

Experimentierräume **in der österreichischen Literatur**

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)



© Brigitta Falkner. Aus: *Populäre Panoramen I*. Wien: Klever, 2010.

Germanistenverband der Tschechischen Republik
Westböhmisches Universität Pilsen

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

*Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi
(Hrsg.)*

Westböhmisches Universität Pilsen
2019

 **Bundesministerium**
Bildung, Wissenschaft
und Forschung



 **Franz
Werfel
Stipendium**
Finanziert durch die Republik Österreich

Experimentierräume in der österreichischen Literatur

Herausgeberinnen:

Alexandra Millner / Dana Pfeiferová / Vincenza Scuderi

Review:

Dr. habil. Attila Bombitz

Dr. habil. Sławomir Piontek

Grafische Gestaltung des Covers und typografisches Layout:

Jakub Pokorný

Erschienen bei

Westböhmisches Universität Pilsen

Univerzitiní 2732/8, 301 00 Pilsen, Czech Republic

Gedruckt von

PREKOMIA s.r.o.

Západní 1322/12, 323 00 Pilsen, Czech Republic

Erste Ausgabe, 345 Seiten

Auflage: 300

Pilsen 2019

ISBN 978-80-261-0901-3

© Westböhmisches Universität Pilsen, 2019

AutorInnen, 2019

Szenische Verbarien. Experimentelle Auftrittsformen der Wiener Gruppe

Stefan Kramer

Abstract

Der Beitrag setzt sich mit Theatertexten der Wiener Gruppe auseinander und untersucht diese hinsichtlich ihres experimentellen Status. Bei der Analyse werden jene Themen aufgegriffen, die die Wiener Gruppe selbst beschäftigten: die Frage nach den Möglichkeiten der Abbildung von Wirklichkeit (insbesondere durch Sprache), das Verhältnis zwischen Zeichen und seiner Bedeutung sowie die Relation zwischen Realität und Fiktion.

Schlüsselwörter

Wiener Gruppe, Theatertexte, Avantgarde, Aktionismus, Performativität

verschiedene sätze treten auf.

verschiedene sätze treten nacheinander auf.

jeder satz betritt die situation, die alle vorhergehenden geschaffen haben.

[...] die situation ist alles, was in frage kommt.

alles was möglich ist, kommt in frage.¹

Diese Sätze aus Konrad Bayers *der stein der weisen* bilden den Ausgangspunkt meines Beitrags. Sie treten auf, nacheinander und schaffen damit eine Situation. Sie verdeutlichen, was alles möglich ist, wenn Sprache als theatrales Ereignis aufgefasst wird. Sie unterstreichen die performative Kraft von Sprache, die in der Verkörperung der Sätze so etwas wie Wirklichkeit schafft. Dass die Anordnung der Sätze einer gewissen Logik des Auftretens entspricht, wie sie auch in Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* zur Aufführung kommt, darauf hat bereits Juliane Vogel hingewiesen. Sie spricht von einer zeremoniellen Regie, nach der Wittgensteins Sätze arrangiert sind – und die den Beweis liefert, dass die Grenzen seiner Sprache auch die Grenzen seiner Welt bedeuten.² Wittgensteins Eröffnungssatz „Die

¹ Bayer, 1996c, S. 529.

² Vgl. Vogel, 2008, S. 37.

Welt ist alles, was der Fall ist“³ wird bei Bayer zu „die situation ist alles, was in frage kommt“⁴. Solchen Situationen möchte ich nun nachgehen, indem ich unterschiedliche Auftrittformen der Wiener Gruppe in Hinblick auf ihren experimentellen Status untersuche. Szenarien der Wiener Gruppe werden dabei als literarische Versuchsanordnungen gelesen, in denen die Sprache selbst auf dem Prüfstand steht: als Gegenstand, Instrument und Medium der Experimente. Bewerten lassen sich dadurch die materielle Substanz der Sprache und ihre semantischen Potenziale, die immer auch an Grenzen geraten. Das Experiment betrifft vor allem die Grenzüberschreitung: zwischen literarischen Formen, zwischen den Gattungen, zwischen Kunst und Leben.⁵ Zu berücksichtigen ist dabei, dass sich die experimentell gewonnenen Erfahrungen nicht zwingender Weise zur Empirie verdichten und dauerhafte Erkenntnisse hervorbringen, sondern Literatur dazu tendiert, „Ergebnisse zu verunklaren, den notwendigen Realitätscharakter von Tatsachen zu bestreiten und die Möglichkeiten von Sachverhalten zu vervielfältigen“⁶. Das Scheitern ist dem Experiment somit von Anfang an eingeschrieben.

Für die Analyse wird auf Theatertexte zurückgegriffen, die von Mitgliedern der Wiener Gruppe allein oder im Kollektiv verfasst beziehungsweise aufgeführt wurden. Die Bandbreite reicht von szenischen Texten und kabarettistischen Sketches über Szenenbeschreibungen der performanceartigen Aktionen bis hin zu poetologischen Essays und Manifesten. Allein die Bestimmung eines solchen Textkorpus erweist sich als schwierig,⁷ weil herkömmliche Gattungsbezeichnungen nur bedingt greifen oder neue eingeführt werden. Augenfällig ist, dass die von den Autoren getätigten Hinweise auf Gattungen nicht immer ernst zu nehmen sind, zumal wie ein „grober Etikettenschwindel“⁸ wirken, der die Lust an Gattungszuweisungen und den damit verbunden Schwierigkeiten verdeutlicht. Was die Theatertexte betrifft, scheint das Dramatische als Formprinzip zu versagen. Indem die Texte aus dem Rahmen einer festgelegten Dramenform fallen und nicht mehr als verbindliche Textsubstrate für die Bühne taugen, können

³ Wittgenstein, 1996, S. 11.

⁴ Bayer, 1996c, S. 529.

⁵ Vgl. Schmidt, 1978, S. 11.

⁶ Gamper, 2007, S. 605.

⁷ Vgl. Bucher, 1992, S. 44f.

⁸ Schmidt-Dengler, 2008, S. 210.

sie in der Terminologie von Hans-Thies Lehmann als postdramatisch bezeichnet werden.⁹ Angesprochen werden damit Aspekte von Materialität und (Inter-)Medialität und verschiedene Formen des Performativen, durch die die Texte an Körper gewinnen. Die Ereignishaftigkeit, die den Texten vorausgeht, wird dann zum Strukturelement der Texte selbst. Gerda Poschmann spricht vom performativen Potenzial der Sprache, die solchen Texten innewohnt: „Der Theater text stellt theatrale Zeichen (oder, genauer: Signifikanten) in Rechnung, die er selbst nicht besitzt. Damit verfügt er aber im Medium der Sprache über die Spezifität theatraler Signifikantenpraxis [...].“¹⁰ Um dieses Potenzial bestimmen zu können, ist es zielführend, die Texte in Hinblick auf ihre strukturelle und funktionale Performativität zu untersuchen. Erstere bezieht sich auf Textstrategien, die der Inszenierung von Präsenz und Körperlichkeit dienen, Zweitere fokussiert auf die Wirkung der Texte im Akt des Lesens beziehungsweise Aufführens: als Prozess der Verkörperung sowie als Erleben eines liminalen Zustands zwischen Realität und Fiktion, der Möglichkeiten der Imagination, Emotion und Reflexion eröffnet.¹¹ In Zusammenhang damit möchte ich insbesondere jene Fragen aufgreifen, denen die Wiener Gruppe selbst in ihren Experimenten nachging: den Möglichkeiten der Abbildung von Wirklichkeit (insbesondere durch Sprache) und den intermedialen Transformationen zwischen verschiedenen Kunstformen. Der Übergang von Literatur zur Aktion resultiert – so meine These – aus dem Experiment, das zunächst den Mechanismen der Sprache und seiner Wirkung, sodann der Konstruktion von Wirklichkeit galt.

1. Neues Theater als Versuchsanordnung

Die Mitglieder der Wiener Gruppe näherten sich im Sprachspiel verschiedenen theatralen Formen und arbeiteten – ausgehend von der Konkreten Poesie, die körperliche Erscheinung und Ausdehnung des Textes sichtbar macht – an der Erweiterung des Spielraums der abstrakten Textkörper. Der Körper des Textes erhebt sich vom Papier, er manifestiert sich im Körper des Künstlers und tritt in den (mehr oder weniger) öffentlichen Raum. Aus den Sprachingenieuren und Sprachpragmatikern, wie Oswald Wiener die Autoren der Gruppe

⁹ Vgl. Lehmann, 1999.

¹⁰ Poschmann, 1997, S. 42.

¹¹ Vgl. Häsner u. a., 2011, S. 69ff.

bezeichnet,¹² werden gleichsam Entertainer, die nicht nur ihre Texte auf die Bühne bringen, sondern sich selbst gewaltig aufführen.¹³ Für Ulf Birbaumer agiert die Wiener Gruppe in ihren Manifestationen grundsätzlich theatralisch: „was Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener performieren, ist Spektakelkultur: sehr künstlich und körperlich zugleich.“¹⁴ Das Theater wird dabei zum Experimentierfeld, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Leben erprobt, reflektiert und neu verhandelt werden können. Dabei werden unterschiedliche Formen des Performativen angesprochen, die einem avantgardistischen Programm folgen. So erweiterten die historischen Avantgarden seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Feld der künstlerischen Präsentationsformen von den etablierten Kunstgattungen hin zu Aktionsformen, an welche die literarische Avantgarde und das Aktionstheater nach dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen konnten.¹⁵ Das gilt auch für die Wiener Gruppe, deren Arbeiten in Zusammenhang mit dadaistischen und futuristischen Formen des Varietés und des Kabarets sowie Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschmusik und Proklamationen gelesen werden können. Verbindungen lassen sich ebenso zum künstlerischen Programm des Black Mountain College herstellen, insbesondere was die Arbeiten von John Cage betrifft, wie er sie beispielsweise in seinen *Lectures* darlegt.¹⁶ Peter Weibel geht sogar davon aus, dass mit dem Begriff der „schlichten Begebenheit“, wie er in Zusammenhang mit dem literarischen Cabaret der Wiener Gruppe verwendet wird, eine sinngemäße Entsprechung zu „Happening“ vorliegt.¹⁷ Damit legt er eine Spur zu den amerikanischen Künstlern wie Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, die Ende der 1950er Jahre Bühnenexperimente der klassischen Avantgarde in Happenings übertrugen. Wenn also die Autoren der Wiener Gruppe die Grenzen der Literatur überschreiten und sich auf das physische Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit einlassen, wie es sich die Performance-Kunst zu eigen macht, dann knüpfen sie an künstlerische Positionen an, die das Performative ins Zentrum rücken: Der Körper wird zum Spielfeld ihrer Kunst.¹⁸

¹² Vgl. Wiener, 1985, S. 401.

¹³ Vgl. Strigl, 2008, S. 10.

¹⁴ Birbaumer, 1998, S. 332.

¹⁵ Vgl. u. a. Lehmann, 1999, S. 73ff., Dreher, 2001, S. 15ff.

¹⁶ Vgl. Dreher, 2001, S. 53f.

¹⁷ Weibel, 1997, S. 783.

¹⁸ Vgl. Krammer, 2009, S. 55ff.

Auf der Suche nach neuen literarischen beziehungsweise theatralen Formen verfolgen die Autoren der Wiener Gruppe aber nicht allein ein aktionistisches, sondern insbesondere ein systematisches Ziel. Davon zeugt etwa die Arbeit von Gerhard Rühm, wenn er mit editorischer Akribie die unterschiedlichen Texte der Wiener Gruppe in diverse Kategorien einteilt. Während er in der Publikation zur Wiener Gruppe aus dem Jahr 1967 die Texte noch nach Autoren ordnet und auch Gemeinschaftsarbeiten und Texte aus dem literarischen Cabaret aufnimmt, werden in der von ihm herausgegebenen Werkausgabe zu Konrad Bayer und seinen eigenen Publikationen spezifische Gattungsbezeichnungen eingeführt, um das Textmaterial zu systematisieren. Bei Bayer wird dann etwa zwischen Chansons, Sketches, Szenen und Theaterstücken unterschieden,¹⁹ Rühm selbst ordnet seine Theaterstücke nach Ministücken, Hanswurststücken, Wiener Dialektstücken, Konversationsstücken, Konzept- und Aktionsstücken.²⁰ Dazwischen finden sich immer wieder auch Texte, die sich dieser Klassifikation verwehren und vielleicht gerade dadurch neue Formen des Theaters hervorbringen. Die Vielfalt an gesammelten Theaterstücken verdeutlicht, wie konsequent die Wiener Gruppe von Anfang an neue Formen und Methoden für den Bereich des Theaters erprobt und entwickelt hat. Welche Poetik dabei verfolgt wurde, erläutert Rühm auf programmatische Weise in seinen „grundlagen des neuen theaters“ aus dem Jahr 1962. Sein experimenteller Zugang wird gleich zu Beginn offenbar:

ich versuche, durch eine sichtung der elemente des theaters, zu einer möglichst umfassenden erkenntnis der mittel und möglichkeiten des theaters zu gelangen. ich gehe dabei von der sprache aus (schon da jeder bewusste eindruck ein begrifflicher ist). die analyse und differenzierung eines bereiches muss folgerichtig zu einer solchen aller anderen bereiche des theaters führen.²¹

Was dann folgt, ist eine systematische Erschließung einer Semiotik des Theaters anhand unterschiedlicher theatraler Zeichen, die zu einer Grammatik szenischer Repräsentation verdichtet werden: Linguistische Zeichen werden in Hinblick auf visuelle, optische und akustische Realisationen eingeteilt; paralinguistische Zeichen wie etwa Tonhöhe, Lautstärke, Tempo und Klangfarbe werden systematisiert;

¹⁹ Vgl. Bayer, 1996.

²⁰ Rühm, 1972d.

²¹ Ebd., S. 270.

die Differenz zwischen Geräusch und Musik wird angesprochen; dem Licht wird eine zentrale Funktion zugeordnet, insbesondere was den Helligkeitsgrad, die Farbe oder die Strahlrichtung betrifft; proxemische Zeichen werden anhand von Beziehungen zwischen Menschen und Gegenständen auf der Bühne erläutert, wobei vor allem die Gleichwertigkeit der verschiedenen Elemente betont wird; die Bühne wird in Bezug auf Möglichkeiten der räumlichen Ausgestaltung besprochen und in Grundtypen des Theaters eingeteilt – vom Zimmertheater im geschlossenen Raum bis hin zum Massentheater im Freien. Ein besonderes Augenmerk wird auf die ZuschauerInnen gelenkt. Sie werden als (psychologische) Elemente des Theaters beschrieben, die in der Gesamtkonzeption in besonderer Weise zu berücksichtigen sind. Sie sollen durch das Geschehen provoziert, durch Überraschungen aufmerksam gemacht, durch Konfrontationen mit neuen Sachverhalten zur eigenen Stellungnahme gezwungen werden. Ziel ist dabei ein sinnliches Erleben, durch das das Bewusstsein erweitert und differenziert wird. Im Gegensatz zum fixierten Theater wird dabei auf die Notwendigkeit eines spontanen Theaters hingewiesen, welches in letzter Konsequenz die (postulierte) Wirklichkeit selbst ist.²²

Rühm liefert dafür anschauliche Beispiele, wenn er den Vorschlag macht, anstelle von Theaterkarten Straßenbahnvorverkaufsfahrscheine zu verkaufen, oder im Sinne von theatralischen Ready-mades den Besuch von Gerichtsverhandlungen oder einer Baustelle anregt. Rühm geht es dabei nicht vordergründig um eine Wahrnehmungsschulung in Hinblick auf eine zunehmend theatraalisierte Gesellschaft, die durch eine Kultur der Inszenierung geprägt ist. Er verfolgt vielmehr ein avantgardistisches Programm, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen versucht. In diesem Sinn ist auch seine Absage an die starren Kategorien eines traditionellen Theaters zu verstehen. In seinem Theater soll daher nichts vorgetäuscht, beschrieben oder erzählt werden, sondern es wird lediglich aufgeführt, was in der Gegenwart geschieht. Wesentlich erscheinen dabei die sinnlichen Erscheinungsformen, ihre Beziehungen und deren Wirkungen – also Performativität im besten Sinne.

²² Vgl. ebd., S. 276f.

2. Reduziertes Welttheater

Ob die Theatertexte auch halten, was hier versprochen wird, soll im Folgenden anhand einiger Beispiele gezeigt werden. Allgemein lässt sich feststellen, dass sich die Wiener Gruppe nicht nur spielerisch, d. h. aktionistisch mit herkömmlichen Theaterkonventionen auseinandersetzt, sondern konsequent die formtypischen Gestaltungsmittel des Dramas unterwandert und so die Reduktion der dramatischen Kategorien vorantreibt. So tritt an die Stelle einer überschaubaren Raum-Zeit-Struktur zumal eine Überblendung an Orten und Szenen, die sich als Reise um die Welt, als Reise durch die Sprache, als Reise durch die Literatur offenbart. Dabei werden Figuren (so noch welche vorhanden sind) aus ihrem historischen oder literarischen Kontext gelöst (etwa Prinzessin Pocahontas oder Shakespeares Ophelia) und in räumliche beziehungsweise zeitliche Kontrastsituationen versetzt. Die Texte sind weniger durch eine logische Kontinuität in der Bilderfolge gekennzeichnet, als durch ein Aufblitzen von verschiedenen szenischen Bildern, die aus einer Fülle von sprachlichen Assoziationen zusammengefügt werden. Doch mit der Zerstörung der traditionellen Fabel ist das Gespenst des Sinns noch lange nicht verscheucht, wenn auch nicht immer leicht zu fassen.

Mit seinem Stück „der ring“ aus dem Jahre 1966 treibt Rühm die Reduktion der dramatischen Kategorien auf die Spitze, von Sinnverlust kann aber keine Rede sein:

vorhang auf.
auf dem boden der bühne liegt ein ehering.
vorhang zu.²³

Die drei Zeilen machen deutlich, wie schwierig sich gattungsspezifische Zuordnungen gestalten können. Er wird zwar als Stück bezeichnet, bühnentauglich erscheint er kaum.²⁴ Er ist viel zu kurz und entbehrt vordergründig jeglicher Handlung. Diese wird durch ein Bild ersetzt, gerahmt durch den Vorhang als wichtiges Ingrediens des Theaters, an das auch bestimmte Konventionen geknüpft sind. Der Vorhang markiert nämlich deutlich Anfang und Ende einer Handlung,

²³ Rühm, 1972c, S. 191.

²⁴ Abgesehen von einer Inszenierung am Wiener Kabinetttheater aus dem Jahr 2011 ist mir keine weitere Bühnenrealisierung bekannt.

die hier eigentlich keine ist. Es ist vielmehr der Vorhang selbst, der sich aufführt und noch am ehesten Bewegung ins Stück bringt. Der titelgebende Ring bleibt hingegen statisch. Als Requisit verweist er metonymisch auf den Ehemann beziehungsweise die Ehefrau, der/die ihn in der Regel am Finger trägt, und somit auch auf die Tragödie, deren Katastrophe nicht vorgeführt, sondern vielmehr ins Bild gesetzt wird. Auch wenn sich der Text durchaus mit dramatischen Kategorien beschreiben lässt, als Drama im herkömmlichen Sinn wird er aber kaum durchgehen können. Zugleich verweist das Stück auf theatrale Vorbilder, denn sowohl Gotthold Ephraim Lessings ‚Ringparabel‘ in seinem Drama *Nathan der Weise* (1779) als auch Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* (1848–1874) bilden eine Referenz zu Rühms Text und werden durch dessen Kürze gleichsam persifliert.

Interessant ist nun, auf welche Weise in den Texten der Wiener Gruppe mit den dramatischen Kategorien experimentiert wird. Aufschlussreich sind diesbezüglich die Personenverzeichnisse, die mitunter wuchern oder aber auf ein Minimum reduziert sind. Aus den Figuren werden zumal SprecherInnen, die mit Nummern oder aber auch mit Buchstaben versehen werden. So ist etwa Rühms „das alfabet der damen“ in alphabetischer Ordnung arrangiert, das Verzeichnis der *dramatis personae* nennt 26 lesbische Damen als „a, b, c, d, e usw.“²⁵ Was die Figuren sprechen, sind Sprachspiele, die fast ausschließlich aus Wörtern bestehen, die den gleichen Anfangsbuchstaben wie die betreffende Figur haben. Allein x wird schweigen, sie findet keine Wörter, die zu ihr passen. Zwischen den Figuren entsteht kein Dialog, die Semantik des Gesagten wird durch den Rhythmus der stichomythisch aufgebauten Rede überdeckt. Das ist symptomatisch für die Theatertexte der Wiener Gruppe. Was den Dialog betrifft, wird dieser meist reduziert und destruiert. Er verliert gleichsam seine Rolle als Haupttext. Ganz im Sinne der Rühm’schen Poetologie wird er als gleichberechtigtes Element neben andere theatrale Zeichen im Text gesetzt. Der Nebentext wird damit aufgewertet, gewinnt auch als Textkörper an Gewicht und entwickelt seine eigene Poetik. Monika Schmitz-Emans spricht dabei von einer „Emanzipation der Nebentexte“²⁶. H. C. Artmanns als Pantomime ausgewiesenes Stück „Die Zyklopin oder Die Zerstörung einer Schneiderpuppe“ kommt beispielweise ohne Dialoge aus, umso

²⁵ Rühm, 1972b, S. 38ff.

²⁶ Schmitz-Emans, 2009, S. 214.

stärker wird der Nebentext expandiert. Doch was dieser beschreibt, ist nicht immer als Inszenierungshinweis dienlich: Wie können etwa der Mond und eine (aus dem Inventar der Dadaisten geborgte) Schneiderpuppe als Personen auftreten oder wie lässt sich eine „morgendliche Essenz von Vorahnung und Pelargonien“²⁷ szenisch umsetzen? Die Ausführungen veranschaulichen die Diskrepanz zwischen textueller Beschreibung und theatraler Realisierbarkeit.

Ähnliches gilt für die Spielanleitung in Bayers „der analfabet tritt in rudeln und einzeln auf. er überfällt ausflügler“, deren Erklärungen sich – durchaus bewusst, wie der Text verrät – als mangelhaft erweisen. Darin heißt es, dass elf Figuren ihre Standorte wechseln, wobei dafür folgende Kombinationen in verschiedenen Variationen möglich sind: Personen, Charakter, Geschlecht, Zeit, Ort. Bayer verschreibt sich hier einem „variablen faktor“²⁸, wie er das nennt, um die theatralen Aktionen nicht sentimental zu verschleiern und um nicht unerwünschte Identifizierungen zu erzeugen. Im Stück selbst werden dann an bestimmten Stellen doch konkrete Bühnenbilder eingefordert. Textlich wird das durch Fußnoten zum Ausdruck gebracht, als Kommentar zum Nebentext, der weitere theatrale Variationen ermöglicht. Auffallend ist auch, dass Bayer in seiner Spielanleitung ein imaginiertes Publikum adressiert, dem er eine andere Haltung dem Theater gegenüber vorschreiben möchte. Konsequenter Weise springt dann auch am Ende des Stücks ein Zuschauer auf die Bühne. Dieser wird aber nach seinen ersten enthusiastischen Bravorufen von den Schauspielern der letzten Szene niedergeschlagen, bevor schließlich der Vorhang fällt.

Durch die Einbeziehung des Publikums werden die Rollen im Theater neu verteilt. Die Grenzen zwischen Bühne und Zuschauerraum werden ebenso verschoben wie die zwischen fiktiver und realer Kommunikation. In der szenischen Realisierung bleibt dann offen, inwiefern das Eingreifen des Publikums als geplante Intervention oder aber als Störaktion zu verstehen ist. So verhält es sich auch in Bayers Stück *kasperl am elektrischen stuhl* (1962, UA 1968), in dem in Anlehnung an Ludwig Tiecks *Gestiefelten Kater* (1797) das Publikum zu Figuren des Stückes werden. Diese unterhalten sich nicht nur über das Stück, sondern greifen direkt ins Geschehen ein. Ein „weibl. zuschauer“ will den zum Tode verurteilten Kasperl sogar auslösen:

²⁷ Artmann, 1975, S. 95.

²⁸ Bayer, 1996d, S. 148.

halt! dieser mann gehört mir. ehe er von uns geht, soll er mein lager teilen, mein eigen sein, die wärme einer weiblichen mitfühlenden brust verspüren, getröstet sein, gefunden haben was er sucht, besitzen was er zerstört zu haben vorgibt.²⁹

Doch für einen derartigen Ausgang ist Kasperl nicht zu haben. Um das Stück in Gang zu halten, findet er Zuflucht am elektrischen Stuhl, von dem aus er den Auftrag für seine Hinrichtung erteilt, um damit selbstbestimmt das Finale zu beschließen.

Der von Bayer und Rühm in einer Gemeinschaftsproduktion entstandene Text „sie werden mir zum rätsel, mein vater“ bezieht ebenso die Rolle des Publikums mit ein, wenn eine paradoxe Theatervision entworfen wird. Sowohl der Vater als auch der Sohn schreiben ein und das selbe Stück, führen jenes in ein und dem selben Theater auf, das zwei Eingänge hat und demnach dem Publikum vor die schwierige Entscheidung stellt, welches Stück es sich eigentlich ansehen möchte. Die Pointe entsteht durch die Bühnensituation, die der Sohn folgendermaßen beschreibt:

ernst:

[...] die vorhänge gehen auf. der vorhang in ihrem [Vater] theater und der vorhang in meinem theater. gleichzeitig. (pause)
und was passiert? ihr publikum sieht mein publikum und mein publikum sieht ihr publikum. wer wird den größeren erfolg haben?!

Die Szenerie erinnert dabei an ein Schauspiel, das Bayer in seinem *der stein der weisen* als Zwischenspiel beschreibt: Hier wird ein Stück in vermeintlich zwei verschiedenen Theaterhäusern aufgeführt. Das Grotteske daran ist aber, dass das Stück die gesamte Menschheit versammelt und beim Öffnen des Vorhangs die beiden Hälften aller Menschenkörper einander ins Auge blicken.³¹ Der Menschheit wird gleichsam der Spiegel vorgehalten, in dem die eigene (Lebens-)Rolle reflektiert werden kann. Ein Welttheater der anderen Art entwirft Rühm mit seinem Stück „atmen“, in dessen Spielanleitung es kurz heißt: „von rund 2,7 milliarden menschen atmet jeder so lange er kann.“³² Prägnanter lässt sich die Wirklichkeit wohl kaum beschreiben

²⁹ Ebd., S. 315f.

³⁰ Bayer und Rühm, 1985, S. 285.

³¹ Vgl. Bayer, 1996c, S. 524f.

³² Rühm, 1972a, S. 189.

und als vergängliches *theatrum mundi* aufführen. Im Sinne eines spontanen Theaters, das den starren Rahmen zwischen Kunst und Leben zu überwinden versucht, ist auch die Anleitung in „parade“ zu lesen, in der „möglichst viele exemplare von menschen mit jeweils einen gemeinsamem merkmäl [...] in angemessenem abstand reihenweise“³³ vorbeiziehen sollen. Die Spielanleitung ist weniger eine Regieanweisung zur szenischen Umsetzung als eine Beschreibung der Wirklichkeit, in der performative Formen als politische Agitation realisiert werden.

3. Cabaret gegen das Publikum

Die Experimentierfreude mit der Sprache und literarischen Formen ist jener avantgardistischen Praxis geschuldet, mit der die Wiener Gruppe den zeitgenössischen Literatur- und Kunstbetrieb unterwandert und nach neuen künstlerischen Möglichkeiten sucht. Besonders deutlich wird das in den beiden Veranstaltungen des sogenannten ‚literarischen Cabarets‘, die am 6. Dezember 1958 in der Künstlervereinigung *Alte Welt* und am 15. April 1959 im PORRhaus in Wien stattfanden. Die einzelnen Aktionen können dabei als ‚Fortsetzung einer konzeptionell orientierten Literatur mit anderen Mitteln‘³⁴ betrachtet werden. Wiener beschreibt im Rückblick das Interesse am Experiment, wenn nämlich das ‚verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen‘ und die ‚steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch‘³⁵ überprüft und reflektiert werden sollten.

Mit dem radikalen Anspruch, ‚wirklichkeit auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen‘³⁶, steht schließlich das literarische Cabaret ganz im Zeichen des avantgardistischen Programms, Kunst in Leben überzuführen. Damit verbunden ist eine dezidierte Abwendung von einem Theater, das in der Tradition eines Konstantin Stanislawski oder eines Bertolt Brecht steht: So sollen die AkteurInnen weder andere Personen verkörpern, noch in verfremdender Weise ‚markieren‘³⁷. Vielmehr folgt das Cabaret der Wiener Gruppe Rühms Grundlagen eines neuen Theaters, das auf sinnliche Erscheinungsformen setzt. Das

³³ Rühm, 1972e, S. 190.

³⁴ Nicolai, 1994, S. 190.

³⁵ Wiener, 1985, S. 401.

³⁶ Ebd., S. 403.

³⁷ Vgl. Achleitner u. a., 1985, S. 419.

Publikum soll sich dabei keineswegs der (Bühnen-)Illusion hingeben, auch wenn das aufgrund der traditionellen Aufteilung von Bühnen- und Zuschauerraum, der eingenommenen Rollen der AkteurInnen oder des Einsatzes von Kostümen nicht immer leicht fällt. Mit dem Ziel, traditionelle Zuschauergewohnheiten in Frage zu stellen, sind die Veranstaltungen auf jeden Fall so angelegt, um das Publikum zu verärgern, zu schockieren oder zumindest zu langweilen: „wir wollten uns das publikum genehmigen, und planten entsprechend einen progressiven zuschauerschwund ein“³⁸, berichtet Oswald Wiener über das erste literarische Cabaret. Das Gegenteil ist allerdings der Fall, denn das größtenteils eingeschworene Publikum lässt sich wenig irritieren. Bei der zweiten Veranstaltung sollte so lange gespielt werden, bis der letzte Zuschauer, die letzte Zuschauerin den Veranstaltungsraum verlassen hätte, nötigenfalls sollte sogar Tränengas eingesetzt werden. Das Publikum soll also mit allen Mitteln provoziert werden, es bildet die Angriffsfläche, gegen die die AkteurInnen auftreten. So wird auch gleich zu Beginn des ersten literarischen Cabarets in der sogenannten *ersten nummer* das Verhältnis zwischen Publikum und AkteurInnen umgekehrt, wenn nach Öffnen des Vorhangs der Bühnenraum dunkel bleibt und der Zuschauerraum erleuchtet wird. Die AkteurInnen mimen in Dreierreihe sitzend TheaterbesucherInnen, die mit Spannung dem folgen, was sich im Zuschauerraum abspielt. Den eigentlichen ZuschauerInnen wird so ein Spiegel vorgesetzt, der ihre Rolle im Theater reflektiert. Wer nun das eigentliche Theater spielt und wie die Rollen in diesem Theater verteilt sind, soll hinterfragt werden. Durch das Spiel im Spiel, dessen Grenzen nicht immer eindeutig sind, werden schließlich auch die Grenzen zur Wirklichkeit gebrochen. Was hier zur Aufführung gebracht wird, schließt letztlich an das an, was – wie bereits oben erwähnt – Bayer und Rühm in ihren Texten andeuten.

Eine Szene aus dem ersten literarischen Cabaret zeigt auf besondere Weise die Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität. In „friedrich achleitner als biertrinker“ sitzt Achleitner vor einem Tisch mit Bierflasche und -glas auf der Bühne, während Bayer einen Text von Achleitner über das Biertrinken hinter der Bühne rezitiert:

friedrich wird eine flasche süssen grauen bieres trinken. er sitzt auf einem stuhle des künstlerbundes alte welt. vor ihm steht ein seltener

³⁸ Wiener, 1985, S. 404.

tisch. was steht auf dem seltenen tische. eine gefüllte flasche süssen
grauen bieres. ein ungefülltes glas. was wird friedrich machen. [...]³⁹

Der Text beschreibt nicht nur den Vorgang des Biereinschenkens und Biertrinkens, sondern spielt mit verschiedenen Zeitebenen, indem er zwischen Präsens, Futur sowie Präteritum wechselt und dadurch Pro-
phezeiungen und Behauptungen macht und Erinnerungen anstellt. Achleitner reagiert in seiner Aktion nur auf Sätze im Präsens und setzt nur das szenisch um,⁴⁰ was der Text dezidiert beschreibt. Die Aktion unterstreicht damit die „Lächerlichkeit einer Beschreibung angesichts des Ereignisses“⁴¹ und auch die Unmöglichkeit der schriftlichen Ab-
bildbarkeit von Wirklichkeit. Zudem bietet der Text doch mehr Infor-
mationen, als auf der Bühne dargestellt werden können. Er geht über eine reine Beschreibung des Vorgangs hinaus und führt die Grenzen der Aufführbarkeit vor Augen.

Ähnlich konzipiert ist ein Beitrag des zweiten literarischen Cabarets, nämlich „(david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzvollen rolle aus dem königl non plus ultra“, bei dem Ortwin Kirchmayr, angeleitet durch einen Text von Bayer, „ganz nackt und von markus prachensky bemalt“⁴², auf der Bühne herumhopsen sollte. Die Aktion, die den nackten Körper auf die Bühne stellt, bleibt durch die Verweigerung des Akteurs aus, und die Bühne somit leer. Allein Szenenanweisungen werden durch eine Stimme aus dem Mikrofon vermittelt, sodass die ZuschauerInnen in ihrer Imagination die Szene lebendig werden lassen können. Die eigentliche Aktion wird also durch Text ersetzt, anstelle des nackten Körpers tritt ein (über eine Mikrofonstimme vermittelter) Textkörper, der über den nackten Körper auf der Bühne spricht. Der Tabubruch findet also nicht in der Zurschaustellung des nackten Körpers statt, sondern im Vorenthalten der Szene. Als Schlusspointe kommt der Akteur dann doch auf die Bühne, um sich zu verbeugen und Beifall zu ernten. Dass die Aktion mit Mark Twains *Die Abenteuer des Huckleberry Finn* (1884) eine literarische Vorlage hat, darauf hat bereits Wendelin Schmidt-Dengler aufmerksam gemacht. Bei Twain ist es Edmund Kean, the Elder, der in der *Thrilling Tragedy of the King's Camelopard or the Royal Nonesuch*

³⁹ Achleitner u. a., 1985, S. 422.

⁴⁰ Vgl. Wiener, 1985, S. 407f.

⁴¹ Ebd., S. 408.

⁴² Bayer, 1996a, S. 118.

nackt und mit Regenbogenfarben bemalt über die Bühne hopst. Das Schauspiel veranschaulicht modellhaft die Rolle der Avantgarde und ihr komplexes Verhältnis zum Publikum. Die Farce, die bei Twain einem hochstaplerischen Dilettantismus geschuldet ist, ist bei Bayer „Zitat und Ergebnis einer höchst reflektierten Professionalität“⁴³. Der Applaus für den Schauspieler, der gar nicht gespielt hat, liefert letztlich den Beweis.

4. Fazit

Die Theatertexte der Wiener Gruppe sind literarische Experimente im besten Sinne, indem sie szenische Konstellationen (mittels Konstruktion, Expansion, Reduktion und Destruktion) variieren und unterschiedliche theatrale Formen ausprobieren. Gefragt wird dabei nach den Mechanismen der Sprache und ihrer performativen Wirksamkeit. Die Performanz betrifft dabei zunächst das Ausführen von Schreib- und Sprechakten, sodann die Aufführung von theatralen Handlungen und schließlich die Verkörperung von Botschaften, denen der Sinn zumal verlustig geht. Ziel ist dabei, mit Hilfe der Sprache und im Medium des Theaters Neues zu ergründen und den Möglichkeitssinn zu schärfen. Die literarischen Versuchsanordnungen erweisen sich dabei als ergebnisoffene Szenarien, in denen insbesondere die Wirkungen auf das Publikum überprüft werden können. Die Wechselbeziehung von Aktion und Reaktion lässt sich mit Erika Fischer-Lichte als performative *feedback*-Schleife beschreiben, welche die Handlungen und Verhaltensweisen der AkteurInnen und ZuschauerInnen miteinander verschränkt und dadurch das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verknüpft.⁴⁴ Die Interaktion bestimmt so das Ereignis, das als Experiment von Autopoiesis und Emergenz bestimmt ist. In einer solchen Ästhetik des Performativen verschwimmen die Grenzen zwischen Kunst und Leben. Die experimentellen Auftrittsformen der Wiener Gruppe verdeutlichen das, indem sich mit ihnen die „unsauberen Grenzgänge“, die „dubiosen Grenzüberschreitungen“ und „explosiven Mixturen“⁴⁵ beschreiben lassen.

⁴³ Schmidt-Dengler, 2008, S. 222.

⁴⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 80ff.

⁴⁵ Ebd., S. 82.

Literaturverzeichnis

- ACHLEITNER, Friedrich, 1985. friedrich achleitner als biertrinker. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 422. ISBN 3498073001
- ACHLEITNER, Friedrich, Konrad BAYER, Gerhard RÜHM und Oswald WIENER, 1985. literarisches cabaret. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 419. ISBN 3498073001
- ARTMANN, H. C., 1975. Die Zyklopin oder Die Zerstörung der Schneiderpuppe. In: H. C. ARTMANN. *The Best of H. C. Artmann*. Hrsg. v. Klaus Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 95–99. ISBN 3518367757
- BAYER, Konrad, 1996. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996a. (david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzrolle aus dem königl. non plus ultra. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 118–119. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad: 1996b. der analfabet tritt in rudeln und einzeln auf. er überfällt ausflügler. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 148–166. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996c. der stein der weisen. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 520–530. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad, 1996d. kasperl am elektrischen stuhl. In: Konrad BAYER. *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Gerhard Rühm. Wien: ÖBV, Klett-Cotta, S. 296–316. ISBN 3608933824
- BAYER, Konrad und Gerhard RÜHM, 1985. sie werden mir zum rätsel, mein vater. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 274–294. ISBN 3498073001
- BIRBAUMER, Ulf, 1998. Die Wiener Gruppe und das Theatralische. In: Hilde HAIDER-PREGLER und Peter ROESSLER, Hrsg. *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Wien: Picus, S. 329–339. ISBN 3854524137
- BUCHER, André, 1992. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern u. a.: Lang. ISBN 3261045249
- DREHER, Thomas, 2001: *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Inter-media*. München: Fink. ISBN 3770534522

- FISCHER-LICHTE, Erika, 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518123737
- GAMPER, Michael, 2007: Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 17(3), S. 593–611. ISSN 03237982
- HÄSNER, Bernd, Henning S. HUFNAGEL, Irmgard MAASSEN und Anita TRAININGER, 2011. Text und Performativität. In: Klaus W. HEMPFER und Jörg VOLBERS, Hrsg. *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript, S. 69–96. ISBN 3837616910
- KRAMMER, Stefan, 2009. Schluss mit der Wirklichkeit. Kunst und/als Revolution in der Wiener Avantgarde. In: *Studia theodisca*. XVI, S. 55–73. ISSN 15932478
- LEHMANN, Hans-Thies, 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. ISBN 3886612090
- NIKOLAI, Olaf, 1994. Kalkül und Expression. Zu den Voraussetzungen für eine Interpretation der „literarischen cabarets“ der „Wiener Gruppe“. In: Herbert ARLT und Manfred DIERSCH, Hrsg. *„Sein und Schein – Traum und Wirklichkeit“*. Zur Poetik österreichischer Schriftsteller/innen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main u. a.: Lang, S. 190–197. ISBN 3631467311
- POSCHMANN, Gerda, 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer. ISBN 3484660228
- RÜHM, Gerhard, 1972a. atmen. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 189.
- RÜHM, Gerhard, 1972b. das alfabet der damen. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 38–40.
- RÜHM, Gerhard, 1972c. der ring. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 191.
- RÜHM, Gerhard, 1972d. grundlagen des neuen theaters. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 269–278.
- RÜHM, Gerhard, 1972e. parade. In: Gerhard RÜHM. *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, S. 190.
- SCHMIDT, Siegfried J., 1978. Was heißt „Experiment in der Kunst“/„Kunst als Experiment“? Einige Diskussionsthesen. In: Siegfried J. SCHMIDT, Hrsg. *Das Experiment in Literatur und Kunst*. München: Fink, S. 8–12. ISBN 3770515218

- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, 2008. Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 210–223. ISBN 3552054448
- SCHMITZ-EMANS, Monika, 2009. Gerhard Rühms Worttheater. „handlung entsteht schon von wort zu wort“. In: *Monatshefte*. 101(2), S. 207–228. ISSN 00269271
- STRIGL, Daniela, 2008. Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 9–28. ISBN 3552054448
- VOGEL, Juliane, 2008. Auftritte, Vortritte, Rücktritte – Konrad Bayers theatrale Anthropologie. In: Thomas EDER und Juliane VOGEL, Hrsg. *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Wien: Paul Zsolnay, Reihe *Profile* 11(15), S. 29–38. ISBN 3552054448
- WEIBEL, Peter, 1997. die wiener gruppe im internationalen kontext. In: Peter WEIBEL, Hrsg. *die wiener gruppe/the vienna group*. Wien, New York: Springer, S. 763–783. ISBN 3211830219
- WIENER, Oswald, 1985. das <literarische cabaret> der wiener gruppe. In: Gerhard RÜHM, Hrsg. *Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte – Gemeinschaftsarbeiten – Aktionen*. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 401–418. ISBN 3498073001
- WITTGENSTEIN, Ludwig, 1996. *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 3518100122

Abstract

This contribution deals with theater texts of the Vienna Group and scrutinizes their experimental status. In the analysis, the topics and concerns of the Vienna Group are addressed: the question of how reality can be portrayed (especially via language), the relation between sign and meaning as well as the relationship between reality and fiction.

Keywords

Vienna Group, theater texts, avant garde, actionism, performativity