

Die Theaterinszenierung *Atta Atta* ließe sich insofern als eine aktionsanalytische Unternehmung lesen, als sie Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit seinen Ängsten, Traumata und Tabus auf die Bühne bringt. In autofiktionalen Eltern-Sohn-Szenen arbeitet sich der Autor-Regisseur an seiner spießbürgerlichen Herkunft ab, er beleuchtet die Kleinfamilie als Terrorgemeinschaft und exploriert ihre Abgründe, indem er eine ödipale Versuchsanordnung entwirft, die »Entlarvung der Eltern« und »das Durchbrechen der Inzestschranke« inszeniert.¹³⁶ Auch in der Atelierszene, in der er als hemmungsloser Action-Painter zugange ist, dürfte Schlingensief auf die Muehl'sche Selbstdarstellungsaktion rekurrieren: Die Zuschauer sehen Christoph in psychophysischer Ekstase. Im »Ring mit dem eigenen Unbewussten«¹³⁷ wird sein Körper zu Malinstrument und Leinwand gleichermaßen.

2.3 Bullets over Campground

Film ist für Schlingensiefs Stückentwicklungen von grundlegender Bedeutung.¹³⁸ Filmvorführungen vor dem und für das Ensemble machen einen integralen Bestandteil der *Atta Atta*-Probenarbeit aus: Gemeinsam werden »Aktionistenfilme« und »Happeningdokumentationen« angesehen.¹³⁹ Ein Probenkonzept vom 17. November 2002 führt namentlich die Fluxus-Künstler Joseph Beuys und Nam June Paik, ferner Andy Warhol und die Wiener Aktionisten als Referenzkünstler an, deren Aktionen als Anschauungsmaterial herangezogen werden.¹⁴⁰ Ebenso stehen Spielfilme auf der Agenda: Neben Filmen von Luis Buñuel und Alejandro Jodorowsky sind Filme von Ingmar Bergman, Pier Paolo Pasolini, Stanley Kubrick und David Lynch Inspirationsquellen.¹⁴¹ Eine bedeutende Rolle spielt ferner Woody Allens *Bullets over Broadway* aus dem Jahr 1994. Am Beispiel von Allens oscarprämierter Komödie will ich nachvollziehen, wie Schlingensief mit Filmmaterial arbeitet und Filmszenen um- bzw. überschreibt, um sie in den thematischen Kontext seines Kunst- und Künstlerdramas einzupassen.

136 Vgl. Muehl: *AA-Parabel*, Acryl auf Hartfaserplatte, 1976, abgebildet in NOEVER 2004, S. 213. Zum ödipalen Eltern-Sohn-Verhältnis in *Atta Atta* siehe auch unten, S. 132–135.

137 Vgl. ALTENBERG/SCHMITZ 2017.

138 Dies gilt für das Gros der Schlingensief'schen Theaterproduktionen. »[I]n viele von Schlingensiefs Theaterarbeiten reichten kinematografische Bilder, Vorbilder und Assoziationen«, stellt auch Georg Seeßlen fest; SEEßLEN 2015, S. 151.

139 Probenkonzept vom 17. November 2002, S. 1; Volksbühne-Berlin 4646.

140 Vgl. ebd.

141 Bei den gemeinsam angesehenen Filmen handelt es sich um die Buñuel-Filme *Das goldene Zeitalter* (1930), *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972) und *Dieses obskure Objekt der Begierde* (1977), ferner um Kubricks 2001: *Odysee im Weltraum* (1968), Jodorowskys *Montana Sacra – Der heilige Berg* (1973) und Lynchs *Mulholland Drive* (2001); vgl. Filmliste; Volksbühne-Berlin 4646. Laut Probendokumentation wurden ferner Szenen aus Pasolinis *120 Tage von Sodom* (1975) und Bergmans *Herbstsonate* (1978) als Anregungen für das szenische Spiel herangezogen; vgl. Volksbühne-Berlin 4650.

Die Handlung von *Bullets over Broadway* spielt im New York der 1920er-Jahre; für das Drehbuch zeichnen Woody Allen und Douglas McGrath verantwortlich. Hauptfigur der Geschichte, in der sich die Welt des Theaters mit jener der Mafia verschränkt, ist der junge Theaterautor und -regisseur David Shayne. Ihn begleitet der Film bei den Proben seiner Theaterproduktion *God of Our Fathers*, die von dem Mafiaboss Nick Valenti finanziert wird unter der Bedingung, dass dessen untalentierte Freundin Olive mitspielt. Dem exzentrischen Ensemble gehört auch Helen Sinclair an, eine gealterte, alkoholabhängige Diva, die sich ein glorioses Comeback verspricht und deren Charme Shayne bald erliegt. Derweil erweist sich der Gangster Cheech als genialer Dramatiker: Von Valenti als Olives Leibwächter bestellt, wohnt Cheech den Theaterproben zunächst widerwillig bei, ehe er sich des Stücks annimmt und, als Shaynes Ghostwriter, Änderungen am Drehbuch vornimmt. So wird *God of Our Fathers* zu einem Erfolg, der einzig durch das schauspielerische Unvermögen Olives getrübt wird. Cheech löst dieses Problem auf seine Art – er bringt Olive um, sodass an ihrer Stelle die Zweitbesetzung, eine seriöse Schauspielerin, auftreten kann. Während der Theateraufführung am Broadway wird Cheech hinter den Kulissen von Valentis Männern erschossen. Letzte Anweisungen gebend, stirbt er in den Armen Shaynes. Dieser muss sich eingestehen, kein Künstler zu sein; er verlässt das Theater, gibt seine künstlerischen Ambitionen auf und kehrt zu seiner Freundin Ellen zurück.

In den für *Atta Atta* grundlegenden Diskurs um Kunst und Gewalt fügt sich Allens Filmkomödie trefflich ein, spielt sie doch in satirischer Überspitzung durch, wie genialisches Künstlertum moralische Grenzen überschreitet: Cheech, »the ultimate aesthete non-compromiser«,¹⁴² geht für die Kunst buchstäblich über Leichen – selbst das eigene Leben ist er bereit, für »sein« Theaterstück zu opfern. Aus der im Archiv der Volksbühne erhaltenen Probendokumentation wird ersichtlich, dass Schlingensiefel das Drehbuch von *Bullets over Broadway* in Teilen adaptiert und als Spielvorlage während seiner Theaterproben heranzieht. Dabei richtet sich sein Interesse weniger auf die Figuren Shaynes und Cheechs als auf diejenige der allürenhaften Helen Sinclair. Die auf den 8. Januar 2003 datierte Szene »Fett und Filz« beruht auf einer Filmszene zu Beginn von *Bullets over Broadway*, in der Sinclairs Schauspielagent Sid Loomis darum bemüht ist, die Theaterdiva für Shaynes Stück zu begeistern. Sinclair, die die für sie vorgesehene Hauptrolle unter ihrer Würde findet, ist empört: »You must be joking! You want me to play some frumpy housewife who gets dumped for a flapper? Don't you remember who I am? Don't you know who you represent? I'm Helen Sinclair!«¹⁴³ Nach einem schlagfertigen Wortwechsel trifft für die Schauspielerin ein Blumenstrauß ein – sein Absender: David Shayne. Sinclair lässt sich erweichen und sagt dem Engagement zu, jedoch unter Konditionen: »I have to be billed over the title. Approval of the leading man. The star's dressing room. Approval of all photos of me. Oh, it's still not a very glamorous role. But maybe I could meet with David. Maybe we could go over the script.«¹⁴⁴

142 BAILEY 2016, S. 171. Sander H. Lee erkennt in Cheech eine Darstellung des nietzscheanischen Übermenschen; vgl. LEE 1997, S. 349.

143 *Bullets over Broadway* 1994, Min. 9:56–10:10.

144 Ebd., Min. 12:08–12:24.

In der für *Atta Atta* adaptierten Probenzene treten die Volksbühnenschauspieler Sophie Rois und Fabian Hinrichs auf. Während Hinrichs in der finalen Spielfassung die Rolle von Christophs Jugendliebe Inge übernehmen wird, verlässt Rois die Schlingensief'sche Produktion kurz vor der Premiere.¹⁴⁵ Obschon »Fett und Filz« also – wohl nicht zuletzt aufgrund von Rois' Ausscheiden – keinen Eingang in *Atta Atta* findet, handelt es sich um eine für Schlingensief charakteristische Übermalung¹⁴⁶, auf die es einen Blick zu werfen lohnt. Charaktere und Figurenrede aus *Bullets over Broadway* werden hier auf die Bühne transponiert, von Schlingensief und seinem Team entsprechend rekontextualisiert und modifiziert. Aus Helen Sinclair wird Claudia Muehl – die Ehefrau von Otto Muehl –, die an *Eurasienstab 2*, einer Kunstaktion gegen den Irakkrieg, teilnehmen soll. Weiterhin wird die Szene vom Broadway auf einen Campingplatz verlegt: »Rois kommt aus dem Wohnwagen in divenhafter Haltung.«¹⁴⁷ Die Gegenüberstellung des sich auf dem Campingplatz entfaltenden Dialogs mit der deutschen Übersetzung von Allens Filmskript zeigt, wie sich Schlingensief die Vorlage aneignet und den Text – wo er ihn nicht im Wortlaut zitiert – mit neuem Inhalt überschreibt:

ROIS: Das kann doch nicht dein Ernst sein! Ich soll Aktion gegen den Irakkrieg machen? ... Weißt du nicht mehr, wer ich bin? Ich bin Claudia Muehl!!

HELEN: Das kann doch nicht dein Ernst sein! Du schlägst mir vor, daß ich diese vertrocknete Hausfrau spiele, die wegen so einem Püppchen sitzengelassen wird? Weißt du denn nicht mehr, wer ich bin? Weißt du nicht mehr, wen du vertrittst? Ich bin Helen Sinclair!

145 Zunächst sollte die Schauspielerin Caroline Peters für Sophie Rois einspringen, letztendlich wurde Rois' Part ersatzlos gestrichen. Es ist nicht auszuschließen, dass Meinungsverschiedenheiten zu dem Bruch zwischen Rois und Schlingensief geführt haben. Rois wirkte seit 1993 in mehreren Theaterproduktionen Schlingensiefs mit, zuletzt in *Rosebud* (2001). Einen Einblick in den turbulenten und konfliktträchtigen *Rosebud*-Probenprozess gibt der von Jan Speckenbach gedrehte Dokumentarfilm über die Berliner Volksbühne; siehe *Zeitspuren oder Vermessung eines Theaters* 2004, bes. Min. 35:37ff.

146 Schlingensiefs Arbeitsweise führt Seeßlen auf das Prinzip des Readymade zurück, in dem sich ein kindlich-spielerischer Aneignungsmechanismus ausdrücke. In Bezug auf das filmische Œuvre Schlingensiefs konstatiert er: »Viele seiner Filme [...] beziehen sich auf die Handlungsstrukturen anderer Filme: In *Terror 2000* finden sich Anklänge an (und Einsprüche gegen) Alan Parkers berühmten Rassismus-Thriller *Mississippi Burning*, *Mutters Maske* übermalt Veit Harlans *Opfergang*, und die Pasolini-Hommage von *Die 120 Tage von Bottrop* kündigt sich schon im Titel an (und verweigert dann die lineare Analogie nur um so radikaler). Noch einmal verwirklicht sich da das Kind, das sich Rollen, Spielzeug, Wissen, Erzählungen, Worte aneignet«; SEEßLEN 2015, S. 62. Schlingensief selbst erklärt in einem Interview aus dem Jahr 2010: »Meine Drehbücher waren fast alle Überschreibungen bekannter Filme [...]. Sich an einem vorgegebenen Handlungsstrang abzuarbeiten, erleichterte das Schreiben in gewisser Hinsicht«; Schlingensief im Interview mit Max Dax (*Spex* 2010), zit. nach SCHLINGENSIEF 2020, S. 295.

147 »Szene: Fett und Filz«, 8. Januar 2003, unpaginiert; Volksbühne-Berlin 4650.

HINRICHS: Zweifellos, du bist zweifellos Claudia Muehl! Ich schau dich an und sage: Claudia Muehl! Wer könnte diese Aktion besser machen!

ROIS: Und was soll das bewirken?

HINRICHS: Frieden.

ROIS: Frieden?

HINRICHS: Aber Theo Altenberg meint, dass du das am besten kannst.

ROIS: Aha, Theo Altenberg? Ich mache Aktionen für Beuys, für Weibel, Groy, Sloterdijk, Brock und Nadas! Dann soll ich mich für einen Theo Altenberg hinstellen? Kommt nicht in Frage. Otto pflegte zu sagen: Wenn du untergehen mußt, dann nur mit den besten!

HINRICHS: Otto? Welcher Otto denn?

ROIS: Ach, was weiß ich, welcher Otto, der, der die Kinder fickt!¹⁴⁸

SID: Zweifellos, du bist zweifellos Helen Sinclair. Ich schaue dich an und sage: Helen Sinclair!! ... Aber wer wär' denn besser in dieser Rolle?

HELEN: Und unter wessen Regie?! Das ist irgendein Anfänger.

SID: Er ist der Autor.

HELEN: Von zwei Flops.

SID: Julian sagt, daß nur die Regisseure die Projekte vermässelt haben.

HELEN: Ach, Julian! ... Julian Marx. Ich spiele in Stücken, die Belasco oder Sam Harris produzieren. Nicht irgendein jiddischer Hosenverkäufer, der sich als Produzent aufspielt. Mein Ex-Mann pflegte zu sagen: Wenn du untergehen mußt, dann geh mit den Besten unter!

SID: Welcher Ex-Mann?

HELEN: Ach, was weiß ich, welcher Ex-Mann. Der mit dem Schnurrbart.¹⁴⁹

Das Ergebnis ist eine groteske Szene, versehen mit Verweisen auf den *Attaistischen Kongress* und seine Teilnehmer. Die Figur der selbstgefälligen Sinclair dient als Blaupause für die von Rois verkörperte Aktionskünstlerin. Dass es sich dabei ausgerechnet um Claudia Muehl handelt, ruft den Wiener Aktionismus und im Speziellen Otto Muehl auf, dessen pädophile Sexualverbrechen zynisch referenziert werden. Das Namedropping setzt sich im weiteren Verlauf der Szene fort:

148 Ebd. Die vermerkten Regieanweisungen sind in den hier angeführten Zitaten unterschlagen, um die Gegenüberstellung mit den Textpassagen aus Allens Filmskript zu erleichtern.

149 ALLEN 1995, S. 23f. Die deutsche Synchronfassung weicht im Einzelnen von der hier herangezogenen, von Jürgen Neu besorgten Übersetzung, die sich stärker noch an das amerikanische Original anlehnt, ab.

HINRICHS: Aber Eurasienstab 2 ist eine Adaption von Beuys!

SID: Aber die Rolle der Sylvia Posten ist die Hauptrolle.

ROIS: Eurasienstab ... Pff ... Schon der Name riecht nach Versandhaus! Ich bin Nam June Paik! Ich bin Yoko ONO. Ich bin de Saint Phalle ... Ich bin Nana! ... Die Nanas! ... DIE SÜSSEN KLEINEN NANAS!¹⁵⁰

HELEN: Sylvia Posten, schon der Name riecht nach »Orbachs«. Ich spiele Elektra ... Ich spiele Lady Macbeth. Ich spiele in Stücken von Noel und Phil Barry, oder zumindest Max Anderson.¹⁵¹

Hier werden Joseph Beuys die Fluxus-Künstler Nam June Paik und Yoko Ono, außerdem die dem Nouveau Réalisme zugehörige Niki de Saint Phalle gegenübergestellt. Mit Ono und de Saint Phalle sind Künstlerinnen benannt, deren Arbeiten ein feministisches Programm verfolgen – man denke beispielsweise an Niki de Saint Phalles auf die symbolische Zerstörung des Patriarchats abzielenden Schießbilder: »Materialcollagen und -assemblagen, unter deren mit Gips überzogener Oberfläche Farbbeutel eingeschlossen sind, die sich durch den Beschuss zu veritablen »Wunden« öffnen»¹⁵². Hätte es sich vor der Diskursfolie »Kunst und Gewalt« angeboten, auf de Saint Phalles Destruktionskunst zu rekurrieren, unterläuft Schlingensief diese Erwartung und lässt Rois stattdessen von den »süßen kleinen Nanas« schwärmen, den fröhlich-bunten Plastiken, die die Künstlerin berühmt gemacht haben. Dass Rois dabei ins Kreischen verfällt – dies jedenfalls legt die Großschreibung ihres Sprechtextes nahe –, verleiht der Szene ein exaltes Moment, das an das Theater von René Pollesch erinnert.¹⁵³ Auch Hinrichs beginnt nun zu schreien, die Stimme Otto Muehls nachahmend:

150 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

151 ALLEN 1995, S. 24f. Bei *Orbach's* handelt es sich um eine US-amerikanische Discountkette von Bekleidungshäusern.

152 KUNI 2006, Bd. 2, S. 156f. Mit Niki de Saint Phalle mag Schlingensief abermals einen indirekten Verweis auf den Kinderschänder Otto Muehl intendiert haben – nach eigenen Angaben wurde de Saint Phalle als Kind und Jugendliche jahrelang von ihrem Vater sexuell missbraucht. Ihre Schießbilder versteht sie als Generalabrechnung mit dem Vater und dem patriarchalen System: »1961 schoß ich auf: Papa, alle Männer, kleine Männer, große Männer, bedeutende Männer, dicke Männer, Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, den Konvent, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, auf mich selbst, auf Männer. Ich schoß, weil es Spaß machte und mir ein tolles Gefühl gab. Ich schoß, weil die Beobachtung faszinierte, wie das Gemälde blutet und stirbt [...] Ich habe das Gemälde getötet. Es ist wiedergeboren. Krieg ohne Opfer«; de Saint Phalle, zit. nach SCHULZ-HOFFMANN 1987, S. 14.

153 Die Theaterinszenierungen des Autor-Regisseurs Pollesch zeichnen sich durch ein zumeist hohes Sprechtempo der Schauspieler aus, die im Reden ihre Sprechlautstärke – durch Schreien oder Flüstern – unvermittelt variieren; vgl. NISSEN-RIZVANI 2011, S. 239. In seiner Inszenierung *Du weißt einfach nicht, was die Arbeit ist* (Uraufführung am 4. Oktober 2014, Schauspielhaus Stuttgart) zog Pollesch ebenfalls Allens Film *Bullets over Broadway* als grundlegenden Referenztext heran.

HINRICHS: *schreit mit Otto-Muehl-Stimme* Aber Claudia, seien wir doch mal ehrlich! Das ist eine super Aktion! Du hattest schon lange keine Aktion mehr!

ROIS: Oh! Ich bin immer noch ein Star! Ich mache keine vertrockneten Aktionen!

HINRICHS: Du bist ein Star, weil du großartig bist und du bist ein großer Star.

ROIS: Aber, ich habe schon seit Silvester nichts mehr getrunken.

EVA: *schreit* Liebste gnädige Frau, die Rezeption ist geschlossen, deshalb soll ich Ihnen diese Blumen bringen.¹⁵⁴

SID: Helen, hör doch mal. Das ist eine große Rolle in einem anspruchsvollen Stück. Und seien wir mal ehrlich, Helen, du warst seit langer Zeit kein Kassenschlager. Seit sehr, sehr, sehr langer Zeit.

HELEN: Doch, ich bin noch ein Star! Ich werde nie vertrocknete Krähen oder Jungfrauen spielen.

SID: Du bist ein Star, weil du großartig bist. Und du bist ein großer Star ... aber laß mich dir doch eins sagen, Helen. In den letzten paar Jahren kennt man dich eher als Ehebrecherin und Säuferin. Und das sage ich mit allergrößter Hochachtung.

HELEN: Ich habe schon seit Silvester nichts getrunken.

SID: Du sprichst vom chinesischen Silvester.

HELEN: Natürlich. Und das sind schon zwei Tage, Sid ... Weißt du, wie lange das für mich ist? (*zu Josette*) Was ist, Josette?

JOSETTE: Es sind Blumen abgegeben worden.¹⁵⁵

Indem er Elemente des Allen'schen Originaldialogs streicht, erzielt Schlingensiefel eine absurde Wirkung: Rois' Einwand, sie habe seit Silvester keinen Alkohol mehr getrunken, ist aus dem Zusammenhang gerissen. Die im Film folgende Pointe – Sinclair meint das chinesische Neujahrsfest (»Still, that's two days, Sid! You know how long that is for me?«¹⁵⁶) – fehlt ganz. Stattdessen leitet der Auftritt der Laiendarstellerin Eva Zander direkt zum Motiv des Blumenpräsents über. Wieder nimmt Schlingensiefel Änderungen an der Filmvorlage vor. So handelt es sich bei dem als »Blumen« apostrophierten Geschenk um eine Gans: »Eva kommt mit einer Gans von der Seite«, lautet

154 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650. Eva Zander gehörte, gemeinsam mit ihrem Ehemann Rudi Zander, der Schlingensiefel'schen »Theaterfamilie« an. Das Ehepaar wirkte als Laiendarsteller in mehreren Inszenierungen des Autor-Regisseurs mit.

155 ALLEN 1995, S. 25.

156 *Bullets over Broadway* 1994, Min. 11:37–11:40.

die Regieanweisung.¹⁵⁷ Das Tier spielt auf die auf Film aufgezeichnete Aktion *Oh Sensibility* Otto Muehls aus dem Jahr 1970 an, in deren Verlauf eine lebende Gans für sodomitische Praktiken missbraucht und schließlich vom Künstler geköpft wurde.¹⁵⁸ In der *Atta Atta*-Probenszene verweist die Gans somit symbolisch auf die Perversion und den Sadismus des Aktionskünstlers. Das Begleitschreiben, das dem für Claudia Muehl bestimmten Geschenk beiliegt, wird durch die Schauspielerin laut vorgelesen. Erneut dient Rois die Referenzszenen aus *Bullets over Broadway* als Modell:

ROIS: *liest die Karte, die mit der Gans gekommen ist.* Die sind von Peter Sloterdijk. »Von einem kleinen Künstler für eine größere Künstlerin. Dass Sie meine Aktion nur in Erwägung ziehen, halte ich schon für eine Erfüllung.« *Sie zupft immer wieder an der Gans.* Hm. Globen, Blasen, Schäume, die Sphärentrilogie. *Legt die Karte wieder zurück zu den Blumen [sic], welche die Bedienstete immer noch hält.* Wie ist er denn so?

HELEN: Die sind von David Shayne ... »Von einem kleinen Künstler für eine größere Künstlerin. Daß Sie mein Stück nur in Erwägung ziehen, halte ich schon für eine Erfüllung.« Hm ... Wie ist er denn so?

HINRICHS: Er soll begnadet sein, ein Genie, kurz vor der Blüte.

SID: Er soll begnadet sein. Ein Genie kurz vor der Blüte.

ROIS: Na gut. Aber mein Name muss über der Aktion stehen.

HELEN: Mein Name muß über dem Stücktitel stehen.

HINRICHS: Wo denn sonst?

SID: Wo denn sonst?

157 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

158 Die Aktion *Oh Sensibility*. *Aktion mit einer Gans* trägt sich zuerst in Muehls Wohnung in der Praterstraße in Wien zu und wird – noch im selben Jahr – zwei Mal in Frankfurt am Main wiederholt: einmal in einer Privatwohnung, »am Rand einer Sexmesse«, zum anderen am 20. August 1970 in der Galerie Ostheimer. Ein Augenzeuge berichtet: »Otto und zwei Frauen treten hinter einem Vorhang hervor. Unter Einsatz von Händen, Mündern und Genitalien fangen sie an, alle möglichen Variationen sexueller Dreierheit durchzuspielen, einschließlich Peitschen und einer als Dildo verwendeten Teigrolle. Eine der Frauen geht ins Publikum und versucht einen Mann zum Mittun zu bewegen. Ein geiler Mann folgt ihr. Händehaltend kommen sie zurück auf die Plattform. Die zwei Frauen entkleiden ihn. Dann schwebt plötzlich Otto über den beiden Frauen und dem Mann und pisst auf alle drei. Otto rennt von der Plattform weg, geht hinter den Vorhang und kommt mit einer großen weißen Gans zurück. Mit einer Hand hält er sie über seinen Kopf, wobei er auf eine sprunghafte Art, wie ein Silen, lüstern tanzt. Mit der anderen Hand schwingt er ein Messer. Dann plötzlich und rasch schlitzt er der Gans den Hals auf. Als nächstes schneidet Otto der Gans den Kopf ab. Alle auf der Plattform sind jetzt voller weißer, gelber und roter Säfte. Eine der Frauen kauert auf allen vieren in der Hundestellung, ihr Arsch wackelt launig. Als Körperschmuck kleben ihr ein paar Federn an der Haut, vermischt mit der Nässe von Gänseblut, Sperma und Pisse«; William Levy, zit. nach NOEVER 2004, S. 159.

ROIS: Den Raum bestimme ich mit. Ist es wieder mit Fett und Filz?

HELEN: Mitbestimmungsrecht beim Hauptdarsteller ... Die Stargarderobe.

HINRICHS: Selbstverständlich. Ja! Fett und Filz! ... Er will, dass du es an deinen Titten zerdrückst! ... Du sollst reiten! ... Reiten auf dem Eurasienstab! ... Und dazu ... Steiner!

SID: Das ist doch gar keine Frage.

ROIS: Nananananana!

HELEN: Kein Foto erscheint ohne meine Zustimmung ... Ach, es ist noch keine glanzvolle Rolle, aber ... vielleicht kann ich mit David noch einmal das Textbuch durchgehen. Vielleicht finden wir Möglichkeiten, ihr mehr Farbe zu verleihen ... mhm? (*Helen öffnet einen Decanter mit Brandy und trinkt daraus.*) Warum bin ich so nervös?¹⁶⁰

HINRICHS: Der Schlaf ist ein Bild für den Tod ... ganz ganz leise ... ganz ganz weit hinten! ... Nur ein Summen! ... Und dann ich ... Gibt es Metallschuhe?¹⁵⁹

Ende der Szene

Ende der Szene

Die Rolle des kleinen, aufstrebenden Künstlers, der mit schmeichlerischer Devotion die Diva umwirbt, schreibt Schlingensief Sloterdijk zu, Autor der *Sphären*-Trilogie.¹⁶¹ Der Effekt ist – auf Kosten Sloterdijks – komisch. Was folgt, sind Anspielungen auf Joseph Beuys. So werden mit Fett und Filz, ›Eurasienstab‹ und ›Metallschuhen‹ ebenjene Materialien aufgerufen, die in der Aktion *EURASIENSTAB* zum Einsatz kamen, die Beuys 1967 in einer Wiener Galerie aufführte.¹⁶² Im Verlauf der

159 »Szene: Fett und Filz«; Volksbühne-Berlin 4650.

160 ALLEN 1995, S. 25f.

161 Die rund 2500 Seiten umfassende Arbeit Sloterdijks besteht aus *Sphären I. Blasen* (1998), *Sphären II. Globen* (1999) und *Sphären III. Schäume*; letzterer Band ist während der *Atta Atta*-Proben noch in Bearbeitung, er erscheint 2004. »Das durchgängig reich bebilderte Werk ist von einem metaphern- und neologismenreichen Sprachduktus geprägt, dessen literarischer Ausdruckswille hinter seinem philosophischen Anspruch nicht zurückstehen möchte«; es stellt »die bis dato breiteste und theoretisch anspruchsvollste Entfaltung von Peter Sloterdijks großem Thema dar: dem menschlichen Zur-Welt-Kommen«; JONGEN 2016, S. 681.

162 In einer Antwerpener Galerie führte Beuys *EURASIENSTAB* 1968 ein zweites Mal auf. Unter der Anleitung Henning Christiansens, der für Beuys' Aktion eigens die Orgelmusik komponierte, entstand dort ein rund 23-minütiger Film, der das Aktionsgeschehen in Ausschnitten dokumentiert. Es ist zu vermuten, dass sich Schlingensief und sein Team diesen Dokumentarfilm während der ›Aktionismus-Proben‹ angesehen haben, zumal Schlingensief

82-minütigen Performance hantierte Beuys mit Margarine, band sich eine Eisensohle an den rechten Schuh und stellte im Galerieraum mit Filz umspannte Holzwinkel auf. Bei dem titelgebenden Eurasiensstab handelt es sich um einen über drei Meter langen und 50 Kilogramm schweren, kupfernen Krummstab, den der Künstler an den Filzwinkeln rieb und nacheinander in alle vier Himmelsrichtungen ausrichtete. Der Aufführung wohnten etwa 50 bis 80 Zuschauer bei, darunter auch Otto Muehl.¹⁶³

In der von Rois und Hinrichs gespielten Szene ist von *Eurasiensstab 2* als einer Adaption der Beuys'schen Performance die Rede. Beuys' Aktionsmaterialien werden dabei in der Art des pornografischen Aktionismus Muehls eingesetzt, womit der Ernst der Beuys-Aktion persifliert wird. Während Beuys in *EURASIENSTAB* einen Transformationsprozess darstellen möchte – der durch den Kupferstab versinnbildlichte Bewegungsimpuls überwindet Starrheit und Tod –, evoziert Hinrichs obszöne Bilder, wenn er Rois verkündet: »Er [Sloterdijk] will, dass du es [das Fett] an deinen Titten zerdrückst! ... Du sollst reiten! ... Reiten auf dem Eurasiensstab! Und dazu ... Steiner!« Mit dem Verweis auf Rudolf Steiner nimmt Schlingensief die anthroposophischen Impulse in Beuys' Werk aufs Korn.

Der Autor-Regisseur Schlingensief pflegt, das konnte die Szenenanalyse aufzeigen, einen unbefangenen, spielerischen Umgang mit der von ihm herangezogenen Filmvorlage. Elemente des Originaldialogs aus Allens metatheatraler Filmkomödie werden dankbar aufgegriffen und – um sie in den Kontext der in *Atta Atta* fokussierten Aktionskunst zu überführen – mit anderen Inhalten überschrieben. Bruchstellen, die durch eine teilweise lückenhafte Appropriation zustande kommen, werden bewusst in Kauf genommen und tragen zur absurden und grotesken Wirkung der Szene bei. Zahlreiche intermediale Anspielungen auf Kunst und Künstler erzeugen ihrerseits Momente der Komik. Jedoch tun sich hinter den witzig-absurden Bildern, die Schlingensief dieserart evoziert, Abgründe der Gewalt auf – der über entsprechendes Kontextwissen verfügende Rezipient vermag diese zu erkennen und zu interpretieren. Dann nämlich wird ersichtlich, dass die unterhaltsame Probenszene, den attastischen Terrordiskurs variierend, von Perversion und Missbrauch unter dem Deckmantel der Kunst handelt.¹⁶⁴

Gebärden, die Beuys in seiner Aktion zur Darstellung brachte, im Verlauf von *Atta Atta* explizit nachahmt.

163 Vgl. SCHNEEDE 1994, S. 186.

164 Während die hier besprochene Szene »Fett und Filz« keinen Eingang in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* fand, liegen mit der 16. und 26. Szene (»Schamhaar und TNT« sowie »Fabian und Christoph«) Adaptionen von *Bullets over Broadway* vor, die in das finale Regiebuch aufgenommen wurden; vgl. Regiebuch *Atta Atta*, S. 14–16 u. 23f. Als Vorlage dient in beiden Fällen jene Filmszene, in der David Shayne und Helen Sinclair im Central Park ein Gespräch führen; vgl. ALLEN 1995, S. 79–81. Wieder werden Teile des Dialogs, wo nicht wortwörtlich übernommen, an das Thema »Terror/Terrorkampf« angepasst. Den adaptierten Part Sinclairs übernimmt Fabian Hinrichs, die Rolle Shaynes spielt Schlingensief.