

III

KUNST, TERROR, VERBRECHEN:

»ATTA ATTA – DIE KUNST IST AUSGEBROCHEN«

Am 23. Januar 2003 hat an der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz die Inszenierung *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* Premiere. Es handelt sich um den ersten Teil einer Trilogie, mit der sich der Autor-Regisseur Christoph Schlingensief – vor dem Hintergrund der Terroranschläge des 11. September 2001 – dem Konnex zwischen Kunst, Gewalt und Terror widmet. Auf *Atta Atta* folgen *Bambiland* (2003) am Burgtheater Wien unter Verwendung des gleichnamigen Theatertextes von Elfriede Jelinek, mit dem die Autorin auf den Irakkrieg reagiert, und schließlich *Attabambi, Pornoland – Die Reise durchs Schwein* (2004) am Schauspielhaus Zürich. Der *Atta*-Trilogie vorangestellt ist der an der Volksbühne veranstaltete *Erste Attaitische Kongress*, zu welchem Schlingensief ausgewählte Künstler, Philosophen und Medientheoretiker einlädt, um über den Stand der Kunst nach dem 11. September zu reflektieren.

Mit dem Terminus *Atta* nimmt Schlingensief auf Mohammed Atta, einen der Selbstmordattentäter von 9/11, Bezug. Der Stücketitel bündelt weitere Anspielungen: So lässt er an Heinrich Heines Versepos *Atta Troll* denken, ebenso erinnert »Atta« an Kindersprache und an das ähnlich lautende »Dada« als Symbolwort der dadaistischen Künstlergruppen. Nicht zuletzt wird das Scheuermittel *Ata* referenziert, das am »Ata-Imi-Tag der Großelterngeneration« zur Verwendung kam – an jenem Wochentag also, »der von den Frauen mit den Putzmitteln Ata und Imi verbracht wurde: der ›Großkampftag‹, wie er (post)faschistisch hieß«.¹ Die mit dem Titel einhergehende Polysemie und das mit ihr korrelierte Assoziationspotenzial setzen sich in der Theaterinszenierung programmatisch fort: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* zeichnet sich durch eine Vielzahl heterogener Bezugnahmen auf Literatur, bildende Kunst, Musik und politischem Geschehen aus, die es im Folgenden – mit perspektivierendem Blick auf die von Schlingensief geführten Kunst- und Künstlerdiskurse – zu analysieren gilt. Dabei soll ebenso nachvollzogen werden, welche postdramatischen Gestaltungs- und Wirkungsprinzipien Schlingensief einsetzt. Kirsten Schefflers Eindruck, bei *Atta Atta* handle es sich um »ein wüstes Spektakel, das weder einem literarischen Text noch einem niedergelegten Regiekonzept zu folgen scheint«,² vermag meine Analyse zu widerlegen.

Die vorliegende Untersuchung stützt sich im Wesentlichen auf die von der Filmgalerie 451 in der *schlingensief edition* auf DVD veröffentlichte Abfilmung der Auf-

1 SCHEFFLER 2005, S. 191, Anm. 13. Dass Schlingensief die Referenz auf das Reinigungsmittel *Ata* mitdenkt, verdeutlicht der *Attaitische Film*, der eine explizite Bezugnahme auf das Scheuermittel enthält. Siehe hierzu unten, S. 98, Anm. 238. Auch in einem zur Premiere erschienenen Zeitungsinterview beruft sich Schlingensief auf das Reinigungsmittel, damit das Wortspiel markierend; vgl. SCHLINGENSIEF/LAUDENBACH 2003.

2 SCHEFFLER 2005, S. 173.

führung vom 23. März 2003 und ihren von mir transkribierten Aufführungstext.³ Ferner werden Probendokumente, das unveröffentlichte Regiebuch⁴ und die Theaterinszenierung flankierende kunst- und künstlerdramatische Paratexte – etwa die zum *Attaistischen Kongress* entstandenen Videoaufzeichnungen, die Begleitpublikation *Ausbruch der Kunst* sowie Interviews und Ego-Dokumente Schlingensiefs – in die Analyse miteinbezogen.

Für das um das Themenfeld ›Kunst und Gewalt‹ kreisende Dramengeschehen von *Atta Atta* lassen sich drei Handlungsebenen identifizieren, die sich im Laufe des Theaterstücks zunehmend überschneiden und schließlich ineinander übergehen: eine persönlich-familiäre, eine politisch-kunstphilosophische sowie eine metatheatrale Ebene. Der persönlich-familiäre Handlungsstrang entwirft das Tableau einer kleinbürgerlichen Familie, bestehend aus Mutter (gespielt von Irmgard Hermann), Vater (Josef Bierbichler) und Sohn (Christoph Schlingensief), und die innerhalb dieser Familienstruktur virulenten Gewaltverhältnisse. Der erwachsene Sohn sucht sich künstlerisch auszudrücken. Mit seinen an Action-Painting und Wiener Aktionismus geschulten Bestrebungen scheint er die Eltern zugleich beeindrucken und schockieren zu wollen. Diese reagieren zunächst mit Unverständnis und Ablehnung auf den fanatischen Kunsteifer des Sohnes. Als es ihm gelingt, die Mutter der Kunst zuzuführen und somit dem Vater zu entreißen, kommt der familiäre Konflikt zur ödipalen Kulmination: Der Sohn vergewaltigt die Mutter.

Schlingensief gibt dieser grotesken Familiengeschichte eine autobiografische Note: Der von ihm dargestellte Sohn trägt seinen Namen – Christoph –, ebenso wie die Bühnen-Eltern wie seine realen Eltern heißen.⁵ Jedoch ist damit das autobiografische Referenzmaterial, das in *Atta Atta* verarbeitet ist, längst nicht erschöpft. Weitere Motive wie die Augenkrankheit des Vaters oder Christophs Verbindung zu den Oberhausener Kurzfilmtagen decken sich mit Schlingensiefs Biografie und jener seiner Angehörigen.⁶ Diese Parallelen laden dazu ein, *Atta Atta* als ein autofiktional-

3 Siehe *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* 2015, DVD 1. Der transkribierte Aufführungstext wird im Folgenden zitiert als Transkript *Atta Atta*.

4 Regiebuch *Atta Atta*.

5 Im Regiebuch sprechen sich Irm Hermann und Josef Bierbichler mit den Namen Anni und Hermann Josef an – den Vornamen der Schlingensief'schen Eltern; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 23, 27 u. 29. Dagegen wurde im Spieltext der Souffleuse Gabriela Anschütz der Name »Herman[n]-Josef« handschriftlich durch »Karl-Josef« ersetzt; vgl. Soufflierbuch, S. 27 u. 29; Archivbestand Volksbühne-Berlin 3540. In der Aufführung vom 23. März 2003 wird Bierbichler von Hermann nunmehr mit Karl angesprochen.

6 Von der Sehbehinderung seines Vaters berichtet Schlingensief etwa in SCHLINGENSIEF/HEGEMANN 1998, S. 55: »Ein Auge ist total kaputt, beim anderen gibt es aufgrund von Lasereingriffen ziemliche Glaskörpertrübungen, die wirken eben wie so eine Art Experimentalfilmprojektor. Und das Ding kann man nicht abschalten. Er sieht also ständig Bilder in abstrakter, zeretzter, aufgelöster Form, den ganzen Futurismus durchlebt er, als Hölle. Jetzt muß er sich durch seine Augenkrankheit sozusagen auch alle meine Filme ansehen, Tag und Nacht. Das ist furchtbar.«

les Familiendrama zu interpretieren. Sandra Umathum etwa bezeichnet das Stück als Schlingensief's »bislang autobiographischste Theaterarbeit« und eine »sehr private Angelegenheit«⁷, Navid Kermani erklärt die Inszenierung zur »öffentlich gemachten Psychotherapie«⁸, und der Theaterkritiker Rüdiger Schaper fragt: »Muss er sich, als 42-Jähriger, noch immerzu abnabeln?«⁹ Eine rein auf das autofiktional aufgeladene Familienthema bezogene Interpretation würde *Atta Atta* jedoch nicht Genüge tun: Schlingensief's Theaterstück ist nicht bloß ein psychobiografisches Familiendrama, sondern primär Kunst- und Künstlerdrama – und kann erst als solches in seinen komplexen intermedialen Verweisstrukturen und seiner diskursiven Breite erfasst werden.

Mit der Familiengeschichte eng verzahnt ist die zweite dramatische Handlungsebene von *Atta Atta*, die die Frage nach Kunst und Gewalt vor einer kunstphilosophischen Folie durchexerziert. Im Mittelpunkt dieses Geschehens steht eine exzentrische Gemeinschaft von Kunstschaaffenden, die sich zu Beginn des Theaterabends als »eine kleine Künstlergruppe vom Prenzlauer Berg«¹⁰ vorstellt und im weiteren Verlauf des Stücks als Bewohner eines Campingplatzes auftritt. Diese Künstlergruppe, der auch die Bühnenfigur Christoph angehört, veranstaltet Prozessionen und spielt Kunstaktionen nach. Zugleich fungiert der Campingplatz als eine islamistisch-terroristische Ausbildungsstätte: Christoph und seine Jugendliebe Inge (gespielt von Fabian Hinrichs), als Araber verkleidet, plädieren für eine Engführung von Aktionskunst und Krieg – nach ihrem Dafürhalten sind Kunst und Terrorismus eins. In Anspielung auf den 11. September verkündet Inge:

Ich möchte gern die Negation einer ganzen Gesellschaft einmal an einem Steuerknüppel erleben. Ich werde in ein solches Ding einsteigen und losfliegen. Ich möchte raus aus dem gemeinsamen Gelächter und aus der gemeinsamen Harmlosigkeit. Und ich möchte auch raus aus dem Gefühl, dass die Kunst gegenüber dem Realen immer schon verloren hat. Ich mache Schluss damit, dass irgendwelche arabischen Medienkünstler mit 1:0 führen.¹¹

Die dritte Ebene, auf der Kunstdiskurse in *Atta Atta* verhandelt werden, zeichnet sich durch Metatheatralität aus. Besonders deutlich wird diese in den letzten zwölf Minuten der Aufführung, die fast ausschließlich der Schauspieler Herbert Fritsch bestreitet. Während seines Auftritts spielt sich Fritsch selbst: In direkter Ansprache an das Publikum kritisiert und ridiculisiert er die Schlingensief'sche Inszenierung und zieht über die vermeintliche Probenarbeit her.

7 UMATHEM 2003, S. 150. Vgl. auch GÖPFERT 2003: »Nie war Christoph Maria S., Apotheker-
sohn aus Oberhausen, in einer Inszenierung so autobiographisch.«

8 KERMANI 2016, S. 44.

9 SCHAPER 2003.

10 Transkript *Atta Atta*.

11 Ebd.

Schlingensiefs multimedialer Inszenierungspraxis entsprechend, kommen in *Atta Atta* verschiedene Medien, oftmals in für den Zuschauer überfordernder Simultaneität, zum Einsatz. Während der Theateraufführung wird parallel zum Bühnengeschehen – links und rechts oberhalb der Bühne, auf zwei Leinwänden, zuweilen auch auf den Vorhang projiziert – ein mit wackeligen Handkameras aufgenommener, überwiegend tonloser Schwarz-Weiß-Film übertragen.¹² Dieser von Schlingensief in der Probenzeit gedrehte *Erste Attaistische Film* zeigt Fritsch mit einer Gruppe renommierter Schauspielgrößen, die vom Brandenburger Tor aus eine Tour durch Berlins Edelgastronomie unternehmen, ohne in den Restaurants länger einzukehren. Der Marsch endet in der Berliner Volksbühne, wo sich die Schauspieler Ku-Klux-Klan-Roben überziehen und augenscheinlich im Begriff stehen, den Theatersaal zu stürmen. Einer von ihnen – Herbert Fritsch – betritt daraufhin tatsächlich die Bühne, begleitet von einer Kamerafrau, und stört Christoph, der sich nach der Vergewaltigung der Mutter ein weiteres Mal an ihr vergreifen möchte. Christoph und Fritsch streiten, schließlich bleibt Letzterer allein auf der Bühne zurück und Fritschs Solo-Auftritt beginnt.

Dass das Ende des Films mit Fritschs Bühnenauftritt zusammenfällt, soll das Publikum glauben lassen, dass es sich bei der Filmprojektion um eine Liveaufnahme gehandelt habe. Fritsch bestärkt den Eindruck des Live-Charakters des *Attaistischen Films*, wenn er sich, an die Zuschauer gewandt, über die Arbeit von und mit Schlingensief beschwert:

Seit dem 11. September proben wir diesen Wahnsinn! Geprobt! Mit einer Strategie und allem Drum und Dran! Ich hab eine Unmenge an Vorschlägen gemacht, wahnsinnige Ideen hab ich eingebracht! Wollte er nicht! Diesen komischen Film da! Soll ich hier jeden Abend vom Brandenburger Tor hierherlaufen! Und dann in die tollsten Restaurants gehen und dann darf ich nicht mal was bestellen! Das ist der Punkt!¹³

Auf Fritschs Tirade folgt das Schlussbild: Im abgedunkelten Bühnenraum stehen voll verschleierte Gestalten vor einer Nachbildung der Kaaba. Es handelt sich um Hinrichs, Hermann, Schlingensief und Bierbichler, die nacheinander in ein Standmikrofon sprechen. Hermann erklärt, dass der Sohn nur immer weitererzählen solle: »Solange der Erzähler fortfährt – noch eine Nacht und noch eine Nacht und noch eine Nacht, immer weiter –, passiert ihm nichts, wird er nicht geköpft.« Schlingensief ruft: »Long live Islam!«, ehe die Vermummten die Szene verlassen. Zur Musik aus Richard Wagners *Tannhäuser*-Oper, die während der Aufführung mehrfach eingespielt wird, und einem Bühnenfeuerwerk, das an ein Bombardement erinnert, setzt Fritsch zu einem Monolog an: »Und eine Staubwolke erhob sich am Horizont, und

12 *Erster Attaistischer Film* 2003. Die auf DVD einsehbare Version des Films wurde nachbearbeitet: Sie ist – anders als die während der Theateraufführungen übertragene, weitgehend tonlose Version – mit Sound unterlegt. Ausführlicher zum *Attaistischen Film* siehe unten, S. 95–101.

13 Transkript *Atta Atta*.

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.