

Diese Sublimierungs- und Neutralisierungsversuche vollziehen sich in *Atta Atta* vor der Folie der Stockhausen'schen Provokation, den Terroranschlag des 11. September 2001 als Kunstwerk kosmischen Ausmaßes zu denken. In seiner *FAZ*-Kolumne gibt Schlingensief dem Komponisten und Grenzverletzer, wenige Wochen nach dessen skandalumwitterter Pressekonferenz, Rückendeckung. Er plädiert dafür, »Stockhausen laufenzulassen, und die Irritation, die er mit seiner Äußerung ausgelöst hat, zu genießen! Im Kern haben wir es hier nämlich mit dem Phänomen der Selbstbeschmutzung zu tun. Stockhausen beschmutzt sich mit einem Gedanken, den man nicht denken darf, obwohl Gedanken nicht strafbar sind! Er haftet!«<sup>721</sup> Die entrüsteten Reaktionen auf Stockhausens Aussage geben Schlingensief Anlass, an der »gute[n] alte[n] Lüge, Kunst sei gut und somit edel«, Kritik zu üben: »Kunst soll vermitteln, aufklären, klug sein und die Menschen verändern. Daß Kunst aber auch unverständlich, ungerecht, unmoralisch und zum Teil auch ›menschenverachtend‹ sein kann, hat sie immer wieder bewiesen.«<sup>722</sup> Diesen Diskurs führt der Autor-Regisseur mit *Atta Atta* auf der Theaterbühne fort, um am Beispiel der Neoavantgarden die Gewaltförmigkeit von Kunst und Künstler zu reflektieren. Schlingensiefs Avantgardeforschung bleibt hierbei nicht auf Joseph Beuys und den Wiener Aktionismus beschränkt, sondern findet mit den in *Atta Atta* ebenfalls referenzierten Künstlern Paul McCarthy, Matthew Barney und Damien Hirst, die sich in ihren Arbeiten der Formsprache und den Strategien der Neoavantgarde bedienen, Anschluss an die im Jahr 2003 aktuelle Kunstszene – die von Schlingensief konzipierte Genealogie der Gewalt reicht bis in die Gegenwart.

### 3.4 Resümee

Klassifiziert man *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* als ein Theaterstück »über den 11. September«<sup>723</sup>, ist zu präzisieren, dass sich *Atta Atta* als eine Antwort auf 9/11 verstehen lässt, insofern Schlingensief darin den Kunstdiskurs aufnimmt, der durch die Reflexion über die Terroranschläge initiiert wurde. Der Autor-Regisseur selbst erklärt im Presseinterview: »In meiner Inszenierung taucht kein World Trade Center auf, kein Flugzeugangriff, kein Bin Laden, kein Bush. Es gibt verschiedene Kunstaktionen und mein Elternhaus mit Irm Hermann und Sepp Bierbichler als meine Eltern.«<sup>724</sup> Schlingensief zeigt in *Atta Atta* keine »Betroffenheitsgesten«<sup>725</sup>, es geht ihm nicht um das kollektive Trauma nach 9/11, vielmehr interessiert den Autor-Regisseur, wie sich das von der Avantgarde und Neoavantgarde geschulte Künstlersubjekt zu dem die ganze Welt erschütternden Terroranschlag verhält. Gleichwohl

721 SCHLINGENSIEF 2001 a.

722 Ebd.

723 HEGEMANN 2011, S. 204.

724 SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

725 DE SIMONI 2009.

Karlheinz Stockhausen für seine Aussagen zum Kunstcharakter des 11. September stark kritisiert wurde, »bestand in der Folgezeit nahezu Konsens darüber, dass das New Yorker Attentat *als Bild* eine fatale ästhetische Dimension hatte, die von den Urhebern offenbar bewusst angestrebt wurde.«<sup>726</sup> Die gesellschaftliche und kulturelle Zäsur, die 9/11 bewirkte, manifestiert sich im Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* als eine Krise des Künstlers.

Das Kernthema der Theaterproduktion bildet der Konnex von Kunst, Terror und Verbrechen. Stockhausens Provokation aufgreifend, provoziert Schlingensiefel mit der Gründung des Attatismus, um damit auf die Schaffenskrise des Post-9/11-Künstlers zu rekurrieren: »Was kann die Kunst nach dem 11. September noch machen?«<sup>727</sup> Schock- und Provokationsstrategien, von den Avantgarden verfolgt und von der in ihrer Tradition stehenden Gegenwartskunst weitergeführt, werden durch die bildmächtige Monstrosität der New Yorker Ereignisse in den Schatten gestellt. Was also tun, wenn sich die Terroristen des 11. September – aus einem zynischen Blickwinkel betrachtet – als die radikaleren Künstler erweisen, die einschneidendere und wirkungsvollere Bilder produzieren?

Die Bühnenfigur Inge konstruiert Schlingensiefel als Personifikation des Attatismus, sie nimmt die Extremposition im Spektrum der in *Atta Atta* präsenten Künstlerpositionen ein. Inge ist von der destruktiven Ästhetik des Terrors überzeugt und will es, sich in die Luft sprengend, mit den »saudi-arabischen Medienkünstlern« aufnehmen. Da Schlingensiefel durchgehend mit ironisch-karikierenden Brechungen arbeitet, ist die Struktur seines Stücks ambivalent und es bleibt offen, ob bzw. wie ernst es der Autor-Regisseur mit dem Attatismus meint. Angesichts dieser Uneindeutigkeit ist die letztgültige Interpretation der in *Atta Atta* behaupteten »Blutsbrüderschaft von Terrorismus und Künstlertum«<sup>728</sup> dem Zuschauer überlassen.

Uwe Japp macht eine konfliktuöse Grundstruktur zur *conditio sine qua non* des traditionellen Künstlerdramas.<sup>729</sup> Auch in *Atta Atta* werden Konflikte des Künstlerprotagonisten psychobiografisch in Szene gesetzt – so befindet sich der sich selbst spielende Schlingensiefel in Auseinandersetzung mit den Eltern, die sein künstlerisches Schaffen zuerst vehement ablehnen. Mithin überführt der Autor-Regisseur Gewalt und Terror vom weltpolitischen Makrokosmos in den autofiktional aufgeladenen familialen Mikrokosmos: *Atta Atta* führt, in ödipaler Versuchsanordnung, den in der bürgerlichen Kleinfamilie virulenten Gewalt- und Terrorzusammenhang vor.

Der Eltern-Sohn-Konflikt in *Atta Atta* wird mit den Mitteln der Kunst ausgetragen. Gegen die Gewaltstrukturen und Kontrollmechanismen seines Elternhauses opponiert Christoph mit künstlerischer Aggression, die sich in entfesseltem Action-

---

726 WARSTAT 2011, S. 135f., Hervorhebung im Original.

727 HEGEMANN 2010, Min. 5:08–5:11 (Transkription der Verfasserin). Vgl. auch SCHLINGENSIEFEL 2002, Min. 5:17–5:24.

728 BEHRENDT 2010.

729 Vgl. JAPP 2004, S. 2.

und Bodypainting, schließlich in der als Aktionskunst verbrämten Muttervergewaltigung ausdrückt. Im Endeffekt will sich der Künstler – mit den ›Waffen der Kunst‹<sup>730</sup> – emanzipieren, will die Aufmerksamkeit der Eltern gewinnen, sich ihren Respekt und ihre Anerkennung verschaffen. Deutlich werden hier die Parallelen zwischen Künstler und Terrorist in Szene gesetzt, auf die das Theorem des Attatismus basiert: Beide, Terrorist und Künstler, erobern sich gewaltsam Räume souveränen Handelns, wollen wahrgenommen werden und verändernd auf ihre (Um-)Welt einwirken. Letzteres gelingt Christoph, wenn er die kunstfeindliche Mutter zur Aktion anstiftet, sodass diese ihrerseits als Performancekünstlerin auftritt.

Während die Darstellung des Eltern-Sohn-Dramas einerseits das in der Geschichte der Künstlerdramen bekannte Motiv ›Künstler versus Familie‹ bearbeitet, entspricht sie andererseits der avantgardistischen Agenda von der Verschmelzung von Kunst und Leben, die der Autor-Regisseur auf der Metaebene reflektiert, insofern er in das Theaterstück zahlreiche autobiografische Referenzen, allen voran sein Oberhausener Elternhaus, integriert. Zwischen theatralem Spiel und performativer Selbstdarstellung lässt sich keine klare Grenze ziehen. Diese selbstreferenzielle Ausrichtung suggeriert, dass das Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* von den Belangen des Künstlers Christoph Schlingensiefel erzählt. Schlingensiefels Dramaturg Carl Hegemann befördert diesen Eindruck. Wenn er den Autor-Regisseur, dessen Arbeitsweise erläuternd, als *unoriginal genius* ausweist, der öffentliche und private Diskurse kombiniert und seine Stücke aus jenem (Fremd-)Material zusammenstellt, das ihn beschäftigt und umtreibt, evoziert Hegemann das Bild von Schlingensiefel als einem »privilegierten Medium der Weltaneignung«<sup>731</sup>, dessen Theater Gesellschafts- und Zeitdiagnosen liefert, jedoch zuvorderst Ausdruck der persönlichen Künstleridentität Schlingensiefels ist, die sich in seine Projekte – obschon sie in kollektiver Arbeit und durch appropriierende Strategien entstehen – einzigartig einprägt. Wie sehr Schlingensiefels Theater auf seine Person(a) bezogen ist, wird dadurch unterstrichen, dass er in der Mehrzahl seiner Produktionen, so auch in *Atta Atta*, als Hauptakteur auftritt und das spontanen Veränderungen unterworfenen Bühnengeschehen geistesgegenwärtig moderiert.

Besonders anhand der Auftritte der behinderten Laiendarsteller wird deutlich, dass *Atta Atta* als ein postdramatisches Theater der Stimmen funktioniert, das Schlingensiefel als Diskursmanager und -moderator dirigiert. Text – in *Atta Atta* kommt eine Vielzahl textueller Versatzstücke zum Einsatz – versteht Schlingensiefel als Material, das in der Gegenwart der Aufführungssituation *ad hoc* modifiziert und situativen Kontingenzen angepasst werden kann. Im gleichen Zug wird die Unmittelbarkeit der Aufführung durch Elemente der Metatheatralität konterkariert. Die von Herbert Fritsch direkt an das Publikum gerichtete Ansprache zum Ende des Stücks, die die Bühnensituation selbstreflexiv kommentiert, ist ebenso Ausdruck dieses metatheatralen Selbstbezugs wie die intertextuelle und intermediale Verweisstruktur, die

---

730 Das Konzept »Kunst als Waffe« profiliert Schlingensiefel auf dem *Attatistischen Kongress* im Gespräch mit Péter Nádas; vgl. NÁDAS/STECKEL 2003, S. 21–35.

731 JAPP 2004, S. 13.

Schlingensiefel *Atta Atta* zugrunde legt. Neben Bezugnahmen auf Musik und Film zeichnet sich das Theaterstück durch zahlreiche Referenzen auf die bildende Kunst aus. Diese reichen von den Futuristen, an deren anti-traditionalistisches Theaterverständnis Schlingensiefel anknüpft, bis hin zum Verpackungskünstler Christo, dessen Statement über künstlerische Freiheit durch die ›Spezialistin‹ Kerstin Grassmann rezipiert wird.

In der autofiktionalen Figur Christophs bringt Schlingensiefel diverse Künstlerimages zur Anschauung. In der Rolle des Sohnes porträtiert er einen Künstler, der hin- und hergerissen ist zwischen der Suche nach elterlicher Anerkennung und wütender Rebellion. Mit seiner Nähe zu den ›Sonderlingen‹, repräsentiert durch die behinderten Bühnendarsteller, verweist Schlingensiefel auf die Konfiguration des Künstleraußenstehers, der fernab der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Werte steht. An seine unglückliche Jugendliebe, die mit der Figur Inges aufgerufen wird, ist indessen die Konzeption des leidenden Künstlers gekoppelt, dem Schmerz und Qual als künstlerisches *Movens* dienen. Ferner inszeniert sich der Autor-Regisseur, im Rekurs auf seinen Ruf als *Enfant terrible* der deutschsprachigen Kultur- und Theaterszene, als Auführer, Provokateur und Kunsttäter. Auch die Imago des Künstlerintellektuellen stellt Schlingensiefel in *Atta Atta* zur Disposition.

Während im klassischen Paradigma des Künstlerdramas eine individuierte Künstlerpersönlichkeit im Zentrum des Geschehens steht, zeichnet sich das postdramatische Kunst- und Künstlerdrama *Atta Atta* durch eine Aufspaltung der Künstlerperson in mehrere Figuren und Stimmen aus. Wenn Christoph, der sich über weite Teile des Stücks als Protagonist hervortut, in seinen Reenactments in die Rolle diverser Künstler Vorbilder schlüpft, teilt er sich auf. Neben ihm treten weitere Künstlerfiguren, die Christophs dissoziiertes Künstleregime ergänzen und erweitern – so agieren auch Irm Hermann, Fabian Hinrichs, Michael Gempart und Dietrich Kuhlbrodt als Doubles von Künstlerpersönlichkeiten, sie reenacten Kunstaktionen und fungieren, gemeinsam mit den ›Spezialisten‹, als Textträger künstlerischer Diskurse.

Mit den Künstlern und Kunstströmungen, die Schlingensiefel in *Atta Atta* referenziert, bearbeitet er das für sein Stück maßgebliche Diskursfeld ›Kunst und Verbrechen‹. Seine theatrale Avantgardeforschung nimmt ihren Anfang bei den historischen Avantgardebewegungen. Mit Strategien der Publikumsirritation und -provokation knüpft Schlingensiefel an die Theaterpraxis des Futurismus an. Im Modus des ›improvisierten Sprechens‹ und im Inszenieren assoziationsbeladener Bilder und (alb-)traumartiger Sequenzen nimmt er Anleihen bei den Surrealisten, die – wie die Futuristen – einen gesellschaftlichen Nonkonformismus propagieren, der in der Verherrlichung von Terror und Gewalt gipfelt.

Protagonisten der Neoavantgarde, die diesen nonkonformistischen Habitus weiterführen, lässt Schlingensiefel in *Atta Atta* als Bühnenfiguren auftreten. Mit Joseph Beuys, der im Laufe des Stücks von diversen Akteuren verkörpert wird, werden mehrere Künstlerbilder vorgeführt: Er erscheint in der Rolle des Lehrers, Schamanen, Priesters und Erlösers. Schlingensiefel stellt die von Beuys kultivierten Rollenbilder

kritisch infrage, indem er sie in überspitzenden, karikierenden Reenactments nachstellt. Mithin bringt der Autor-Regisseur latente Machtspiele ebenso wie Gewalt- und Aggressionspotenziale ans Licht, die in den Beuys'schen Aktionen verborgen sind. Trotz ikonoklastischer Anfeindungen gegen den Künstlervater, würdigt ihn Schlingensiefel als zentralen Bezugspunkt, ihm aufgrund seiner radikalen Erweiterung des Kunstbegriffs Vorbildcharakter zusprechend. Vor diesem Hintergrund bewegen sich die Beuys gewidmeten Referenzen stets im Spannungsverhältnis von Hommage und Persiflage.

Als weiteren grundlegenden Bezugsrahmen zieht Schlingensiefel in *Atta Atta* den Wiener Aktionismus heran, dessen Performances dem *Theater der Grausamkeit*, dem avantgardistischen Theaterkonzept Antonin Artauds, verpflichtet sind. Mit markierten und unmarkierten Zitaten werden die Aktionisten Hermann Nitsch, Otto Muehl und Günter Brus aufgerufen, die unter dem Deckmantel therapeutischer Abreaktionsspiele Aggression, Gewalt und das Böse zur Kunst erklären. Nitsch, den Begründer des *Orgien Mysterien Theaters*, inszeniert Schlingensiefel als Zeremonienmeister, der Exzess und Ekstase feiert. Seine hieratische Selbststilisierung wird, wie bereits im Falle Beuys', ins Lächerliche gezogen. Brus, der in seinen *Körperanalysen* autoaggressiv agiert, ruft Schlingensiefel als Schmerzensmann und Künstlermartyrer auf. Mit Muehl, der sich in seiner Kommune, der *Aktions-Analytischen Organisation*, als Künstlertherapeut und Guru gerierte, referenziert Schlingensiefel den pathologischen Künstler, der Perversion und Sadismus zum künstlerischen Programm erhebt. Nicht zuletzt ist mit Christophs Vergewaltigung der Mutter ebendiese Imago des Künstlerverbrechers in Szene gesetzt. Den Anspielungen auf den Wiener Aktionismus stellt Schlingensiefel Reenactments des Künstlers Paul McCarthy zur Seite. McCarthy, der in seinen von Pop- und Konsumkultur inspirierten Performances ein Disneyland des Grauens entwirft, fungiert als ironisches Pendant zu Muehl, Nitsch und Brus. Auch McCarthy inszeniert die Regression in primordiale Gewalt. Jedoch stehen seine Hanswurstiade und das von ihm verkörperte Bild des Künstlerclowns dem megalomänen Gestus der Wiener Aktionisten diametral entgegen.

Mit den entfalteten Bezugnahmen stellt Schlingensiefel eine Genealogie der transgressiven, gewaltförmigen Kunst des 20. Jahrhunderts auf, um sie mit dem autofiktionalen Familienthema, das *Atta Atta* durchzieht, zu verschränken. So präsentiert uns der Autor-Regisseur eine Künstlerfamilie mit Christoph als Filius, der seine Vorgänger und Vorbilder einerseits nachzuahmen, sie andererseits zu dekonstruieren sucht. Die Dekonstruktion, selbst eine Spielart von Gewalt, erreicht Schlingensiefel vornehmlich durch Effekte der Komisierung und Parodie.

Die Anlage von Schlingensiefels Theaterinszenierung ist postdramatisch. Mit der Einspielung des *Attaistischen Films*, die das Bühnengeschehen simultan begleitet, erweitert der Autor-Regisseur den Raum der Volksbühne um den virtuellen Raum der Filmbilder. Dazu kommt das Simultan- und Durcheinanderreden der Bühnenakteure. Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erzeugt einen auf Überforderung abzielenden Reiz- und Informationsüberschuss, ebenso wie die zahlreichen intermedialen

Referenzen, die in das Theaterstück eingelassen sind, eine »gesteigerte ästhetische Aufmerksamkeitsweise«<sup>732</sup> des Publikums erfordern. Um die kunsthistorischen Anspielungen erkennen und in den von Schlingensiefel geführten Diskurs um Kunst, Terror und Verbrechen einordnen zu können, bedarf es eines *spectator doctus*, der in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewandert ist. In diesem Punkt steht das Schlingensiefel'sche Kunst- und Künstlerdrama in der Tradition des voraussetzungsreichen »kunstgeschichtlichen Malerschauspiels« Friedrich Kinds. Auch der gelehrte Anspruch, den Kind im Anmerkungsapparat seiner Dramenveröffentlichung zum Ausdruck bringt, hat in der Over-All-Performance Schlingensiefels ein Äquivalent: Mit dem *Attaistischen Kongress* behauptet der Autor-Regisseur ein wissenschaftliches Forschungsinteresse, das er seinem *Atta Atta*-Projekt zugrunde legt. Was bei Kind jedoch ein durch und durch ernstes, didaktisches Unterfangen war, gestaltet Schlingensiefel als eine ambigue Versuchsanordnung. Was als Affirmation wissenschaftlicher Praxis gedeutet werden kann, ließe sich ebenso als eine Persiflage auf die Praktiken des wissenschaftlichen Feldes lesen. Diese Ambivalenz ist dem gesamten postdramatischen Kunst- und Künstlerdrama Schlingensiefels eingeschrieben: Die Theaterinszenierung *Atta Atta* – mitsamt ihrer Pre- und Post-Performance – oszilliert im Spannungsfeld von Fakt und Fiktion, Ernst und Ironie, Hommage und Karikatur.

---

732 RECKWITZ 2014, S. 114.