wurden, jedoch den Raum der jeweiligen Theaterbühne verließen, die Grenzen zwischen Theater und bildender Kunst einerseits sowie zwischen Kunst und Wirklichkeit andererseits auflösend. So trat die damals

14 Ebd.

15 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

16 SCHÄFER 2003.

17 LAUDENBACH 2003.

18 MICHALZIK 2003.

19 Vgl. LINDEMANN 2003.

20 SCHAPER 2003 und WEYH 2003.

21 HELLMICH 2003.

22 GLAUNER 2003, SCHÄFER 2003 und STRAUB 2003.

23 GRONAU 2014, S. I.

24 UMATHUM 2014, S. 250.

25 HEGEMANN 2003a, S. 10.

von Schlingensief initiierte Partei *Chance 2000*, über selbstorganisierte Landesverbände gegründet und durch lokale Direktkandidaten unterstützt, tatsächlich zur Bundestagswahl 1998 an.²⁶ Mit der Gleichzeitigkeit von Kunst und Politik sprengte Schlingensiefs Projekt den ästhetischen Rahmen theatralen Spiels, erzeugte eine paradoxe Einheit von Kunst und Nicht-Kunst und, damit einhergehend, eine irritierende Ungewissheit über den Status der *Chance 2000*-Auftritte: War das noch Theater oder bereits Wahlkampf?²⁷ Rund zehn Jahre später zeigte sich Schlingensief noch immer überzeugt von seiner damaligen Parteiaktion und ihrem die Gesellschaft reformierenden Potenzial: »Ich hätte mit der Partei damals wirklich Millionen Leute formieren können, den Wahn hab ich.«²⁸

Demgegenüber mutet das Aktionstheater *Atta Atta* geradezu konventionell an. Während der Aufführung verlassen die Bühnenakteure den Theatersaal nicht, auch die Zuschauer dürfen – anders als etwa im Rahmen der Theaterproduktion *Passion Impossible*, die sich in öffentlichen Räumen der Hamburger Innenstadt abspielte – auf ihren Plätzen sitzen bleiben, sie werden nicht zur unmittelbaren Partizipation aufgefordert: *Atta Atta* findet im geschlossenen Kunstraum der Volksbühne statt.

26 Vgl. MALZACHER 2020, S. 123f. Carl Hegemann kommentiert das Verschwimmen der Grenze zwischen Akteuren und Publikum wie folgt: »Wir haben die vierte Wand dermaßen aufgerissen, dass wirklich nicht nur die Zuschauer nicht mehr wussten, was passiert, sondern auch die Schauspieler, dass man gar nicht mehr genau wusste, wer war jetzt Schauspieler und wer Zuschauer – und das bei der Aktion *Chance 2000* über Monate«; Hegemann im Gespräch mit Corinne Orlowski (2019), zit. nach HEGEMANN 2021, S. 337–349, hier S. 341. Weiterführendes Material zu ihrem Parteiprojekt versammeln Schlingensief und Hegemann in ihrer Publikation *Chance 2000. Wähle Dich selbst*; SCHLINGENSIEF/HEGEMANN 1998. Vgl. auch den von Johannes Finke und Matthias Wulff herausgegebenen Dokumentationsband *Chance 2000. Phänomen – Materialien – Chronologie*; FINKE/WULFF 1999.

27 Am Beispiel der in einem Zirkuszelt stattfindenden *Chance 2000*-Theaterabende beschreibt Erika Fischer-Lichte, wie Schlingensief das Publikum verunsichert, indem er mit der Kollision und wechselseitigen Überschreibung diverser Rahmungen spielt, die sein Theater zugleich als Zirkusvorstellung, Freakshow, Talkshow und politische Versammlung markieren. »Die Rahmenkollisionen und -brüche stürzten die Zuschauer nicht nur deshalb in eine ›Krise‹, weil sie sie permanent darüber im unklaren ließen, welcher Rahmen gelten sollte, und ihnen so ständig Entscheidungen abverlangten, sondern auch, weil sie Grenzen zwischen den Bereichen, welche die Rahmen als je distinkte markieren, verwischten, wenn nicht gar aufhoben«; FISCHER-LICHTE 2004, S. 76f.

28 SCHLINGENSIEF/BEHRENDT 2007, S. 18. Die Tatsache, dass Kunst ihren Kunststatus verliert, sobald sie den ästhetischen Rahmen überschreitet, bringt Hegemann auf die folgende prägnante Formel: »Die Kunst kann als Kunst ihr Reich oder ihren Bereich nicht verlassen, sie verwandelt sich beim Überschreiten der Grenze in Kriminalität oder Wahnsinn. Aber auch das lässt sich künstlerisch bearbeiten«; HEGEMANN 2021, S. 187. Schlingensief kokettiert in seiner Arbeit mit beidem, das heißt mit Wahn und Kriminalität – unter ironischen Vorzeichen. Im Rahmen von *Chance 2000* forderte er etwa sechs Millionen Arbeitslose zum Baden im Wolfgangsee auf, um so das an den See angrenzende Feriendomizil des damals amtierenden Bundeskanzlers Helmut Kohl zu fluten: »Nach unseren Berechnungen wäre das Wasser um drei Meter angestiegen und Kohls Ferienhaus samt Kohl, der dort gerade Urlaub machte, in den Fluten untergegangen«; SCHLINGENSIEF 2012, S. 62.

Carl Hegemann versteht die Theaterinszenierung mit dem doppeldeutigen Begriff des *Kunst-Stücks*²⁹. Damit deklariert Schlingensief's Dramaturg es zu einem Stück *über Kunst*, ebenso wie er es selbst zu einem ›Kunst-Stück‹ erklärt, nämlich – so Hegemann – zu »einer großen Happening-Performance«, die sich als eine Reminiszenz an »die ganze Aktionskunst« versteht.³⁰ Bei den Theaterkritikern stößt Schlingensief's ›Kunst-Stück‹ auf unterschiedliche Resonanz. Negative Stimmen kritisieren es als unverständlich, bemängeln die darin aufgerufenen Bezüge als »extrem disparat« und sehen die Kommunikation zwischen Bühne und Publikum gekappt.³¹ In der *Berliner Morgenpost* moniert Peter Hans Göpfert die »Ausgeschlossenheit des Zuschauers«, der »Schlingensief's Spiel mit Zitaten und Selbstzitaten nicht zu deuten oder erst gar nicht zu erkennen weiß.«³² Im *Deutschlandfunk* wird *Atta Atta* verrissen: Florian Felix Weyh mokiert sich über Kritikerkollegen, die das Stück wohlwollend besprechen und dabei »über Metaebenen, kreatives Chaos, Patchworkästhetik, dadaistische Montage« dozieren.³³ Alles »Unfug«, findet Weyh, der in der Schlingensief'schen Performance bloßes »Quatschgehampel« erkennen will:

Mit intellektueller Windmacherei im Begleitbuch wird eine hundertminütige Performance-Nichtigkeit zum interpretationsfähigen Kunstakt veredelt. Auf der Bühne produziert Schlingensief sein gewohntes Quatschgehampel mit Kettensägeinsatz, Schlamm- und Blutwälzereien, für einen Moment darf man sein Geschlechtsteil bewundern – ziemlich kurz –; und zum Schluss fällt eine Schweinehälfte vom Bühnenhimmel.³⁴

Das Gros der Theaterkritik jedoch fällt ein positives Urteil. *Der Spiegel* würdigt die Theaterinszenierung als unterhaltsam und kurzweilig,³⁵ in der *Frankfurter Rundschau* wird sie für ihre »ausgefeilte Dramaturgie«, den szenischen Ideenreichtum und für »einen spannungsreichen Soundtrack«³⁶ gelobt. Besonders begeistert zeigt sich Andreas Schäfer von der *Berliner Zeitung*. »Atta Atta« ist der beste Schlingensief, den es je gab«, schwärmt der Theaterkritiker und attestiert dem Stück »die Kraft eines Mysterienspiels«:

29 HEGEMANN 2003a, S. 10.

30 HEGEMANN 2010, Min. 6:44–6:55 (Transkription der Verfasserin).

31 Siehe DETLEF KÜHLBRODT 2003. Eine gestörte Beziehung zwischen Zuschauern und Bühne erlebt auch Hans-Dieter Schütt und schreibt über *Atta Atta*: »Es gibt keine wirklichen Verbindungslinien zwischen dem Jahrtausende alten Konsumtionsverhalten des Theaterzuschauers, der etwas sehen und ›mitnehmen‹ will, und jenen Autisten auf der Bühne, die Spiel als Selbstbefreiung feiern«; SCHÜTT 2003.

32 GÖPFERT 2003.

33 WEYH 2003.

34 Ebd.

35 Vgl. STRAUB 2003.

36 MICHALZIK 2003. Auch Matthias Heine, Redakteur der *Welt*, erfreut sich an »nahezu musikalisch komponierten 100 Minuten«; HEINE 2003.

Nie war Christoph Schlingensief so privat und so ratlos und aggressiv und in seiner ratlosen Aggressivität gleichzeitig zart und liebend. Man sieht an diesem Abend schöne und vor allem furchtbare Dinge, und hinterher fühlt man sich erschlagen wie nach einem Albtraum. Aber näher am Chaos der Wahrheit. Gehet also hin und lasst euch das Herz rausreißen.³⁷

»Nie war Christoph Schlingensief so privat« – das Persönlich-Intime, das Schlingensief in *Atta Atta* als Referenzrahmen aufruft, beeindruckt neben Schäfer auch andere Kritiker. »Was man in der Volksbühne sah, war die Selbstzerstörung und Neuerfindung eines seltsamen Talents«, schreibt Peter Laudenbach, Schlingensief riskiere ein »nahezu ungeschütztes persönliches Sprechen«.³⁸ Peter Michalzik konstatiert: Am Anfang von *Atta Atta* stehen »die Eltern bzw. das ödipale Dreieck: Josef Bierbichler gibt den blinden Vater, Irm Hermann ist die sofakissengleiche Mama, der kleine Christoph Schlingensief wird malender Künstler.«³⁹ Schlingensief wird als »Bühnenmartyrer«⁴⁰ und für seinen »Kamikazemut« gefeiert, »die wahren Adressaten seiner Kunst auf die Bühne zu holen, die Eltern nämlich, zumindest ihre Repräsentanten.«⁴¹ Im *Tagesspiegel* ist zu lesen:

Schlingensief führt einen aussichtslosen Vielfronten-Krieg. Gegen eine bigott-katholische Herkunft – und gegen den Kulturbetrieb. Gegen das Klischee des Provokateurs. Nach diesem düster meditativen, für seine Verhältnisse fast in sich gekehrten »Atta Atta«-Abend kann man sich mit dem Gedanken anfreunden, dass Schlingensief doch kein kühl spekulierender Trash-Entertainer ist, der seine Marktnische ausfüllt, sondern ein Künstler, dessen Leiden nicht läppisch ist und der sein Heil im seligen Dilettantismus sucht.⁴²

Diese schlaglichtartig in den Blick genommenen Besprechungen machen deutlich: Nicht nur ist das »Kunst-Stück« *Atta Atta* ein Stück über Kunst, es ist zugleich ein Stück über den Künstler – um mit den Worten des Rezensenten Hans-Dieter Schütt zu sprechen: »Es erzählt Schlingensiefs Drama, also das eines unverständenen Kunst-Sohnes«.⁴³ Auffällig ist, dass sich die *Atta Atta* besprechenden Rezensenten auf das autobiotheatrale Programm des Autor-Regisseurs bereitwillig einlassen und seine Theaterinszenierung entsprechend autobiografisch deuten. Während positive Rezensionen die Auseinandersetzung Schlingensiefs mit Eltern und Kunst als anrührend und beeindruckend loben, beschwerten sich kritische Stimmen über seine dem Publikum unverständlich bleibenden Selbst- und Fremdreferenzen. Beide Lesarten verweisen auf die Notwendigkeit eines *spectator doctus*, der sowohl über Kunst

37 SCHÄFER 2003.

38 LAUDENBACH 2003.

39 MICHALZIK 2003.

40 Ebd.

41 SCHÄFER 2003.

42 SCHAPER 2003.

43 SCHÜTT 2003.

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. [*Zögert*] 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 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.