

**DIE ÖSTERREICHISCHE LITERATUR**  
**EINE DOKUMENTATION IHRER**  
**LITERARHISTORISCHEN ENTWICKLUNG**

**In Zusammenarbeit mit dem Institut für österreichische  
Kulturgeschichte, dem Ludwig Boltzmann-Institut  
für Österreichische Literaturforschung und dem  
Mittleuropäischen Forschungszentrum  
für die Literaturen und Kulturen des Donauraumes  
(Wissenschaftliche Landesakademie für Niederösterreich)**

Herausgegeben  
von  
**HERBERT ZEMAN**



**AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT**  
**GRAZ-AUSTRIA**  
1989

**DIE ÖSTERREICHISCHE LITERATUR**  
**IHR PROFIL VON DER JAHRHUNDERT-**  
**WENDE BIS ZUR GEGENWART**  
**(1880–1980)**

Herausgegeben  
von  
HERBERT ZEMAN

Teil 1



AKADEMISCHE DRUCK- u. VERLAGSANSTALT  
GRAZ-AUSTRIA  
1989

323276  
2748419x



Gedruckt mit Unterstützung durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung,  
das Ludwig Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung, das Mitteleuropäische Forschungszentrum  
für die Literaturen und Kulturen des Donauraumes und den  
Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

85 Exemplare dieser Auflage wurden als Band XVII–XVIII des Jahrbuches für österreichische Kulturgeschichte  
den Mitgliedern der Gesellschaft für österreichische Kulturgeschichte als Jahresgabe überreicht.

© Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz 1989

Printed in Austria  
ISBN 3-201-01499-0

K90/2349

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XI
<b>LITERATURGESCHICHTLICHE GRUNDLEGUNG</b>	
<i>Herbert Zeman:</i>	
Die österreichische Literatur der Jahrhundertwende – eine literarhistorische Skizze ..	1
<i>Waltraut Schwarz:</i>	
Die österreichische Literatur der letzten 50 Jahre .....	51
<b>LITERATURSOZIOLOGISCHE PROBLEME</b>	
I	<b>Bildung und Schulbetrieb, Leihbibliotheken und Lektüre, Sammlungen</b>
<i>Alberto Martino:</i>	
Lektüre in Wien um die Jahrhundertwende (1889–1914) .....	95 ✓
<i>Dieter Langewiesche:</i>	
Schichtenspezifische Lektüre in Österreich .....	103
<i>Walter Obermayer:</i>	
Die österreichische Literatur der Jahrhundertwende im Spiegel der Handschriftensammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek .....	115
II	<b>Schriftstellervereinigungen</b>
<i>Ernst Fischer:</i>	
Organisationsbestrebungen in der österreichischen Schriftstellerschaft 1859–1938 Zum Verhältnis von Literatur und politischer Ideologie .....	125
III	<b>Verleger und Verlagspraxis</b>
<i>Klaus Heydemann:</i>	
Im Windschatten Roseggers. Neue österreichische Autoren bei L. Staackmann 1904–1914 .....	157
<i>Werner Maria Bauer:</i>	
Literarische Avantgarde als Ware Kurt Wolff (1887-1963) als Verleger österreichischer Dichtung .....	205
IV	<b>Zeitschriftenwesen</b>
<i>Cornelia Fritsch / Wynfrid Kriegleder:</i>	
Wiener Literaturzeitschriften um das Ende des Ersten Weltkrieges .....	221
V	<b>Theaterbetrieb</b>
<i>Wolfgang Gretsenegger:</i>	
Überlebensstrategien – Wiener Theater in der Zwischenkriegszeit .....	245
VI	<b>Wiener Volksstück und Wiener Volkstheater</b>
<i>Francesca Ferraris:</i>	
Die Wiener Theaterverhältnisse und Ludwig Anzengruber im Spiegel seiner Briefe - eine Bestandsaufnahme .....	257

## REZEPTIONS- UND WIRKUNGSGESCHICHTLICHE PROBLEME

### VII Französische und österreichische Literatur

*Roger Bauer:*

Eine „Décadence, die sich Gänsefüßchen gefallen lassen muß.“ Anmerkungen zur  
Literatur des Wiener „fin de siècle“ ..... 273

*Jean-Marie Valenttn:*

Handke in Frankreich. Ein Beitrag zur Rezeption und Interpretation ..... 279

*Claudia Warum:*

Richard von Schaukal als Übersetzer französischer Literatur ..... 297

### VIII Der nordische Einfluß

*Klaus Bohnen:*

Skandinavische „Moderne“ und österreichische Literatur.  
Zu einem ‚Literaturgespräch‘ an der Jahrhundertwende ..... 317

### IX Slawische Sprachen und Literaturen

*Walter Schamschula:*

Franz Werfel und die Tschechen ..... 343

### X Ungarische und österreichische Literatur

*Antál Mádl:*

Einige Parallelen zwischen der österreichischen  
und der ungarischen Literatur um 1900 ..... 361

*Endre Kiss:*

Über Wiens Bedeutung für die essayistische Periode des jungen Georg Lukács ..... 371

*István Friedl:*

Alles Ganze ist zerfallen – Endre Ady und Franz Kafka ..... 385

### XI Übersetzungsliteratur

*Wolfgang Pöckl:*

Österreichische Literatur in Übersetzungen.  
Fakten – Tendenzen – Beispiele – Probleme ..... 405

### XII Exilliteratur

*Sylvia M. Patsch:*

Die österreichische Exilliteratur in England ..... 429

## LITERATURTHEORETISCHE PROBLEME – LITERATURKRITIK – LITERATURGESCHICHTSSCHREIBUNG

### XIII Theorie, Poetologisches, Ästhetisches

*Wolfgang Neuber:*

Paradigmenwechsel in psychologischer Erkenntnistheorie und Literatur:  
Zur Ablöse des Herbartianismus in Österreich (Herbart und Hamerling, Freud  
und Schnitzler) ..... 441

*Viktor Žmegač:*

Kunsttheorie und Gesellschaftskritik in der Wiener Moderne ..... 475

*Hartmut Steinecke:*

Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der  
Jahrhundertwende ..... 497

*Friedrich Jenacek:*

Karl Kraus ..... 513

*Cornelia Fritsch:*

Die künstlerischen und literarischen Kontakte Otto Stoessls und ihre Einflüsse  
auf seine Kunst- und Lebensauffassung ..... 531

	<i>Hartmut Steinecke:</i>	
	„Totalitätskunstwerk“ oder „totaler Roman“	
	Aspekte der österreichischen Romanpoetik von Musil bis Doderer .....	547
XIV	Literaturgeschichtliche Längsschnitte und monographische Probleme	
	<i>Walter Zettl:</i>	
	Die verlorene Literatur Österreichs .....	559
	<i>Margarita Pazi:</i>	
	Ein Versuch jüdischer deutsch-tschechischer Symbiose: Ludwig Winder (7. 2. 1889–16. 6. 1945) .....	595
	<i>Ernst Fischer / Georg Jäger:</i>	
	Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus – Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970 .....	617
	<i>Donald G. Daviau:</i>	
	Hermann Bahr – Bahnbrecher der Moderne .....	685 ✓
	<i>Martin Stern:</i>	
	Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie .....	709
	<i>Joachim Reiber:</i>	
	Annäherungen an die Habsburger Monarchie. Zur Entwicklung des Österreichbildes bei Joseph Roth .....	729
	<i>Richard Thieberger:</i>	
	Franz Kafka als österreichischer Dichter .....	749
	<i>Markus Fischer:</i>	
	„Und es war Gegenwart, die vollste erhabenste Gegenwart“ – Das Phänomen des Augenblicks in der österreichischen Literatur der Jahrhundertwende .....	767
	<i>Cornelia Fritsch:</i>	
	Emilie Mataja – Ein Beitrag zur Forschung der österreichischen Frauenliteratur um 1900 .....	805
	<i>Marino Freschi:</i>	
	Die Magische Welt Gustav Meyrinks .....	823
	<i>Harro H. Kühnelt:</i>	
	Die Entfaltung der österreichischen grotesken und phantastischen Literatur im 20. Jahrhundert .....	833
	<i>Joseph Strelka:</i>	
	Der Erzähler Otto Stoessl – Ein vergessener großer Humorist .....	847
	<i>Hubert Orlowski:</i>	
	Bruno Brehms „Kaiserreich-Trilogie“. Zum geschichtsphilosophischen Selbstverständnis von Schriftstellern .....	865

## STIL- UND GATTUNGSGESCHICHTLICHE ASPEKTE

### XV Drama

	<i>Hans-Georg Werner:</i>	
	Hofmannsthals „Der Schwierige“ als ernsthaftes Lustspiel .....	875
	<i>Hans-Georg Werner:</i>	
	Die Wirkungsstrategie in Ödön von Horváths Volksstück „Geschichten aus dem Wiener Wald“ .....	889
	<i>Donald G. Daviau:</i>	
	Der innere Konflikt zwischen Gut und Böse in den Dramen von Fritz Hochwälder ..	905
	<i>Jürgen Koppensteiner:</i>	
	Wolfgang Bauers Dramen – Versuch einer Synthese .....	927

### XVI Autobiographische Prosa und Briefliteratur

	<i>Norbert Oellers:</i>	
	Franz Kafka als Briefschreiber .....	939
	<i>Walter Dtmter:</i>	
	„Österreichs ernstester Dichter“. Zu Robert Musils Briefen .....	959

	<i>Horst Rüdiger</i> (†):	
	Über die Autobiographien Elias Canettis .....	989
XVII	Erzählliteratur in Prosa	
	<i>Helmut Brandt</i> :	
	Marie von Ebner-Eschenbach und die „Deutsche Rundschau“ .....	1001
	<i>Werner Maria Bauer</i> :	
	Ein Volk an der Arbeit: Stil und politische Bedeutung der Seidenweber-Romane von Emil Ertl .....	1017
	<i>Aldo Venturelli</i> :	
	Die Erfindung der Geschichte. Musils Auffassung der Geschichte in „Der Mann ohne Eigenschaften“ .....	1037
	<i>Wolfgang Neuber</i> :	
	Geschichtsteleologie im Zeitroman, oder: Tradition und Ordnung. Vom Wiener Gassen- zum Großstadroman .....	1051
	<i>Klaus Weissenberger</i> :	
	Franz Tumlner und die Landschaft – von einer naturmagischen Darstellung zur poetischen Wirklichkeitsgestaltung .....	1077
	<i>Stefan H. Kaszyński</i> :	
	Der österreichische Kriebsroman nach 1945 .....	1095
	<i>Stefan H. Kaszyński</i> :	
	Das Schloß als Identitätszeichen der österreichischen Gegenwartsliteratur .....	1103
	<i>Zsuzsa Széll</i> :	
	Das Zitat in der neuesten österreichischen Literatur .....	1117
	<i>Klaus Bohnen</i> :	
	Verstörungen. Zum ästhetischen Vermittlungsverfahren in Thomas Bernhards früher Prosa .....	1127
	<i>Ferdinand van Ingen</i> :	
	Der „einsame Ort“ in Thomas Bernhards Prosawerk .....	1141
	<i>Waltraut Schwarz</i> :	
	Franz Innerhofer – Das Ende einer Anklage .....	1167
	<i>Cegienas de Groot</i> :	
	Aspekte von Gernot Wolfgrubers Prosa .....	1185
	<i>Gudrun Brokoph-Maub</i> :	
	Die Prosa österreichischer Schriftstellerinnen zwischen 1968 und 1983 (Frischmuth, Jelinek, Schwaiger) .....	1201
XVIII	Versepik	
	<i>Hubert Lengauer</i> :	
	Siegfried Lipiner: Biographie im Zeichen des Prometheus .....	1227
XIX	Lyrik	
	<i>Joachim Müller</i> (†):	
	Ziehharmonika und Ziegelofen. Theodor Kramers lyrisches Vermächtnis .....	1247
	<i>Friedrich Jenaczek</i> :	
	Josef Weinheber: „Im Grase“. Zur Ästhetik der Lyrik Weinhebers und zu ihrem Zusammenhang mit dem Sprachdenken von Karl Kraus .....	1263
	<i>Klaus Weissenberger</i> :	
	Paul Celans hermetische Dichtung – immanente Transzendenz eines extremen Wirklichkeitsbezugs .....	1313
	<i>Alexander von Bormann</i> :	
	Wörtlichkeit für Bildlichkeit: Erich Frieds Kritik der Naturlyrik .....	1335
XX	Mundartdichtung	
	<i>Marta Hornung</i> :	
	Strömungen und Tendenzen in der österreichischen Mundartliteratur des 20. Jahrhunderts .....	1361

	<i>Dieter Schmutzer:</i>	
	Zwischen Tradition und Provokation – Die Wiener Mundartdichtung nach dem Zweiten Weltkrieg .....	1371
XXI	Volkstümliche Literatur	
	<i>Leopold Schmidt</i> (†):	
	Zwischen Zingerle und Hofmannsthal. Von der Märchensammlung zur Märchendichtung in Österreich .....	1389
	<i>Walter Deutsch:</i>	
	Das volkstümliche Liedgut im 20. Jahrhundert in Österreich .....	1401
 ASPEKTE DER BEZIEHUNGEN ZWISCHEN DEN KÜNSTEN		
XXII	Text und Musik	
	<i>Otto Brusatti:</i>	
	Rezeptionsprobleme im Spannungsfeld Dichtung und Musik um 1900 .....	1425
	<i>Cornelia Fischer:</i>	
	„Der ethisch-mystische Mensch“ – Zur Funktionalisierung von Literatur im Schaffen Gustav Mahlers .....	1435
	<i>Martin Stern:</i>	
	„Poésie pure“ und Atonalität in Österreich: Stefan Georges Wirken auf Jung-Wien und Schönberg .....	1457
XXIII	Dichtung und bildende Kunst	
	<i>Josefine Nast:</i>	
	Wiener Buchillustrationen zwischen 1870/80 und 1920/30 .....	1471
	<i>Josefine Nast:</i>	
	Wiener Buchillustrationen von 1920/30 bis 1980 .....	1493
	Register .....	1531



## Vorwort

In den Jahren 1979, 1982 und 1986 erschienen die ersten drei Bände des Werkes *Die österreichische Literatur – eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung*. Nun liegt auch der vierte und letzte, die jüngste Periode von 1880 bis 1980 umfassende Band – wie der erste und dritte in zwei Teilen – vor: Damit wird nun insgesamt der Zeitraum von etwa 1050 bis 1980 überschaubar. Das literaturwissenschaftliche Unternehmen ist nach zehnjähriger intensiver internationaler und interdisziplinärer Forschungsarbeit abgeschlossen. In diesen Jahren ist die Literaturwissenschaft nicht stehengeblieben. An einem wissenschaftsgeschichtlichen Übergang begann das Werk zu entstehen. Damals war die werkimmanente Interpretation bereits in den Hintergrund getreten und der Höhepunkt der stil- und gattungsgeschichtlichen Darstellung mit ihren ästhetisch-literaturtheoretischen Komponenten wurde schon überschritten. Neue Aufgaben zeigten sich und konnten für das vorliegende Unternehmen fruchtbar gemacht werden. Wurden die traditionellen Betrachtungsweisen einerseits genutzt, so fanden nun die soziologischen und sozialgeschichtlichen Fragestellungen ebenfalls Berücksichtigung. Die Fragen nach der literarischen Schulbildung, nach dem (Leih-)Bibliotheksbetrieb, der Zensur, der Existenzmöglichkeit des literarisch Schaffenden, der Verlegertätigkeit und den Publikationsforen als Grundlagen des literarischen Lebens, das rezeptions- bzw. wirkungsgeschichtliche Arbeitsfeld und die komparatistischen bzw. interdisziplinären Bereiche bis hin zur Libretto- und Liedforschung, jenen beiden Forschungsbereichen also, die sich aus einer sinnvollen Gesamtbetrachtung der österreichischen Literatur überhaupt nicht wegdenken lassen, erweiterten das traditionelle Spektrum literaturgeschichtlicher Forschung beträchtlich. Die österreichische Literatur wurde sichtbar vor dem historischen Hintergrund und im Zusammenspiel mit den übrigen Künsten. In diesem Sinn vereinigt das mit Hilfe internationaler Kooperation entstandene Werk bewährte traditionelle Arbeitsweisen mit innovativen Forschungsleistungen, ohne daß dogmatische Einseitigkeiten den Charakter des Unternehmens prägen. Daß das Projekt – trotz der langen Arbeitsdauer – zu einem guten Ende geführt werden konnte, verdankt es der Arbeitsbereitschaft, der Geduld und dem Idealismus aller Mitarbeiter, unter denen die Schüler des Unterzeichneten an der Universität Wien besonderen Anteil an der Fertigstellung der vorgelegten Bände haben: Das ursprüngliche literarhistorische Konzept hat sich bewährt; die Konturen der Entwicklung österreichischer Literatur wurden bestimmt, und rund 900 Jahre literarischen Lebens in den österreichischen Ländern literaturgeschichtlich erfaßt. Der Grundriß einer zusammenhängenden Literaturgeschichte Österreichs ist damit

gelegt. In solchem Sinn ist der Endpunkt zugleich ein Anfang: Die deutschsprachige Literatur der böhmischen, der ungarischen, der südslawischen und italienischen Länder gilt es noch im Detail zu sichten, ihre Bezüge zur deutschsprachigen Literatur der eigentlichen österreichischen Länder zu bestimmen und ihre Koexistenz mit dem sie umgebenden fremdsprachigen Schrifttum festzustellen. Auch die literarischen Bestrebungen sprachlicher Minderheiten im heutigen Österreich wären in das Panorama der Gegenwartsliteratur miteinzubeziehen. Dieser von August Sauer schon im Jahr 1919 umrissenen Aufgabe wird – siebzig Jahre später – die wissenschaftliche Arbeit der nächsten Jahre zu gelten haben. Dann erst wird die Rolle der österreichischen Literatur als eines wahrhaft mitteleuropäischen und donauländischen Kulturzeugen klar konturiert werden können. Der Rückblick auf die bisher geleistete Arbeit läßt Gutes für die Zukunft hoffen: Die Zustimmung der wissenschaftlichen Öffentlichkeit haben die Besprechungen der einzelnen Bände bestätigt und schließlich bekundete der Leser ebenfalls sein zustimmendes Interesse, denn der dem 19. Jahrhundert gewidmete Band ist völlig, der der österreichischen Aufklärung und dem frühen 19. Jahrhundert geltende Band ist fast vergriffen. Eine Neuauflage aller Bände in Form einer Kassettenausgabe ist geplant.

Der vorliegende Band geht auf zwei literaturwissenschaftliche Symposien zurück, die vom 5. bis zum 9. September 1981 und vom 3. bis zum 8. September 1983 in Eisenstadt stattfanden und jeweils die Perioden von etwa 1880 bis 1930 und von 1930 bis zur Gegenwart (1980) durchleuchten sollten. Für die Drucklegung wurden alle Referate ergänzt und ausgearbeitet und um eine beträchtliche Anzahl weiterer Beiträge im Sinne der Einheitlichkeit des Bandes und der Abrundung des literarhistorischen Panoramas vermehrt. Die verwirrende Fülle der literarischen Erscheinungsformen dieses Zeitraums machte oft eine paradigmatische Konzentration auf Einzelphänomene notwendig, um detailscharfe literarhistorische Profilierungen zu ermöglichen, doch wurde ebenso versucht, durch literarhistorische Längsschnitte jene Ergänzungen zu schaffen, die einseitige Akzentuierungen inhaltlicher Art vermeiden ließen. Insofern sind tatsächlich so gut wie alle Positionen der österreichischen Literatur des angegebenen Zeitraumes berücksichtigt. Daraus ergab sich die Gruppierung der Abhandlungen nach systematischer Abfolge; innerhalb der Kapitel sind die Beiträge literarhistorisch angeordnet. Trotz der offenen Diskussion mancher spezifischer Problemkreise erschließt sich der Horizont österreichischer Dichtung jener hundert Jahre, die die Gegenwart prägen, als ein Ganzes.

Ein derart umfassendes und kostspieliges Unternehmen kann nur mit Hilfe einer soliden finanziellen Basis, die dem Arbeitsidealismus hinzugesellt werden muß, verwirklicht werden. Diese materielle Fundierung war nur mühselig zu erarbeiten. Die Geduld aller Mitarbeiter wurde auf eine harte Probe gestellt, und mancher Beitrag mußte umgearbeitet werden, um dem neuesten Forschungsstand zu entsprechen. Letztlich aber konnte auch dieses Problem gelöst werden. So hat der Unterzeichnete wieder – wie bei den vorausgegangenen Bänden – in zweifacher Hinsicht zu danken, nämlich als wissenschaftlicher Leiter der Symposien und als Herausgeber des vorliegenden Bandes. Der Dank gilt den Herren Landeshauptleuten des Burgenlandes Theodor Kery und Hans Sipötz; in seiner ehemaligen Funktion als Landesrat für Kultur des Burgenlandes hat Hans Sipötz die Durchführung der Symposien in materieller Hinsicht ermöglicht, seine Nachfolgerin, Dr. Christa Krammer, hat die Drucklegung unterstützt. In diesem Sinn beherbergte das

Burgenland die beiden Symposien und hatte wesentlichen Anteil an der Drucklegung der Arbeiten.

Wie in den vergangenen Jahren konnte das Land Niederösterreich zur Förderung des Unternehmens gewonnen werden: Herr Landeshauptmann Mag. Siegfried Ludwig hat sein grundsätzliches Interesse an dieser wissenschaftlichen Arbeit im Sinne Niederösterreichs bekundet und schließlich wurde die Drucklegung im Rahmen des *Mitteleuropäischen Forschungszentrums für die Literaturen und Kulturen des Donaupraumes* unterstützt. Das Institut für österreichische Kulturgeschichte und besonders dessen Leiter, Frau Dr. Gerda Mraz und das Ludwig-Boltzmann-Institut für Österreichische Literaturforschung trugen die wissenschaftsorganisatorische Durchführung der Eisenstädter Symposien und der daraus erwachsenen weiteren Forschungsarbeiten.

Die Mitarbeiter des Unterzeichneten am Institut für Germanistik der Universität Wien, Frau Dr. Cornelia Fritsch, Frau Mag. Claudia Kreutel und Herr Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, betreuten das Einrichten der Manuskripte für den Druck, halfen beim Korrekturlesen und beim Erstellen des Personenregisters.

Der Drucklegung galt auch dieses Mal die Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung. Der Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung hat durch eine Subvention das Erscheinen der beiden Teilbände zuletzt gesichert.

In diesem Sinn ist das Zustandekommen des vorliegenden Werkes ein Zeugnis der kulturellen Kooperationsbereitschaft in Österreich.

Wien, im Juni 1989

H. Z.



# Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus – Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970

von

ERNST FISCHER und GEORG JÄGER

## **1. Provokation und Kontext: Zur Situation der Literatur und Kunst in Wien nach 1945**

Folgt man Oswald Wieners Versuch einer retrospektiven Selbstdeutung, so ist die Wiener Gruppe in ihrem zentralen Motiv, dem Bestreben nach kultureller „De-Identifikation“, nicht bloß „von einer ‚bürgerlichen‘ Kultur, sondern von jeder, insbesondere auch von all dem, was seit zweihundertfünfzig Jahren oder länger als Wahrheit, Sinn und Erkenntnis gegen die bürgerliche Kultur vorgebracht worden ist,“ gehemmt worden; ihr Protest wäre dementsprechend nicht „gegen einen bestimmten Staat oder sonst eine Folklore, sondern gegen Staat, Sprache, Konsens, Verfahren, Modelle, ‚Denkgesetze‘; nicht gegen Verhaltensstile, sondern gegen die Formen des eigenen Denkens“ gerichtet gewesen.<sup>1</sup> Eine solche Auffassung, mag sie auch einen wichtigen Fluchtpunkt ihrer Arbeit bezeichnen, rückt die Wiener Gruppe in einen geschichts- und gesellschaftsenthobenen Raum und läßt jeden Versuch einer historischen Einbettung als unangemessen erscheinen. Allerdings spricht Wiener im gleichen Zusammenhang von einer „zeitgenössische[n] Problemkulisse“, deren Konturen die Gedanken der Gruppe notgedrungen angenommen hätten, ein Hinweis darauf, daß auch aus seiner Sicht die Kunstpraxis der Wiener Gruppe in ihren Restriktionen wie in ihren produktiven Momenten nicht von jener historisch-empirischen Realität abgelöst werden kann, die ihren Mitgliedern erst einmal einen Begriff von Gesellschaft, Sprache, Kultur und Kunst vermittelt und – wenn auch in erster Linie ex negativo – ihren primären Bezugspunkt dargestellt hat.

Wie jede Avantgardebewegung gewann auch die Wiener Gruppe ihre Identität in der Abgrenzung gegenüber einer „herrschenden Kultur“, als Ausdifferenzierung

---

<sup>1</sup> Oswald Wiener: *Einiges über Konrad Bayer. Schwarze Romantik und Surrealismus im Nachkriegs-Wien*, in: *Die Zeit*, Nr. 8. 17. Februar 1978, 39f.; hier 39.

des bürgerlichen Literatursystems,<sup>2</sup> und tatsächlich mangelt es in den Darstellungen ihrer Mitglieder nicht an Hinweisen auf ihre Außenseiterposition in Kultur und Gesellschaft im Wien der 50er Jahre. Gerhard Rühm etwa erinnerte sich 1980 an ein Österreich der Nachkriegszeit, in welchem „die gefahr einer kulturellen provinzialisierung [...] auf beklemmende weise akut geworden“ war; geistige Beschränktheit („reduziertes bewußtsein allenthalben“), ein „verkrampte[r] nationalismus“ und die Verachtung alles Modernen, namentlich moderner Kunst waren für ihn die Kennzeichen jener Jahre: „da lebten wir nun, ein häufchen solcher ‚irrsinniger‘ und ‚scharlatane‘, krebsgeschwür am gesunden volkskörper, gefährliche schädlinge“.<sup>3</sup>

*a) Politische und gesellschaftliche Rahmenbedingungen – Entwicklungsmöglichkeiten von Literatur und bildender Kunst in Wien nach 1945*

Der von Rühm attackierte Provinzialismus und Konservativismus im Kulturleben Österreichs beruht auf einer politisch-gesellschaftlichen Konstellation, die nach Ende des 2. Weltkrieges in erster Linie restaurativen Kräften Raum gab. Eine der Voraussetzungen dafür war die Anerkennung Österreichs als Opfer Hitlerscher Eroberungspolitik seitens der Siegermächte, in Würdigung nicht so sehr des Kampfes österreichischer Widerstandsgruppen im Lande und im Exil als vielmehr der dem „Anschluß“ vorangegangenen Bemühungen eines Dollfuß und Schuschnigg um die Wahrung österreichischer Eigenständigkeit gegenüber dem politischen Druck des nationalsozialistischen Deutschland. Ebendiese Anerkennung hat den Weg freigebracht zu einem Rückgriff auf die Traditionen der Zeit vor 1938, zu einer Rehabilitierung der politischen Kräfte und Funktionsträger, die im Zeichen des „Ständestaates christlicher Prägung“ seit 1934 unter Ausschaltung aller Opposition ein autoritäres Regime und einen an Provinzmaßstäben orientierten Kulturapparat installiert hatten. Zudem ließ das Erlebnis gemeinsamer KZ-Haft die Politiker der ehemals verfeindeten Lager der Christlichsozialen und der Sozialisten nach ihrer Rückkehr rasch zu gemeinsamer Arbeit und gemeinsamen Bemühungen um die Wiederherstellung der staatlichen Souveränität Österreichs zusammenfinden; die Wiederaufbauphase bzw. die erst mit dem Staatsvertrag 1955 zuende gehende Besatzungszeit und noch die anschließende Zeit der Großen Koalition waren damit geprägt von

---

2 Vgl. Georg Jäger: *Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems. Eine systemtheoretische Gegenüberstellung des bürgerlichen und avantgardistischen Literatursystems mit einer Wandlungshypothese*, in: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen 1990. – Zu den theoretischen Aspekten vgl. ferner die Arbeiten von Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M., 2. Aufl. 1985; ders.: *Ist Kunst codierbar?*, in: N.L.: *Soziologische Aufklärung* 3, Opladen 1981, 245–66; ders.: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: *Delfin III*, August 1984, 51–69; ders.: *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie*, in: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, hg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht / Ursula Link-Heer, stw 486, Frankfurt a.M. 1985, 11–33. Vgl. auch die – kritische – Aufnahme von Luhmanns systemtheoretischen Überlegungen zur Kunst bei Jäger (s.o.). – Zu grundlegenden Problemen der Avantgardeforschung vgl. auch Siegfried J. Schmidt: *Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur* (= pocket 20), Köln, Berlin 1971.

3 gerhard rühm: *zur ‚wiener gruppe‘ in den fünfziger jahren – mit bemerkungen zu einigen frühen gemeinschaftsarbeiten*, in: *Vom ‚Kahlschlag‘ zu ‚movens‘. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, hg. v. Jörg Drews, München 1980, 62–89; hier 62f. – Provinzialismus und Konservativismus als die herrschenden Tendenzen im österreichischen Kulturleben waren zuvor mehrfach Gegenstand Rühmscher Attacken, so in *briefmarkengrößen. aus österreichs kulturleben*, in: *Neues Forum*, April 1973, 51–53.

einem Klima des allgemeinen Zusammenrückens und eines bedenklichen gesellschaftlichen Konsenses, der eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Ära verhinderte. Die Angst vor der politisch destabilisierenden Wirkung einer solchen Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit führte zur Errichtung von Tabuzonen im öffentlichen wie im privaten Leben und in weiterer Folge zur Marginalisierung aller kritisch-innovativen Regungen, – bis in die siebziger Jahre herrschte in Österreich und seiner Hauptstadt Wien alles andere als eine Atmosphäre gesellschaftlicher Offenheit und kultureller Aufgeschlossenheit.

Im Bereich des Literaturlebens lassen sich die Folgen der politischen Lebenslüge vom „befreiten“ Österreich deutlich ablesen: Von einer „Stunde Null“, einem „Kahlschlag“, konnte 1945 in Österreich noch weit weniger die Rede sein als in Deutschland, eine „Trümmerliteratur“ hat sich hier kaum in Ansätzen herausgebildet.<sup>4</sup> Zwar schien der in diesem Zusammenhang gerne zitierte *Aufruf zum Mißtrauen* Ilse Aichingers,<sup>5</sup> ein gegen die Deformation des Menschlichen in der NS-Zeit gerichteter Appell, einen solchen Neubeginn zu markieren, auch gab es vereinzelt Bemühungen um eine Auseinandersetzung mit den in Ständestaat und NS-Zeit unterdrückten Positionen der europäischen Moderne; namentlich die 1945 bis 1948 von Otto Basil herausgegebene Zeitschrift *Plan* (in der auch der Appell Aichingers erschienen war) erwarb sich hierin große Verdienste.<sup>6</sup> Aber bereits die ausgehenden 40er Jahre waren gekennzeichnet von der Restauration einer traditionalistischen Literaturauffassung, die sich am rückblickend verklärten Altösterreichertum der k.u.k.-Zeit oder an der bereits im Ständestaat obrigkeitlicherseits verordneten „Österreich-Ideologie“ sowie an den stilkonservativen Schreibweisen der Zwischenkriegszeit orientierte. Dazu kam, daß nach einer kurzen Phase einer aus den oben beschriebenen Gründen überaus lax gehandhabten Entnazifizierung auch die NS-belasteten Autoren rehabilitiert wurden und bald wieder eine führende Rolle spielten.<sup>7</sup> Über die Reinstallierung eines Literatursystems, das ideell wie personell aufs engste mit jenem des Ständestaates und der Ostmark-Zeit verflochten war, geben die Namen der Literaturpreisträger und Literaturfunktionäre der frühen 50er Jahre, die Gestaltung der Schulbücher oder die Literaturgeschichtsschreibung jener Zeit ebenso Auskunft wie umgekehrt das allmähliche Verschwinden jener Zeitschriften wie *Plan* und *Silberboot*, die wenigstens ansatzweise Formen kritischer Befassung mit der jüngsten Vergangenheit und Vermittlungsinstanzen zeitgenös-

---

4 Zur literarischen Situation nach 1945 vgl. *Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich*, hg. v. Friedbert Aspetsberger, Norbert Frei und Hubert Lengauer (= Schriften des Institutes für Österreichkunde, 44/45) Wien 1984. Der Band ersetzt die bisher vorliegenden, überwiegend unkritischen Überblicksdarstellungen wie Viktor Suchy: *Literatur in Österreich von 1945 bis 1970. Strömungen und Tendenzen*. 2., überarb. Aufl., Wien 1973, und auch die entsprechenden Abschnitte in: *Die zeitgenössische Literatur Österreichs*, hg. v. Hilde Spiel, Zürich, München 1976. – Vgl. außerdem Kurt Bartsch / Dietmar Goltschnigg: *Österreichs Nachkriegsliteratur – Sozialgeschichtliche Voraussetzungen und Literaturbetrieb*, in: *Modern Austrian Literature* 17 (1984), N. 3/4, 193–214.

5 Ilse Aichinger: *Aufruf zum Mißtrauen*, in: *Plan* 1 (1945/46), H. 7, 585–588.

6 Zum *Plan* und anderen Literaturzeitschriften der unmittelbaren Nachkriegszeit vgl. Rüdiger Wischenbart: *Der literarische Wiederaufbau in Österreich 1945–1949. Am Beispiel von sieben literarischen und kulturpolitischen Zeitschriften*. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 9), Königstein/Ts.: Hain 1983.

7 Vgl. Joseph McVeigh: *Das Fortleben der „Ostmark“-Literatur in der zweiten Republik: Zur Identität der österreichischen Literatur zwischen 1945 und 1965*, in: *Modern Austrian Literature* 17 (1984), N. 3/4, 93–112; und die Hinweise bei Friedbert Aspetsberger: *Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis*. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 2), Königstein/Ts. 1980.

sich-fortschrittlicher Positionen in Kunst und Literatur dargestellt hatten.<sup>8</sup> Hinzuzufügen ist, daß eine Rezeption der im Exil entstandenen Literatur kaum erfolgte; ohnedies ist für das Emigrationsschrifttum (wie übrigens auch jenes der Inneren Emigration) die Rückwendung zu älteren, von der Tradition beglaubigten Stilidealen charakteristisch gewesen, so daß auch die Rückkehr einzelner Autoren wenig an dem in Zeichen einer obsoleten Kunstauffassung stagnierenden literarischen Leben änderte.

Dennoch bildeten sich im Untergrund kleine Grüppchen junger Autoren, die als Vorhut einer literarischen Avantgarde angesehen werden können; die Zeitschrift *Neue Wege* etwa, das Mitteilungsblatt des „Theaters der Jugend“, wurde zeitweilig zu einem Sammlungsort progressiver Nachwuchsschriftsteller, unter ihnen Andreas Okopenko und Hans Carl Artmann als Zentralfiguren, doch gelang es dem in interne Richtungskämpfe verstrickten Kreis nicht, seine Außenseiterposition auf überzeugende Weise literarisch produktiv zu machen.<sup>9</sup> Erst der sich 1952/53 formierende Kreis von Autoren – H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener und Friedrich Achleitner –, der unter dem Namen einer „Wiener Dichtergruppe“<sup>10</sup> bzw. „Wiener Gruppe“ bekanntgeworden ist, markiert den Beginn einer über fast zwei Jahrzehnte andauernden, in Intensität, Varietät und Konsequenz bemerkenswerten Avantgardebewegung in Wien.

Angesichts der um 1950 im Bereich des literarischen Lebens vorherrschenden traditionalistisch-antimodernistischen Tendenzen gehörte die konsequente Negation des Bestehenden zu den Voraussetzungen eines wirklichen Neuanfangs; die Rekonstruktion des kulturellen Kontextes der Wiener Avantgarde wird aber neben diesem Bestreben nach fundamentaler Abgrenzung auch positive Rezeptions- und Aneignungsprozesse zu beachten haben, insbesondere die Transferbeziehungen unter den verschiedenen Kunstsparten, zwischen Literatur einerseits und Musik, Architektur, vor allem aber bildender Kunst andererseits. Anders als im literarischen Bereich kam es nämlich in den bildenden Künsten nach 1945 in Wien zu einem wirklichen Neubeginn; an der Akademie formierte sich in den von Albert Paris Gütersloh, Herbert Boeckl und Fritz Wotruba geleiteten Meisterklassen eine junge Künstlergeneration, die sich nicht von österreichischen Traditionalismen leiten ließ,

---

8 Wischenbart: *Der literarische Wiederaufbau* (Anm. 6); ders.: *Zur Auseinandersetzung um die Moderne. Literarischer „Nachholbedarf“ – Auflösung der Literatur*, in: *Literatur der Nachkriegszeit* (Anm. 4) 351–366.

9 Vgl. Andreas Okopenko: *Die schwierigen Anfänge österreichischer Progressivliteratur nach 1945*, in: *protokolle* 1975/2, 1–16. Okopenko unterscheidet hier eine an der jeweiligen Einstellung zum Surrealismus gemessene Mitte von einem rechten und linken Flügel; die Herausbildung einer modernen österreichischen Literatur nach 1945 sieht er als Abfolge von vier Formationen, wobei die vierte, die Wiener Gruppe, sich als durchschlagskräftigste erwiesen habe. – Zur literarischen Surrealismusrezeption in Österreich nach 1945 s. Johannes von Schlebrügge: *Geschichtssprünge. Zur Rezeption des französischen Surrealismus in der österreichischen Literatur, Kunst und Kulturpublizistik nach 1945* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII Vergl. Lit.wiss., Bd. 41), Frankfurt a.M. / Bern / New York 1985.

10 Diese Bezeichnung wurde erstmals von Dorothea Zeemann in der Wiener Tageszeitung *Neuer Kurier* am 23. Juni 1958 verwendet; in einem Artikel *Die neue Wiener Dichtergruppe* (S. 5) berichtete sie von einer Lesung Achleitners und Rühms in der Wiener Galerie nächst St. Stephan, in der eine Ausstellung von Bildern Arnulf Rainers und Markus Prachenskys stattfand, und kam dabei zu rezeptionsgeschichtlich bemerkenswerten Einschätzungen: „Die Gruppe distanziert sich von allen Ismen wie Dadaismus und Futurismus, sie treibt nicht wie die Malerei eine gegenstandslose, abstrakte Kunst – die Ähnlichkeit mit der modernen Musik trifft noch am ehesten zu –, im Gegenteil, sie pflegt eine „konkrete Dichtung“, eine Bezeichnung, die sie, jeder Bezeichnung widerstrebend, zugesteht. Sie geht allein vom Wort aus, das Begriff oder Klangwert erhält, aber wie die Zahl in Arithmetik und Algebra verschiedene Bedeutung und verschiedene Funktion haben kann.“

sondern den Anschluß an die europäische Moderne suchte und ihn auch fand. Vor allem in der Malklasse Güterslohs befaßte man sich eingehend mit dem Surrealismus, mit durchgehend bemerkenswerten Resultaten; in den Ausstellungen des Art-Clubs, einer unter der Präsidentschaft Güterslohs Anfang 1947 gegründeten Vereinigung, die den informellen Kontakt von Kunstschaffenden verschiedener Richtungen ermöglichte, trat diese Künstlergeneration an die Öffentlichkeit.<sup>11</sup> Mit Ernst Fuchs, Wolfgang Hutter, Erich Lehmden, wenig später dann mit Erich Brauer und Rudolf Hausner, entstand damals ein Wiener Spätsurrealismus, die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, deren gemeinsames Merkmal in der Verknüpfung surrealistischer Darstellungselemente mit einer altmeisterlichen Maltechnik bestand, einer Verbindung, die der Gruppe eine breite Resonanz, nach und nach auch im internationalen Maßstab, sicherte. Während ihre Entwicklung später stagnierte und sich dem Kunstgewerblichen annäherte, ist mit Arnulf Rainer auf einen weiteren Absolventen der Güterslohschen Meisterklasse zu verweisen, der in unserem Zusammenhang eine weit wichtigere, paradigmatische Rolle spielt. Rainers Anfänge standen ebenfalls im Zeichen der Auseinandersetzung mit dem Surrealismus, er überwand diese Phase jedoch im Zusammenhang mit der von ihm 1950/51 zusammen mit Ernst Fuchs, Maria Lassnig u.a. gegründeten „Hundsgruppe“, die als eine Abspaltung vom Art-Club den Aufbruch zu radikaleren ästhetischen Konzeptionen signalisierte. Der Abkehr von der phantasmagorisch-gegenständlichen Zeichnung folgten Arbeiten, die den Materialcharakter der verwendeten Stoffe (Farbe, Gras, Erde) hervorhoben oder im Zeichen der „Nadamalerei“ leere Bilderrahmen präsentierten; seit der Begegnung mit dem Tachismus in Paris 1951 befaßte sich Rainer mit Blindgestaltungen und Zentralisationen als Ausdruck elementarer psychischer Expression, ehe er sich 1953 konstruktivistischen Proportionscollagen und 1954 dem nachfolgend stetig weiterentwickelten Konzept der Übermalungen zuwandte.<sup>12</sup> Rainers experimentelle Praxis (die er über Drogenversuche, Finger- und Fußmalerei, Auseinandersetzung mit der Kunst Geisteskranker, Photoüberzeichnungen etc. weitergeführt und bis heute nicht aufgegeben hat) hat direkt und indirekt einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Entwicklung der Wiener Avantgarde, auch der literarischen, ausgeübt.<sup>13</sup>

11 Zum Art-Club vgl.: *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*, red. u. hg. v. Otto Breicha, Wien, München 1981; *Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945*, hg. v. Otto Breicha u. Gerhard Fritsch, Salzburg 1967, passim; vgl. ferner Kurt Moldovan: *Vom Jahr Null bis Neunzehnhundertfünfzig. Die Anfänge der neuen österreichischen Malerei nach dem Krieg*, in: *protokolle* 1975/2, 39–44.

12 Vgl. Armin Zweite: *Notizen zu Arnulf Rainers frühen Arbeiten*, in: *Arnulf Rainer Retrospektive 1950–1977* (= Katalog 5/1977 der Kestner-Gesellschaft Hannover), Bern, München, Hannover 1977, 8–21; zum theoretischen Hintergrund seiner Entwicklung s. Arnulf Rainer: *Hirndrang. Selbstkommentare und andere Texte zu Werk und Person*, hg. v. Otto Breicha, Salzburg 1980.

13 Rühm arbeitete noch vor der Herausbildung der Wiener Gruppe mit Rainer zusammen, mit dem ihn gemeinsame Interessen verbanden: „wir stellten fest, dass wir beide nach elementarer reduktion strebten und verbanden uns zu gemeinsamen veranstaltungen, wo ich zb. (1952) ‚ein-ton-musik‘ (am klavier) kreierte, das erlebnis der ‚pause‘ provozierte, meine ersten lautgedichte ausstieß“. Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, hg. v. Gerhard Rühm, erw. Neuausg., Reinbek b. Hamburg 1985, 8. Auch andere Mitglieder der Wiener Gruppe, aber auch Vertreter des Wiener Aktionismus stehen z.T. bis in die Gegenwart in künstlerischem Kontakt mit Rainer; vgl. u.a. *Das Berliner Konzert* vom 27. September 1974 in Berlin-Kreuzberg, an dem Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger, Oswald Wiener und Arnulf Rainer mitwirkten. Arnulf Rainer: *Das Berliner Konzert*. (= Katalog der Galerie Klewan), München 1984. Mit Dieter Roth arbeitete Rainer später noch öfter („Misch- und Trennkunst“

b) *Die Wiener Gruppe: Von der Subkultur zur Literarisierung des Werks*

Der Art-Club bildete in den frühen 50er Jahren bei H. C. Artmann, Gerhard Rühm und auch Bayer den entscheidenden Anknüpfungspunkt für ihr Interesse an progressiven Tendenzen der Kunst.<sup>14</sup> Artmann war im „Strohkoffer“, dem Domizil des Art-Clubs, bereits heimisch, als er 1952/53 Gerhard Rühm kennenlernte, der damals als Avantgarde-Komponist in Erscheinung trat.<sup>15</sup> Kurz darauf schloß sich Bayer den beiden an, Oswald Wiener kam als Kornettist einer Jazzband mit dem Kreis in Berührung.<sup>16</sup> Auf der Basis einer „progressiv radikale[n] einstellung zur kunst, die uns von ausgetretenen wegen wegführte“ – so Rühm 1967 – bildete sich nun „auf grund persönlicher sympathien“ eine Gruppe von Freunden, „die zufällig alle schrieben und einander schätzen konnten“.<sup>17</sup> Im Dezember 1954 gab sich die Gruppe als Club „Exil“ – der Name „spielte auf unsere situation im österreichischen kulturleben an“<sup>18</sup> – einen festeren Umriß, 1955 stieß schließlich noch Friedrich Achleitner hinzu; Rühm hatte den jungen Architekten bei einem von Arnulf Rainer veranstalteten Sommerfest kennengelernt.<sup>19</sup> In den darauffolgenden Jahren gemeinsamer Diskussion und Produktion (teils in Cafés – zunächst im „Glory“, seit 1956 im „Hawelka“ –, teils in Privatwohnungen) wurde die Gruppe zum Zentrum experimenteller Literatur in Wien. Im Juni 1957 präsentierte sie sich im Rahmen einer „monsterlesung“ in einem kleinen Wiener Theater der Öffentlichkeit; 1958 wurde dann „das jahr der engsten zusammenarbeit“.<sup>20</sup> Die beiden „literarischen Cabarets“ der Wiener Gruppe – das zweite fand am 15. April 1959 statt – bezeichneten Höhepunkte und zugleich das vorläufige Ende der Gruppe: nach Artmann, der sich bereits 1957/58 von ihr abgesetzt hatte, löste sich auch Wiener, er gab das Schreiben auf und vernichtete den ihm zugänglichen Teil seiner Werke.<sup>21</sup> Zwar kam es in den frühen 60er Jahren noch gelegentlich zu Co-Produktionen, die Aufführung der *kinderoper* am 10. April 1964 wurde dann aber zur endgültigen „abschiedsvorstellung“ der Wiener Gruppe: Achleitner wandte sich danach wieder der Architekturtheorie zu, Rühm übersiedelte nach Berlin;<sup>22</sup> Bayer beging am 10. Oktober 1964 Selbstmord.

---

1974; „Neo-Nix und Neo-Mix“, 1975; gemeinsame Aktion im Rahmen der Wiener Biennale für neue Kunst „Expansion“ in der Wiener Seession 1979). – S. auch die Anmerkungen Hermann Nitschs über Rudolf Schwarzkogler, in: *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*, hg. v. peter weibel, Frankfurt a. M. 1970, 281: „arnulf rainer schätzte er aufs äußerste und dies bis zuletzt. es war von schwarzkogler fast eine fixe idee zusammen mit uns jüngeren ein bankett zu ehren rainers zu veranstalten.“ – Günter Brus arbeitete als Zeichner in jüngster Zeit mehrfach mit Rainer zusammen, vgl. etwa Brus / Rainer: *Vertiefung mit Bewölkung*. Katalog der Hamburger Kunsthalle u. der Galerie Heike Curtze, Klagenfurt 1986.

14 Rühm leitet seinen historischen Abriß zur Wiener Gruppe nicht zufällig mit Bemerkungen zur bildenden Kunst in Wien und speziell zum Art-Club ein, dem er als „sammelbecken aller – damals noch spärlichen – fortschrittlichen tendenzen“ eine „für die weitere kulturelle entwicklung in wien (also österreich) grundlegende bedeutung“ beimißt (*Die Wiener Gruppe* [Anm. 13] 7).

15 Vgl. Konrad Bayer: *bans carl artmann und die wiener dichtergruppe*, in: *b.c. artmann. etn lilienweißer brief aus lincolnsbire. gedichte aus 21 jahren*. Hg. u. m. e. Nachwort versehen v. Gerald Bisinger. Frankfurt a.M. 1969, 7–18; hier 7.

16 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 12.

17 Ebd.

18 Ebd., 17.

19 Ebd., 23.

20 Ebd. 26.

21 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 17 f.

22 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 36.

Bei der Herausbildung und generell in der Anfangszeit der Wiener Gruppe hat H.C. Artmann eine besondere Rolle gespielt: Er stellte die ersten Kontakte untereinander her, von ihm stammten jene „entscheidende[n] literarische[n] impulse“<sup>23</sup>, aus denen sich die grundlegende Orientierung der Gruppe auf sprachlich-literarische Ausdrucksformen ergab, und nicht zuletzt gewann er eine Vorbildfunktion, insofern er in seinem Auftreten die Ineinssetzung von Kunst und Leben verkörperte, eine Eigenschaft, die bis heute als sein Markenzeichen gilt.<sup>24</sup> Diese Haltung hat Artmann in seiner bekannten *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* vom April 1953 kodifiziert, indem er das Wesen des Dichterischen in einen vorliterarischen Bereich des „mehr oder minder gefühlte[n] Wunsch[es], poetisch handeln zu wollen“, bzw. der zum Gedicht erhobenen „alogischen Geste“ verlagert und den „poetischen act“ als sublimste Form dichterischen Handelns, als „starkbewußt extemporiert“ und als „pose in ihrer edelsten form, frei von jeder eitelkeit und voll heiterer demut“, bestimmt.<sup>25</sup>

In dem der *proklamation* folgenden Jahr führte Artmann dann vor, wie von diesen Voraussetzungen her das Leben selbst zum Spielmaterial des Künstlers gemacht werden konnte. Am 22. August 1953 fand als „1. poetische demonstration“ eine von Artmann gestaltete „soirée aux amants funèbres“ statt, eine Prozession in Kostümen durch die Wiener Innenstadt.<sup>26</sup> Die im Rahmen dieses Umzugs im Original deklamierten Texte – sie stammten von Baudelaire, Poe, Gérard de Nerval, Trakl und Ramón Gómez de la Serna – lassen insbesondere die Anknüpfungspunkte Artmanns an symbolistisch-präsurrealistische Traditionen hervortreten, wie auch in der ganzen Art der Veranstaltung ein Rückgriff auf Stilisierungsformen der *Décadence* unverkennbar ist. Auf gleicher Linie liegen die ebenfalls von Artmann initiierten, in den Kellerräumen eines „franciscan catacombes club“ abgehaltenen „macabren feste“ des folgenden Jahres wie der Poetische Akt *in memoriam to a crucified glove*, das als Schwarze Messe begangene *fest des hl. simeon, quasi una fantasmagoria*, die *soiree mit illuminierten vogelkäfigen* und, Höhepunkt und Abschluß dieser Serie zugleich, das *pompös-makabre fest zu ehren der französischen revolution*. Nach dem Bericht Bayers haben diese Veranstaltungen happeningartigen Charakter angenommen, namentlich das *fest des hl. simeon*, bei dem er selbst die Regie führen sollte; bei der geplanten „Schwarzen Messe“ sowie einigen anderen Programmpunkten mußte allerdings improvisiert werden: „aber oswald wiener darf raimund ferra in einem schubkarren durch die unterirdischen gänge fahren und in eine grube

23 Ebd., 8.

24 Vgl. *Über H.C. Artmann*, hg. v. Gerald Bisinger (es 541), Frankfurt a.M. 1972, u.a. Urs Widmer: *Über H.C. Artmann*, 134–141: „Auch Artmanns Leben gehört zu seinen Dichtungen, es ist ein großangelegtes Gedicht. [...] Artmann begegnet der Welt mit verschiedenen Haltungen oder Rollen, er nimmt seine variationsfähigen Posen jeweils so überzeugend ein, daß er das dann auch *ist*: trinkfest, niedergeschlagen, begeistert, treuherzig, euphorisch, arturisch, gentlemanlike, edel, philologisch, revolutionär, kaisertreu, ritterlich, rechthaberisch, entwaffnend. [...] Er ist kaum zu fassen, er ist immer in Bewegung, trotzdem ist er in jeder Pose, Haltung immer H.C. Artmann. Er ist so etwas wie die Summe dessen, was er geschrieben hat.“ (134f.) – Zur „poetischen Existenz“ Artmanns s. jetzt auch *Artmann, H.C., Dichter. Ein Album mit allen Bildern und neuen Texten*, Salzburg 1986.

25 zit. n. Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 10.

26 Ebd., 11.

schütten, wo wir das offer mit erde bedecken und mit rum besprengen“.<sup>27</sup> Von den poetischen Demonstrationen des Jahres 1954 lassen sich Vergleiche zum Wiener Aktionismus der sechziger Jahre ziehen,<sup>28</sup> doch sind diese Akte selbst und die Vermittlungsstufen bis hin zur Muehlschen Materialaktion oder zu Nitschs Orgien-Mysterien-Theater in ihren Differenzierungen noch nicht erforscht; zunächst einmal manifestiert sich in diesen an „Künstlerfeste“ der Jahrhundertwende erinnernden Veranstaltungen wohl das charakteristische Lebensgefühl einer Boheme, als welche die Wiener Avantgarde im damaligen Stadium auch nach einer Anzahl weiterer Kriterien gelten konnte.<sup>29</sup>

Konrad Bayer, der in der Formel „poesie als weltanschauung“ die Identität von Kunst und Leben bei Artmann zu fassen versuchte, hat über dessen Ausstrahlung berichtet: bereits bei der ersten Begegnung mit ihm im Art-Club sei er fasziniert gewesen, sei zunächst „kumpan, dann verehrer, aufmerksamer hörer und mitstreiter für die gute sache der poesie“ geworden.<sup>30</sup> Bayer seinerseits hat ja, unabhängig von Artmann, vermutlich aber durch ihn bestärkt, eine persönliche Form der Selbststilisierung kultiviert; er galt vielen als Inbegriff des „Dandy“, der aus seinem Umkreis alleine schon durch seine sorgfältig gewählte, gepflegte Kleidung, aber auch durch seine Arroganz hervorstach.<sup>31</sup> Bayer hat sicher um die historischen, in die englische und französische Romantik zurückreichenden Ausprägungen des

---

27 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 10. – Zu dem Revolutionsfest vgl. auch Aljoscha Popensohn: *Das Fest der fetten Weiber. Anachronistisches Doppel mit H.C. Artmann*, Wollerau, Wien und München 1973 (Abschnitt „Guillotiniierung eines Reporters“, 17–31). – In den gleichen Kontext gehören auch noch der zu Silvester 1954 als Prozession zum Stephansplatz unter Begleitung einer Jazzband zelebrierte Auszug aus der „Adebar“, dem Treffpunkt des „Club Exil“, sowie die im Zusammenhang mit Artmanns *manifest* gegen die Wiederbewaffnung Österreichs am 17. Mai 1955 abgehaltene Protestdemonstration. (Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* [Anm. 13] 18–20).

28 vgl. Rüdiger Engerth: *Der Wiener Aktionismus*, in: *protokolle* 1970/1, 152–169, bes. 153–157.

29 Vgl. dazu Janetzki's Gegenüberstellung der von Helmut Kreuzer aufgestellten Charakteristika des Bohemebegriffs mit den Verhaltensmustern der Wiener Gruppe, die eine deutliche Übereinstimmung zeigt. Ulrich Janetzki: *Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer* (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, 7), Königstein/Ts. 1982, 16f. Dazu paßt Rühms rückblickende Einschätzung der „macabren feste“ als „protest gegen das konventionelle, anonyme, normative, der sich jedoch weniger durch eine aggression nach aussen, als mehr durch ein dokumentiertes, subjektiv bedingtes anders-, eigensein ausdrückte, provoziert durch das belastende ärgernis, das man schon durch die kleinste abweichung vom üblichen hervorrief“ (Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* [Anm. 13], 11) – Vgl. auch O. Wiener: *das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe*, in: ebd., 401: „artmanns frühe ‚poetische akte‘ waren weder versuche aussersprachlicher mitteilung, noch gar eine konstruktion eines an der sprache zu zweifeln beginnenden positivismus gewesen, sondern im gegenteil, treffend benannt, riten eines zweifellosen monisten, poetisierungen oder besser mythisierungen eines selten schwankenden lebensgeföhls.“

30 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 7.

31 Vgl. H.C. Artmann: *Einiges über Konrad Bayer*, in: *DIE WELT BIN ICH. Materialien zu Konrad Bayer*, zus. gest. v. Ulrich Janetzki und Wilfried Ihrig. (= Protokolle 1983/1), 5: „Stets bewahrt er die lässige melancholische ironie des unabhängigen herrn von 1895, er ist einer der wirklichen victorianischen dandies – oder um das näherliegende zu wählen, eine art schaukal'scher herr von Balthesser. [...] Konrad war einer der ersten, die in Wien einen marineblauen blazer trugen.“ – Vgl. auch Gerhard Lampersberg: *begegnungen mit konrad bayer*, in: ebd., 6(–9): „zum unterschied von uns die wir jeans und pullover trugen war er sehr sorgfältig gekleidet fast dandysch.“ – Vgl. auch die auf einem Gespräch mit Wiener beruhende Darstellung der ersten Begegnungen zwischen Bayer und Wiener bei Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 161, Anm. 37, wonach Bayer von Wiener seiner dandyhaften Arroganz wegen zunächst nicht ernstgenommen worden sei. – Vgl. ferner: *Der Dandy als Kultfigur. Konrad Bayer – Das zweite Leben eines schönen jungen Dichters*, in: *Wiener. Zs. für Zeitgeist* (Wien), Juli 1984, Nr. 51, 74–77, wo Karl Blecha die dandyhaften Züge schon des 16jährigen Bayer, seines Schulkameraden, hervorhebt.

Dandyismus Bescheid gewußt,<sup>32</sup> doch ging es in der Distanzhaltung seines dandyhaften Auftretens über ein äußerliches Rollenverhalten hinaus um das existentielle Bedürfnis nach Beherrschung der Situation, der Mitmenschen und seiner selbst; Bayers Dandytum läßt sich, ebenso wie Artmanns Dichterattitüde, nicht zuletzt als Ausdruck eines Ungenügens an der Normalität verstehen, konkret als Ausbruch aus der Beengtheit kleinbürgerlicher Herkunft.<sup>33</sup> Der sich hierin andeutende Hang zur Selbstinszenierung, zur Selbstdistanzierung im Rollenspiel und schließlich zu einer Instrumentalisierung der gesamten Lebenspraxis hat freilich auch weiterreichende, mit der Kunsttheorie und Kunstpraxis der Wiener Gruppe zusammenhängende Implikationen, die in den folgenden Abschnitten noch näher zu beleuchten sein werden.

Ausgehend von den Aspekten individueller Identitätsgebung erhebt sich die Frage nach einer Gruppenidentität und nach den gruppendynamischen Vorgängen, die in die Denk- und Produktionsprozesse dieser Avantgardeformation eingegangen sind. Die Hinweise auf die innere Verfaßtheit der Gruppe sind allerdings spärlich und teilweise auch widersprüchlich. So etwa hat Bayer gewisse hierarchische Aspekte des Gruppenlebens in einer Weise offengelegt, die den Widerspruch vor allem Rühms herausgefordert hat; heißt es bei Bayer „als artmann [...], des erfolges ungewohnt, dieser und jener versuchung unterliegt, leitet wiener seinen sturz ein (was artmann höchst gleichgültig war) und übernimmt die führung“,<sup>34</sup> so berichtet Rühm dies in seinen Anmerkungen zu Bayers *Sämtlichen Werken* dahingehend, daß sich Artmanns Lösung von der Gruppe „eher unauffällig, sang- und klanglos“ vollzogen habe und daß darüberhinaus „niemals einer in unserer gruppe ‚die führung‘ innehatte oder ‚übernommen‘ hat“.<sup>35</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem 1959 „wegen unsittlichen lebenswandels“ erfolgten „Ausschluß“ Bayers aus der Gruppe; dieser sei bereits am darauffolgenden Tag „kurz belacht und dann

---

32 Bayer hat die dem Dandytum gewidmete Nummer der *Eröffnungen* (5. Jg., 1965, Nr. 14) noch mit vorbereitet; die von ihm zusammengestellten Textauszüge stammten von J.-A. Barbey d'Aureville, Richard Schaukal, Albert Paris Gütersloh, Louis Bertrand, Joris Karl Huysmans, Albert Camus, H.C. Artmann, Hubert Fabian Kulterer und Bayer selbst.

33 Artmann ist als Sohn eines Schusters im Wiener Vorstadtteil Breitensee aufgewachsen; Bayer hatte ursprünglich nach Beendigung des Gymnasiums ein Studium an der Akademie der Bildenden Künste beginnen wollen: „meine eltern haben für diese idee weder interesse noch geld. ich gehe in kaufmännische kurse und lerne maschineschreiben, buchhaltung u.ä.“ Auf Wunsch und Vermittlung des Vaters nahm er schließlich eine Stellung als Bankbeamter an, die er sechs Jahre lang, bis Ende 1957, beibehielt. (*autobiographische skizze*, in: Konrad Bayer: *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Rühm, 2 Bde, Stuttgart 1985; Bd. 1, 7). – Zu der Vereinbarkeit von Bürgerschreckgehaben und bürgerlichem Wohlverhalten vgl. das von Artmann an Bayer hervorgehobene Detail: „Wenn Konrad mich besucht, drückt er die altmodische, fast nie gebrauchte türklingel. Alle anderen klopfen an. Bevor er mein zimmer betritt, wechselt er immer einige herzliche worte mit meiner mutter. Ich kann mich nicht entsinnen, dass er jemals diese kurze konversation verabsäumt hätte.“ *Einiges über Konrad Bayer*, in: *DIE WELT BIN ICH* (Anm. 31) 5.

34 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15), 17; vgl. auch die vorangehende Bemerkung Bayers über O. Wiener: „unbemerkt ist er zum theoretiker der gruppe geworden.“ – Bayer hat die gruppeninterne Rollenverteilung zum Gegenstand eines Fragment gebliebenen szenischen Textes gemacht: *qui&qua* führt mit verschlüsselten Namen die Mitglieder in charakteristischen Verhaltensweisen vor: „hans-wurst (= Bayer): auf unseren klingen sitzt der rost. arbogast (= Wiener): taucht sie in das blut der feinde, dann geht er wieder ab. hans wurst: du spielst den hauptmann mit grossem geschick. arbogast: was soll das heißen? hans wurst: dass hier niemand zu befehlen hat. arbogast: das war ein vorschlag, kein befehl. hans wurst: der teufel soll dich holen.“ Bayer: *Sämtliche Werke*, (Anm. 33), Bd. 1, 279–282; hier 280.

35 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 346–348 (Anmerkungen Rühms).

vergessen“ worden.<sup>36</sup> Der Vorgang behält dieser Relativierung zum Trotz etwas Befremdliches, weil er den starken Druck, den die Mitglieder der Gruppe aufeinander ausübten, erkennen läßt; Gruppenrason und Individualanarchismus waren nicht immer auf einen Nenner zu bringen.<sup>37</sup> Diese Belastungen scheinen indessen mehr als aufgewogen worden zu sein durch die sich in der Gruppe bietenden Möglichkeiten einer intensiven künstlerischen Auseinandersetzung und nicht zuletzt durch ihre Schutzfunktion, die sie dem einzelnen bei der Exploration unerforschter künstlerischer Bereiche gewährte.

Eine solche Absicherung und Resonanz innerhalb der Gruppe war allein schon im Hinblick auf ihre weitgehende Isolation in der literarischen Öffentlichkeit von außerordentlicher Bedeutung. Zwar ergaben sich nach und nach Gelegenheiten, in Galerien oder kleinen Theatern mit Lesungen hervorzutreten; zu verweisen wäre hier v. a. auf die „monsterlesung“ vom 20. Juni 1957 im Theater in der Liliengasse und nachfolgend auf die beiden „literarischen Cabarets“ der Wiener Gruppe;<sup>38</sup> in der entscheidend wichtigen Frage der Publikationsmöglichkeiten konnte kein Durchbruch erzielt werden. In der Erinnerung Rühms erscheinen noch die beginnenden sechziger Jahre als eine Zeit der „unruhe“ und „beklemmenden ungeduld darüber, noch in wien festzusitzen“: „wir fühlten uns hier abgeschnitten, auf verlorenem posten. von einigen wenigen abdrucken in zeitschriften und deutschen anthologien abgesehen, häufen sich unsere unpublizierten manuskripte in der schublade. wir haben hier keine chance.“<sup>39</sup> Tatsächlich waren bis dahin Werke der Wiener Gruppe allenfalls in kleineren Literaturzeitschriften, nahezu unter Ausschluß der Öffentlichkeit, erschienen, wie etwa in Hanns Weissenborns *alpha*.<sup>40</sup> Dazu kamen die *Neuen Wege*, die 1957 Texte von Artmann, Bayer und Rühm brachten, – die dadurch ausgelöste Entrüstung schulischer Kreise machte allerdings den Weggang des zuständigen Redakteurs Friedrich Polakovics unvermeidlich.<sup>41</sup> Ähnlich verlief übrigens 1958 ein Plan Heimito von Doderers, der eine von ihm redigierte Literaturseite in einer Wiener Tageszeitung der Wiener Gruppe zur Verfügung stellen wollte: die bereits gesetzte Seite wurde zurückgezogen, Doderer kündigte aus Protest die Zusammenarbeit mit der Zeitung auf.<sup>42</sup> Die Gruppe suchte sich nun in eigener Initiative Publikationsmöglichkeiten zu verschaffen; von den ursprünglich (1950/51) von Andreas Okopenko begründeten, 1957 von Artmann fortgesetzten *publikationen*<sup>43</sup> oder von der von Gerhard Lampersberg finanzierten und Konrad Bayer redigierten *edition 62* (1961) konnten aber jeweils nur zwei Nummern herausgebracht werden<sup>44</sup>; nicht viel ergiebiger gestaltete sich die redaktionelle Mitarbeit Bayers 1963/

36 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15), 17; Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 348.

37 Vgl. dazu Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 24, über die Gruppe als hermetisch geschlossenen Freundeskreis.

38 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 25–29.

39 Ebd., 33.

40 *alpha* brachte im Jännerheft 1956 Dialektgedichte Artmanns, Rühms sowie Ernst Keins.

41 Es handelt sich um das Mai-Heft 1957; vgl. zu der Affäre Andreas Okopenko: *Der Fall ‚Neue Wege‘. Dokumente für und gegen einen Mythos*. In: *Aufforderung zum Mißtrauen* (Anm. 11) 279–304; hier 302.

42 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 26.

43 *publikationen einer wiener gruppe junger autoren*, hg. v. Andreas Okopenko, März 1951–Januar 1953; 1957 von H.C. Artmann fortgesetzt. Achleitner, Rühm und Wiener hielten sich davon fern; vgl. dazu Rühms Anmerkungen in Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 347.

44 *edition 62*. Nr. 1–2, hg. v. G. Lampersberg. Wien 1962. Vgl. Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 33. – Über das Nichtzustandekommen einer staatlichen Subvention zu einer 1961 von Rühm geplanten Reihe von Einzelveröffentlichungen s. ebd., 32f.

64 an der 1960 von Hubert Fabian Kulterer begründeten Zeitschrift *Eröffnungen*.<sup>45</sup>

Dem sich in diesen Publikationsproblemen dokumentierenden Befund einer allgemeinen Interesselosigkeit<sup>46</sup> an avantgardistischen Positionen in Österreich entspricht das bezeichnende Faktum, daß es erst 1964, im Jahr der endgültigen Auflösung der Wiener Gruppe, zur offenen Konfrontation mit den Vertretern des konservativen Literaturestablishments gekommen ist: Die von Rudolf Henz (als ehemaliger Literaturfunktionär des Ständestaates ein exemplarischer Repräsentant der Restauration der 50er Jahre) herausgegebene, redaktionell von Gerhard Fritsch betreute Literaturzeitschrift *Wort in der Zeit* brachte im Anschluß an eine Überblicksdarstellung von Otto Breicha *Die neue österreichische Lyrik nach 1945*<sup>47</sup> einige *Beispiele und Resultate* österreichischer Lyrik seit 1950, darunter Texte von Artmann, Bayer und Rühm.<sup>48</sup> Einige Monate später legte Fritsch der Leserschaft des Blattes eine Auswahl von an den Herausgeber Henz gerichteten Briefen vor, die ihre Befremdung oder auch Empörung in unterschiedlich deutliche Worte kleideten.<sup>49</sup> Allen gemeinsam war die Berufung auf Formstrenge als Kennzeichen des Kunstcharakters „echter“ Dichtung; die als „Pseudo-Modernismus“, „offenkundige Wortspielereien“, als epigonale „Strukturzauberei, Sprachzerstückung und Assoziationsklitterungen“, „Kindischkeiten“, als „lässiges Spiel mit der Zerstörung aller Form jenseits echter Verzweiflung“ und als „pseudo-avantgardistischer Schund, Kitsch, Gschnas und Talmi“ gebrandmarkten Texte namentlich Konrad Bayers und Gerhard Rühms durften nach dem Willen der Briefschreiber allenfalls als Privatvergnügen der Verfasser gelten, ihr Abdruck in der angesehensten Literaturzeitschrift Österreichs sei jedenfalls ein Skandal. Einige Nummern später erschien dann eine von zwölf Autoren unterschriebene Solidaritätsadresse für die beiden Mitglieder der Wiener Gruppe, im gleichen Heft übrigens, in welchem die Zeitschrift in einer Fußnote den Selbstmord Bayers bekanntgab.<sup>50</sup>

---

45 *Eröffnungen. Magazin für Literatur u. bildende Kunst*, hg. v. H.F. Kulterer. Wien 1960ff. Zur Mitarbeit Bayers in den *Eröffnungen* s. Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 64 u. 174f.

46 Konrad Bayer (*Sämtliche Werke* [Anm. 33], Bd. 1, 346) hat die *situation der österreichischen literatur der gegenwart* in einer zu Beginn der sechziger Jahre entstandenen Textmontage attackiert und dabei auch die Herausbildung einer neuen Literatur aus dem Schoß jener alten der „naturgeschützten nachkriegsschreiber“ zur Sprache gebracht:

„[...] in diesem erfrischenden klima mangelnder interpretation wächst sie, die, im fruchtwasser der sie umgebenden interesselosigkeit ungestört, wie gesagt, heran, die kräftige spätgeburt, 5 kilo 80, der kleine! nebenan ist das mistbeet des schlechtverdauten surrealismus; – die musterschüler von kalkvater grillparzer wohnen im gartenhäuschen.“

47 Otto Breicha: *Die neue österreichische Lyrik nach 1945. Versuch etner historischen Skizze*, in: *Wort in der Zeit* 10 (1964), H. 2, 4–10.

48 Ebd., 10ff.

49 *Sind wir eine Literaturboutique?* in: *Wort in der Zeit*, 10 (1964), H. 7/8, 1–8. – Die abgedruckten Briefe stammen von Felix Braun, Johann Gunert, Heinz Rieder, Siegfried Freiberg, Franz Taucher und Rudolf Felmayer. Den Protestbriefen folgten eher versöhnlich gestimmte Bemerkungen Henz', der warnend die Vision einer kybernetisch-automatischen Dichtung entwarf, und eine Nachbemerkung von Gerhard Fritsch, in der er Bayer und Rühm vor den Angriffen in Schutz nahm.

50 *Wort in der Zeit* 10 (1964), H. 11, 1f. – Eine weitere öffentliche Kontroverse folgte einige Jahre später im *Neuen Forum*; auf einen Verriß des eben erschienenen Sammelbandes *Die Wiener Gruppe* durch Humbert Fink antworteten Rühm selbst, Wiener in einem ebenso scharfen wie aufschlußreichen Brief, sowie Fritsch, Herbert Eisenreich und Achleitner. Im Anschluß an die persönlichen Stellungnahmen folgen Besprechungen aus den späten 50er und frühen 60er Jahren, v.a. zu *bosn, rosn, baa* (s. Anm. 60) sowie einigen Auftritten und Aufführungen, aus denen das fundamentale Unverständnis erhellt, mit dem die literarische Öffentlichkeit auf die Arbeit der Wiener Gruppe reagierte. *Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse*, in: *Neues Forum*, März/April 1968, 237–244.

Zu größeren Hoffnungen hatten von Anfang an die Auslandsverbindungen der Gruppe Anlaß gegeben; immerhin waren in Eugen Gomringers *spirale*<sup>51</sup> mehrfach Arbeiten Achleitners, Rühms und Wieners erschienen; 1960 waren Bayer und Rühm mit ihrer Koproduktion *der fliegende Holländer* in dem von Franz Mon herausgegebenen *movens*-Band vertreten.<sup>52</sup> Artmann, der 1960 nach Berlin gegangen war und hierin seinen Freunden noch einmal zum Vorbild wurde, vermittelte Beziehungen zu einigen kleineren Verlagen,<sup>53</sup> der wichtigste Kontakt eröffnete sich aber für Konrad Bayer im Zusammenhang mit seinem Auftritt bei der „Gruppe 47“ 1963 in Saulgau; Heinrich Ledig-Rowohlt bot ihm einen Verlagsvertrag für einen Roman an.<sup>54</sup> Nach dem posthumen Erscheinen dieses Romans *der sechste sinn* blieb Rowohlt weiterhin, v.a. mit dem Sammelband *Die Wiener Gruppe* (1967), mit Oswald Wieners *verbesserung von mitteleuropa* (1969) und mit Bayers *Gesamtwerk* (1977), die wichtigste Verlagsverbindung. Inzwischen liegen erweiterte Neuauflagen bzw. Neubearbeitungen dieser wichtigen Textsammlungen vor, ein Indiz dafür, daß sich die Auseinandersetzung mit der Arbeit der so lange auf die Bereiche literarischer Subkultur verwiesenen Avantgarde-Gruppierung weiterentwickelt. Nicht zu übersehen ist, daß die enge Verknüpfung von Kunst und Leben innerhalb der Wiener Gruppe (und namentlich im Falle Konrad Bayers) Mythenbildungen begünstigt; zugleich unterliegen ihre Arbeiten einem Literarisierungsvorgang, in dessen Rahmen die Texte aus ihren damaligen Lebens- und Handlungszusammenhängen herausgelöst und, philologisch aufbereitet, in die Kategorie des „Kunstwerks“<sup>55</sup> rückgeführt werden, – ein Ergebnis, das die auf Destruktion des Kunstzusammenhangs ausgerichtete Praxis der Wiener Gruppe zu revidieren scheint, das aber zugleich deutlich macht, in welcher Weise die Gruppe selbst dazu beigetragen hat, herkömmliche Anschauungen von Kunst zu verändern.

## 2. Sprachexperiment und Sprachkritik

Die „progressiv radikale Einstellung zur Kunst“, in deren Zeichen sich die Wiener Gruppe 1953 bis 1955 formierte, machte sich in einer umfassenden Experimentierlust geltend, die sich zunächst vor allem auf die Sprache richtete. Dabei entfaltete die Gruppe in einer gemeinschaftlich oder individuell betriebenen Tätigkeit ein breites Spektrum an Verfahrensweisen, die im folgenden in ihren wichtigsten Ausprägungen vorgestellt werden sollen. Die Varietät der künstlerischen Mittel und Konzepte gehört zweifellos zu den unverwechselbaren Kennzeichen dieser Wiener Avantgarde; sie ist Resultat einer Dialektik von Spiel und Reflexion, von Anarchie und Konstruktion, die in immer neuen Formen die Kunstpraxis der Gruppe bestimmte. Die Dynamik ihrer Entwicklung folgte also – allen „Manifesten“ zum Trotz – nicht

---

51 Die Hefte 3, 4 und 10 sowie die Sonderbeilage zu Heft 8 *antologie konkreter poesie* enthielten Arbeiten von Mitgliedern der Wiener Gruppe.

52 conrad bayer u. gerhard rühm: *der fliegende holländer*, in: *movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur*, hg. v. Franz Mon, Wiesbaden 1960, 60–62.

53 wie Fietkau, bei dem 1963 Bayers *der stein der weisen* herauskam.

54 Rühm: *vorwort*, in: Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 1, 17. – *Gruppe 47. Kritik nach einer Lesung Konrad Bayers* (1963), in: *konrad bayer symposion wien 1979*, hg. v. Gerhard Rühm, Linz 1981, 83–88.

55 vgl. S. 681 f.

einer konsistenten Theorie, wohl aber bestimmten Grundübereinkünften, die sich in zunehmender Deutlichkeit auf die Reflexion des Verhältnisses von Sprache, Bewußtsein und Wirklichkeit richteten. Die auf Bayer bezogene Feststellung O. Wieners bezeichnet exakt diese Grundintention: „Das Schreiben ist nicht ein Mittel künstlerischer ‚Darstellung‘ gewesen, sondern ein Instrument zur Untersuchung von Denkvorgängen und für den Schreibenden ein natürlicher Hebel zum Hinausschieben seiner im Schreiben ihm merkbar werdenden Vorstellungsschranken.“<sup>56</sup>

#### a) *Der Wiener Dialekt als Kunstsprache*

Am Beispiel Artmanns kann das Einsetzen einer erhöhten Reflexivität im Bereich der Sprachverwendung deutlich beobachtet und auch zeitlich fixiert werden. Die in den Jahren 1945 bis 1951 entstandenen Gedichte lassen zwar bereits ein autochthones dichterisches Talent erahnen, in ihrem symbolistisch-impressionistischen Grundton aber bleiben sie dichterischer Konvention verhaftet; auch dort, wo unverkennbar surrealistische Momente zum Tragen kommen, wird zunächst die Funktion von Sprache nicht in Frage gestellt.<sup>57</sup> Das Jahr 1954 markiert hier einen Umschwung, als dessen spektakulärstes Ergebnis die Entdeckung des Wiener Dialekts gelten kann; Artmann gewinnt hier mit einem Schlag ein neues, unverbrauchtes Ausdruckspotential, das er allerdings zunächst seiner bislang schon geübten Poetik dienstbar macht: Metaphorik, Klangwirkung sowie die Affinität zum Morbid-Makabren und zum schwarzen Humor stehen im Vordergrund seines Interesses für die Wienerische Mundart. Der außerordentlich große Erfolg des 1958 erschienenen Bandes *med ana schwaoazzn dintn* beruht allerdings über weite Strecken auf einem Mißverständnis; Artmann wurde – den von Friedrich Polakovics im Vorwort gegebenen Hinweisen zum Trotz – vielfach in eine Tradition volkstümlicher Mundartdichtung gerückt, während der sprachinnovatorische Aspekt allenfalls von der neuartigen, ebenso einfachen wie überzeugenden phonetischen Schreibung her registriert wurde.<sup>58</sup> Die auf Dekorationen eines alten Ringelspiels bezogenen Rollengedichte vom „ringlgschbüübsizza“, vom „blauboad“ oder vom „kindafazara“, das Aufgreifen einer „typisch wienerischen“ Motivwelt haben diesem Mißverständnis sicher Vorschub geleistet; dazu kommt, daß der Wiener Dialekt eine Sprachlogik eigener Art entwickelt, die in naiver Rezeption als bloß originell erscheint, aus distanzierender Reflexion heraus aber als Sprengung schriftsprachlicher Regelsysteme erlebt werden kann.<sup>59</sup> Die Verwendungsweise des Dialekts bei

56 Wiener: *Einiges über Konrad Bayer* (Anm. 1) 40.

57 Vgl. Artmann: *ein lilienweißer brief aus lincolnshtre* (Anm. 15) 19–52.

58 H.C. Artmann: *med ana schwaoazzn dintn. gedichta aus bradnsee*, Salzburg 1958; Vorwort von F. Polakovics: „Lassen wir uns nicht täuschen durch scheinbare Volkstümlichkeit oder gar Simplizität! [...] Das dreimal Raffinierte an manchen seiner Stücke besteht ja gerade darin, daß auch der literarisch voraussetzungslose, schlichte Zuhörer ihre Sprache versteht und, Sprache mit Inhalt verwechselnd, nun auch diesen zu verstehen glaubt.“ (10).

59 Rühm hatte auf die Überlegenheit des Dialektes gegenüber der Hochsprache bereits im Zusammenhang mit dem Erscheinen der ersten Dialektgedichte von Artmann, Ernst Kein und ihm selbst in der Zeitschrift *alpha* im Jänner 1956 hingewiesen: „selbst ein einziges wort kann in verschiedenen tönungen auftreten, also individualisiert sein [...], während in der ‚schriftsprache‘ – der dialekt ist eine ‚gesprochene‘ sprache – jedes wort objektiviert und starr erscheint [...]“ Übrigens hebt Rühm hier auch die besondere Rolle des Dialekts als Ausdruck des Unterbewußten hervor; die Dialektdichtung erscheint unter diesem Aspekt als eine Weiterentwicklung surrealistischer Positionen. (G. Rühm: *die neue dialektdichtung*, in: Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK. ein schau- und lesebuch* [= Freibord 41/42] Wien 1984, 9).

Gerhard Rühm und später auch bei Friedrich Achleitner demonstriert diese innovatorische Dimension; zwar verschärft Rühm zunächst noch die moritatenhaften Tendenzen Artmanns zum Grausamen und Absurden hin und macht in den daraus resultierenden Schockwirkungen deutlich, daß der Verwendung der – in Vokabular und Färbung keineswegs „gereinigten“ oder veredelten, sondern an Unterschichten-Soziolekten ausgerichteten – Mundart als Dichtersprache auch ein Moment der Provokation zugrundeliegt. Die Gemeinschaftsveröffentlichung *bosn, rosn, baa* von 1959 zeigt, daß Rühm, ausgehend wohl von seinen musikalisch-kompositorischen Versuchen der Jahre zuvor, über die verfremdende Wirkung dieses „(in unserem sinne) noch unentdeckten sprachbereich[s]“ hinaus dessen lautliche Eigenheiten zum Spielmaterial reduktionistischer Sprachexperimente gemacht hat.<sup>60</sup> In seinen *lautgedichten im wiener dialektidiom*<sup>61</sup>, die sich charakteristischer Klangfarben des Dialekts bedienen, sich aber konventioneller Semantisierung verweigern, wird dieses keineswegs „volkstümliche“ Interesse am Materialaspekt mundartlicher Sprache besonders deutlich:

schdade muazzn  
schda  
muade schdazzn  
muade schdazzn  
mau  
maude schdaudn  
schdaude mazz

Die „abstrakte“<sup>62</sup> Behandlung des Dialekts führt zur Ausbildung eines künstlichen „manipulierbaren Ausdrucksbereiches“, ganz im Sinne der sprachexperimentellen Grundintentionen der Wiener Gruppe. Ebenso wie Rühm hakt auch Achleitner bei spezifischen Eigenschaften mundartlichen Sprechens ein, in seinem Falle des heimatlichen Oberösterreichischen. Er hebt am Dialekt den „Reichtum an wörtern die konkretes bezeichnen, seine Vorliebe für die behauptung (der sprachliche ablauf geschieht selten in sätzen und logisch), sein[en] hang zur wiederholung“<sup>63</sup> hervor; diese Merkmale, zusammen mit einer spezifischen Sprödigkeit und inhaltlichen Ausrichtung („es ist auch klar, daß jeder dialekt seine thematik provoziert“), lassen kleine Miniaturen entstehen, die in der Geometrisierung ihrer Struktur einen eigentümlichen Schwebezustand zwischen authentischem und experimentellem Sprachgestus erreichen:

wias hoed scho zuaged  
mid dö hoggan  
und dö schedln  
wias hoed scho zuaged  
mid dö mössa  
und dö baich  
wias hoed scho zuaged<sup>64</sup>

<sup>60</sup> F. Achleitner, H.C. Artmann, G. Rühm: *bosn, rosn, baa*, Wien 1959; Rühms Nachbemerkung 143.

<sup>61</sup> Ebd., 133–139.

<sup>62</sup> *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 13.

<sup>63</sup> *bosn, rosn, baa* (Anm. 60) 141.

<sup>64</sup> Ebd., 12.

Nicht selten begegnen unter den Dialekttexten Achleitners und Rühms Darbietungsformen, die in ihrer visuellen Qualität der „Konkreten Poesie“ im engeren Sinne zuzuordnen wären; beide unterscheiden sich damit grundlegend von Artmann, dessen Schreibpraxis sich in der Dialektdichtung kaum und in den unverändert weiterbetriebenen hochsprachlichen Genres nur temporär einer forcierten sprachexperimentellen Abstraktion zuneigte.

*b) Mechanisierung der Imagination: „dichtung als volkssport“*

1954 war Artmann noch an vorderster Front beteiligt, als die Gruppe im Atelier des Bildhauers Marc Adrian (und unter dessen Beteiligung) den „methodischen Inventionismus“ kreierte, ein Verfahren zur Mechanisierung der literarischen Produktion:

man nehme eine anzahl wörter (: den wortstock, auch verbarium), stelle gleichungen nach dem goldenen schnitt auf (später irgendwelche mathematische reihen, alles war erlaubt) und beginne die wörter danach zu ordnen, auszuzählen bis der wortstock zu ende ist oder sooft durch den wortstock bis alle wörter verwendet sind (etc. ad libitum.): das ergebnis soll eine harmonische struktur sein.<sup>65</sup>

Von „harmonischer struktur“ konnte freilich nur in einem uneigentlichen oder ironischen Sinn die Rede sein; in Wahrheit ging es um die Durchbrechung aller traditionellen ästhetischen Wertvorstellungen, um den Ausbruch aus der Selbstproduktion einer als obsolet empfundenen Kultur mithilfe eines völlig „unkünstlerischen“ Verfahrens:

eifrig wurden wörterbücher aufgeschlagen. durch permutative ordnung möglichst dissoziierter begriffe zu internen strukturen sollte absolute künstlichkeit erreicht werden, dichtung als gebrauchsanweisung. das sprachliche material sollte, aus einem kausalen begriffszusammenhang gelöst, in einen semantischen schwebезustand geraten, auf „mechanischem“ wege überraschende wortfolgen und bilder erzeugen.<sup>66</sup>

Die Eliminierung des genuin Schöpferischen zugunsten einer „methodischen Hervorbringung von Literatur“<sup>67</sup> („wir sind sehr stolz. jeder kann jetzt (1954) dichter werden“<sup>68</sup>) richtete sich mithin gegen die traditionelle bürgerliche Ästhetik, die den Mythos des aus Intuition und innerem Erleben heraus schaffenden Künstlers kultiviert; auf einer anderen, weitaus bedeutsameren Ebene handelte es sich aber um einen Aufstand gegen den „alten Sinn“,<sup>69</sup> um einen ersten Versuch der „De-Identifikation“ als einer Befreiung von den Formen eigenen Denkens. Mit der Zurückdrängung des Subjekts aus dem Schreibakt zugunsten der Konstruktion eines Textes auf der Basis numerischer Parameter erscheint Bewußtsein aufgehoben in der Struktur des Materials, ein Vorgang mit weitreichenden Konsequenzen: „So eine Operation macht eine Geistigkeit sichtbar, die Zahlen als Zeichen und Zeichen als Zahlen interpretiert, semantische und numerische Aspekte der Sprache, subjektive und objektive Elemente als gleichwertig behandelt“, in radikaler Oppo-

---

65 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 11.

66 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 14.

67 Ebd.

68 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 11.

69 Wiener: *Eitnges über Konrad Bayer* (Anm. 1) 39.

sition zu jener „Trennung der subjektiven von der objektiven Welt, die das Bewußtsein des Bürgers ausmacht“.<sup>70</sup>

Die durch Sprache bewirkte Trennung von Ich und Welt soll in einem Verfahren aufgehoben werden, das nicht nur das Denken im engeren Sinn, sondern auch Empfindungen, Gefühle, Erlebnisse oder Leidenschaften mit konstruktivem (oder auch destruktivem) Kalkül aufbereitet. Dahinter steht nicht zuletzt die Vorstellung einer autonomen Phantasie, die nur über solche Dinge voll verfügt, die sie selbst konstruiert hat; Rühm spricht in diesem Zusammenhang nicht zufällig von der Zielvorstellung einer „absoluten künstlichkeit“. Hier beginnt im übrigen ein Gedanke virulent zu werden, der jedenfalls für Bayer (*der stein der weisen*) und Wiener noch in der Spätphase der Gruppe bestimmend sein sollte: „Den Glauben an das Echte zu erschüttern und die Gegenstände nur als Funktionen gelten zu lassen, die Eigenschaften einer souveränen Vorstellung sind („... künstliche Ente... die echte Körner aufpickt und echten Dreck von sich gibt“); selbst eine Maschine sein, die sich selber in neue Dimensionen weiterbaut [...]“.<sup>71</sup>

Der „methodische Inventionismus“, zu dessen Konzeptualisierung neben Marc Adrian und Rühm (der seine Erfahrungen aus der seriellen Musik beisteuerte) auch noch Anregungen einer Gruppe „junger chilenischer anarchistinnen“<sup>72</sup> beigetragen haben sollen, wurde für kurze Zeit zum „volkssport“: „alle (adrian, artmann, rühm, emo wobik und ich) schreiben, dass der bleistift raucht“; nur Wiener beteiligte sich damals nicht.<sup>73</sup> Die Ergebnisse sind aber trotz des mechanistischen Ansatzes durchaus individuell gefärbt. Artmanns damals entstandene *epitafe* vereinigen Texte, die in der Tat einer „art systematisierung der alogischen begriffsfolgen des konsequenten surrealismus“<sup>74</sup> entsprechen, wie sich an einem Beispiel zeigen läßt. So werden in *in meinem garten verbluten//die drosseln des wahnsinns//aus geometrischen fontänen* die einzelnen Bauelemente in sechsfacher Art zeilen- und wortweise variiert.<sup>75</sup> Die 1. Zeile sorgt dabei für Konstanz, da die Umstellung „in meinem garten/verbluten“ zu „verbluten/in meinem garten“ die Semantik kaum berührt. In Z. 2 und 3 werden nach und nach alle Worte gegeneinander ausgetauscht, bis auf eine nicht genutzte Kombination („aus/drosseln/des wahnsinns“). Die Permutation progrediert: das 2. und 3. Terzett variieren auf Grundlage der Zeilen, das 4. und 5. Terzett auf Basis der Worte. Das Gedicht schließt mit einer freieren Variation im 6. Terzett, die in den grammatischen Bestand eingreift und das persönliche Possessivpronomen „deine“ einführt. Als Material der Permutation dient die surrealistische Bildwelt, mit der charakteristischen Verknüpfung von Konkretem und Abstraktem („drosseln des wahnsinns“, „fontänen des wahnsinns“), starr Geformtem und

---

70 Peter Weibel: *Materialdenken als Befreiung der Produkte des Menschen von ihrem Dingcharakter. Probleme der aktuellen Avantgarde*, 1966, in: P. W.: *Kritik der Kunst – Kunst der Kritik* (= Edition Literaturproduzenten) München 1973, 51–55; hier 52. „Wenn ich bspw zur Konstruktion eines Gedichtes einen numerischen Parameter benutze (indem ich mir zb 5 verschiedene Seiten aus 5 verschiedenen Büchern vornehme und aus diesem derart umrissenen Wortfeld durch numerische Zufallsoperationen eine bestimmte Anordnung (Reihenfolge oder Typografie) der Wörter hervorhole), kann ich damit eine Gleichsetzung der semantischen wie numerischen Elemente der Sprache zum Ausdruck bringen...“.

71 Wiener: *Einiges über Konrad Bayer* (Anm. 1) 40.

72 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 14.

73 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 11.

74 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 14.

75 Artmann: *ein lilienweißer brief aus lincolnsbreite* (Anm. 15) 68.

lebendig Bewegtem („geometrische fontänen“, „geometrische drosseln“, „geometrischer wahnsinn“). Die Wirkung des Gedichts beruht auf einer fast mechanischen Umstellung von Bildfeldern, die von starker Assoziationskraft im Religiösen und Erotischen sind: der Blutbrunnen; der (Irr)Garten der Liebe und Lüste; der verblutende Vogel. In weiteren 1954/55 entstandenen Zyklen akzentuiert Artmann nicht so sehr Prinzipien der Kombinatorik, vielmehr verselbständigen sich die „Wortstöcke“ zu *verbaristischen szenen* oder *sieben lyrischen verbarien*<sup>76</sup> und schließlich zu einer *erweiterten poesie*, in der das Artifizielle des Materials in seiner absoluten Denaturierung in konsonantischen Phonemballungen gipfelt:

uurw'pp  
 uurw'pp  
 uurw'pp chllf'sn  
 nnguc nnguc..... [...]'<sup>77</sup>

Einzelne Texte der *erweiterten poesie* erinnern an die bekannten dadaistischen Lautgedichte (*l'eliphat l'qūmqūm i'ul*), ebenso wie etwa Gerhard Rühms *madonna im danebrog der artillerie in der tombola*, einem als Endlosschleife angelegten Text aus den 1954 entstandenen *inventionen*<sup>78</sup>, sich dadaistischen Wortcollagen vergleichen läßt. Glaubt man allerdings Bayer, so wußten die Wiener noch 1956 nichts von Arps *Arpaden* (etwa der *wolkenpumpe*) oder ähnlichen Texten und freuten sich der vermeintlichen „erfindung“.<sup>79</sup> Bayer selbst bediente sich wie Artmann und Rühm ebenfalls kombinatorischer Verfahren, wobei der Text *balsader binsam* zu den interessantesten Resultaten dieser Periode zählt, weil er als Ausgangsmaterial Silben und nicht Wörter wählt und damit einerseits von vorneherein ein höheres Maß an Künstlichkeit erreicht, andererseits aber das semantische Potential der deutschen Sprache durch die Konstruktion gerade noch durchscheinen läßt.<sup>80</sup>

Seiner Funktion nach stellte der „methodische inventionismus“ für das sich nach und nach entfaltende Schreibexperiment der Wiener Gruppe mehr als nur eine Durchgangsphase dar; so etwa griff sie in einigen der seit 1956 entstandenen Gemeinschaftsarbeiten direkt auf „inventionistische“ Verfahren zurück, etwa 1958 bei *bissen brot*.<sup>81</sup> Bayer und Rühm bedienten sich hier eines streng seriellen Verfahrens, mit dem Ziel, ein „ästhetisches modell von sprachwerdung“ vorzuführen. Nach einem numerischen Parameter auf Grundlage der arithmetischen Reihe

76 vgl. auch Rühms *vokabulare* (1954), in: G.R.: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*, Reinbek b. Hamburg 1970, 55–60; vgl. ferner Artmann / Bayer: *11 verbarien*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 202–205, vom August 1956, die Bayer allerdings bereits den Montagen zuordnet.

77 Artmann: *ein lilienweißer brief aus lincolnsbire* (Anm. 15), 103f. (*descarnatio taftstock*). – Daß die „stärkere Betonung des formalen“ (Rühm, in: *Die Wiener Gruppe* [Anm. 13] 13) Artmanns „rein-literarische“ Methode (Wiener, in: ebd., 401) nur temporär und auch dann nur im Zusammenwirken mit intuitiver Sprachverwendung bestimmt hat, verdeutlicht die bekannte Selbstcharakteristik des Dichters: „[...] denn Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam ‚sexuell‘, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander, sie üben Magie, die über mich hinweggeht, sie besitzen Augen, Facettenaugen wie Käfer und schauen sich unaufhörlich und aus allen Winkeln an. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; ich fühle, wie lang eine Zeile zu sein hat und wie die Strophe ausgehen muß.“ ‚*Ein Gedicht und sein Autor*‘, in: *The Best of H.C. Artmann*, hg. v. Klaus Reichert, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1980, 372–376; hier 375f.

78 in: Friedrich Achleitner / Gerhard Rühm: *super rekord 50+50*, Linz 1980, 81.

79 Bayer: *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 15.

80 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 1, 54.

81 in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 297.

des goldenen Schnitts werden Satz, Wörter und Silben nach und nach aufgelöst; in der endgültigen Anordnung im Krebsgang ergibt sich dann tatsächlich ein auf 13 Zeilen zusammengedrängter, von anfänglichem Lautgestammel wieder zu Silben, Wörtern und schließlich zum Satzgefüge fortschreitender Prozeß der Sprachgenerierung – ein Strukturmodell des Übergangs von Anarchie zu Ordnung.<sup>82</sup>

c) *Ästhetische Indifferenz: das „Coole Manifest“*

Die im „methodischen Inventionismus“ zutagetretende Tendenz zur Distanzierung der eigenen sprachlich-kulturell vermittelten Identität konvergiert mit jenem im gleichen Jahr 1954 im *Coolen Manifest* niedergelegten Bekenntnis zu einem fundamentalen ethisch-ästhetischen Relativismus. Das von Oswald Wiener verfaßte und von seinen Freunden unterschriebene Manifest ist später verlorengegangen; der Darstellung Wieners zufolge stellte es „die unmöglichkeit von ernsthaften auseinandersetzungen fest, und regte an, man möge sich angesichts eines – immer und ausschließlich durch beschluss festgestellten, ‚ernannten‘ – ereignisses einer skala von empfindungen bedienen wie eines bestecks“.<sup>83</sup> In Rühms Erinnerung verbindet sich dieses Moment des Heraustretens aus der Unmittelbarkeit des eigenen Denkens und Empfindens mit der Destruktion ästhetischer Maßstäbe:

hier wurde der kalauer als pikanterie betrachtet, denn es kommt ja nur auf die betrachtungsweise an; es wird der laune anheim gegeben, an welchen objekten man sich emotionell hochjubelt, was plötzlich „schön“ ist. eine distanzierung von der umwelt durch indifferenz wird erprobt, das banale zum eigentlichen erklärt, die beliebigkeit von wertmaßstäben entlarvt. [...] was mir gefällt, bestimme ich.<sup>84</sup>

Die Befreiung von den Fesseln des „eigenen“, d.h. in Wahrheit immer gesellschaftlich vermittelten (Kunst)Geschmacks wird zu einer unerschöpflichen und letztlich unlösbaren Aufgabe; das Endziel wäre ein Auskoppeln aus dem zivilisatorischen Prozeß. In der Kunstpraxis der Wiener Gruppe manifestierte sich dieser Vorstoß in Richtung einer kulturellen De-Identifikation in künstlerischen Setzungshandlungen: O. Wiener „bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäftsschilder“, Rühm „signierte schriftliche anschläge, partezetteln, gebrauchte löschpapiere usw., kombinierte ausgefallene fotos aus illustrierten und (medizinischen) büchern mit schrecklich passenden texten“.<sup>85</sup> In der Technik des „objet trouvé“ wird Vorgefundenes, Beliebigen im Rahmen einer bewußtseinsmäßigen Einstellungsänderung („es kommt ja nur auf die betrachtungsweise an“) in den Kunstzusammenhang gerückt. Aber auch im reinen Textverfahren finden die Prinzipien des *Coolen Manifests* Anwendung, so z.B. in Rühms „dem coolisten ossi wiener“ gewidmeter Serie *das herz am linken fleck. coole poesie*, die offenbar in unmittelbarem Anschluß an das Manifest im Jahr 1954 entstanden ist.<sup>86</sup> Rühm spielt

82 Vgl. Rühms ausführliche Beschreibung des Herstellungskalküls in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 487.

83 Wiener: *das ‚literarische cabaret‘*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 403.

84 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 13. Der Rekonstruktion des *Coolen Manifests* durch Wiener und Rühm wären noch Bemerkungen Bayers an die Seite zu stellen: „ein tödlicher humor [...] feiert kurze triumphiere, die langeweile wird zum spaß erklärt, ein kalauer ist ein leckerbissen. je schlimmer, desto besser.“ *artmann und die wiener dichtergruppe* (Anm. 15) 12f.

85 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 13.

86 In: Rühm: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (Anm. 76), 61–73. Die „coolen“ Texte stehen unter dem Motto: „nein ist nicht ja; aber darüber lässt sich natürlich streiten.“

hier mit den Möglichkeiten, „banales zum eigentlichen“ zu erklären und den „kalauer als pikanterie“ zu betrachten; Verse wie

zur stunde  
kommen die hunde  
und tragen schleim im munde<sup>87</sup>

oder, in forcierter Attacke auf den ‚guten Geschmack‘:

es geht mir gut  
rot ist mein blut  
mein blut ist rot  
doch braun mein kot  
mein kot ist braun  
wer mag kann schau<sup>88</sup>

lassen diese Absichten überdeutlich hervortreten. Dem Bereich einer experimentellen Literatur ordnen sich diese Texte insofern ein, als in ihnen Versuche einer gezielten Sprengung ästhetischer und moralischer Konventionen, einer Ausgrenzung aus den verbindlichen Werteordnungen der herrschenden Kultur in unterschiedlichen Graden der Provokation und Sinnentleerung durchexerziert werden.

Die Wirkungsgeschichte des *Coolen Manifests* reicht bis zur *kinderoper* und zu den *literarischen cabarets* 1958/59, mit denen sich der Hauptakzent immer stärker auf die ästhetische Ausstellung eines Geschehens verlagerte. Zwischenstufen stellten u.a. die Gemeinschaftsarbeit *schwurfinger* und das nur bis ins Projektstadium gediehene *flagellomechanische Manifest* dar: *schwurfinger* beruht auf einer Telefonaktion Achleitners, Bayers, Rühms und Wieners, in deren Verlauf willkürlich ausgewählte Personen angerufen und mit ihnen unverständlichen Fragen traktiert wurden; die Gespräche wurden festgehalten und, zusammen mit einigen anderen Textelementen aus einer zufällig am Tisch liegenden Zeitung, montiert.<sup>89</sup> Auf das Prinzip des Zufalls baut auch das *flagellomechanische Manifest* auf: mit Bleikugelschnüren sollten Texte aus einer Schreibmaschine herausgepeitscht, die einzelnen Blätter an die Zuschauer der Aktion verkauft oder öffentlich plakatiert werden etc.;<sup>90</sup> Vorstufen einer Aktionskunst waren damit erreicht.

#### d) Sprache als Material: Visuelle und auditive Poesie

Parallel zu den Verfahrensweisen des „methodischen Inventionismus“ hatte die Wiener Gruppe begonnen, mit isoliertem Wortmaterial zu experimentieren, ohne – nach eigener Aussage – von den zur gleichen Zeit in der Schweiz von Eugen Gomringer oder in Brasilien von der „Noigandres-Gruppe“ betriebenen Ansätzen einer „konkreten Poesie“ Kenntnis zu haben.<sup>91</sup> Gerhard Rühm hatte seinem Bericht

87 Ebd., 63.

88 Ebd., 64.

89 Text in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 214–216; s. dazu die Anmerkungen Rühms ebd., 485.

90 Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 25.

91 Zur konkreten Poesie vgl. u.a. *klankteksten. konkrete poezie. visuelle teksten...*, Württemberg. Kunstverein, Stuttgart 1971, mit Beiträgen von Paul de Vree (*Visuelle Poesie*), Reinhard Döhl (*einige vorbemerkingen zur konkreten poezie*), Bob Cobbing (*Konkrete Lautdichtung 1950–1970*); *konkrete dichtung. texte und theorien*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, München 1972; *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie*, hg. v. Thomas Kopfermann (= Deutsche Texte 33) Tübingen 1974; *Text + Kritik*, H. 25 (Konkrete Poesie I), 3. Aufl. 1978 u. H. 30 (Konkrete Poesie II), 2. Aufl. 1975; Thomas Kopfermann: *Konkrete Poesie – Fundamentalpoetik und Textpraxis einer Neo-Avantgarde*. (= Europ. Hochschulschriften, Reihe 1, 408; auch als: Beiträge zur Literatur u. Literaturwissenschaft des 20. Jh. 3), Frankfurt a.M., Bern 1981.

zufolge seit 1954 Möglichkeiten einer „punktuellen Dichtung“ erprobt; der „versuch einer maximalen objektivierung und reduktion des ‚gedichtes‘ auf die totalität des einzelnen begriffs“ hatte ihn auf „ein-wort-tafeln“ und – von der Sache her – auf die von Gomringer als „Konstellationen“ propagierten Formen geführt.<sup>92</sup> Kurze Zeit später waren Rühm und die gesamte Gruppe über die internationale Dimension konkreter Dichtung informiert, und 1956 nahmen Rühm und Achleitner Kontakt mit Gomringer auf; dabei ergaben sich nach einem Gedanken- und Manuskripteaus-tausch die ersten ausländischen Publikationsmöglichkeiten.<sup>93</sup> Rühm und Achleitner befaßten sich innerhalb der Gruppe denn auch am intensivsten mit konkreter Dichtung, Wiener war nur anfänglich dabei, Bayer und Artmann hielten Distanz zu diesem Genre. Die Etikettierung der Gruppe als reine „Konkrete“, die ihre Rezeption über weite Strecken bestimmte, ist allein schon aus diesem Grund niemals zutref-fend gewesen.

Rühms und Achleitners Beiträge zur „konkreten Poesie“ zeichnen sich rückblickend gesehen durch den Verzicht auf billige plakative Effekte aus, der intentionale Schwerpunkt liegt auf der Spannung von Materialreduktion und komplexer Semantik; „die ökonomie der mittel, verbunden mit ihrer differenzierung“ sieht Rühm denn auch als zentralen „ästhetischen programm-punkt“ einer wohlverstandenen konkreten Dichtung.<sup>94</sup> Anschauliche Beispiele dafür finden sich in seinen zwischen 1954 und 1964 entstandenen *konstellationen und ideogrammen* mehrfach, so etwa ein „Text“, der aus einem am unteren Seitenende mittig angebrachten „ich“ und einem am oberen Seitenbeginn, ebenfalls mittig und also genau axial gegenüber positionierten „du“ besteht, das allerdings auf den Kopf gestellt ist.<sup>95</sup> Die Konstellation provoziert verschiedene Semantisierungsvorgänge: Zuallererst einmal finden wir uns in unseren Sehgewohnheiten düpiert; auf den ersten Blick, noch ohne Mitein-beziehung des „ich“, wird das verkehrte „du“ als Konsonantenfolge „np“ gelesen. Erst vom „ich“ ausgehend vermögen wir das zunächst unverständliche Graphem als ein „du“ zu dechiffrieren; das „ich“ stellt unseren Bezugspunkt dar, wird zum Instrument des Verstehens, das als „np“ verkannte „du“ ist das zunächst Fremde,

92 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 14–16. – eugen gomringer: *worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968*, hg. u. eingel. v. helmut heißenbüttel, reinbek b. hamburg 1969, mit den Manifesten ab 1954 (*vom vers zur konstellation*, 277–82). Rühm referiert die Poetik Gomringers, dessen erstes Buch *konstellationen* von 1953 „schon wenig später verhältnismäßig bekannt wurde“. Gomringer zählt Achleitner und Rühm unter die ersten, die spürten, „worum es bei den ‚konstellationen‘ ging“ (*die ersten jahre der konkreten poesie*, 295–98; hier 298).

93 Ebd., 23f.; s. auch Anm. 51. – In der von den Berner Freunden Gomringer, Dieter Roth (einschließlich H. 4) und Marcel Wyss herausgegebenen Zs. *spirale* erschien von den Wienerern erstmals in H. 6/7 von Rühm die Konstellation *die blume*. Neudruck Rühm: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (Anm. 76) 217. Dazu Dieter Schwarz: *Blosse Verschleierung. Zu den frühen Arbeiten von eugen gomringer und dieter roth/diter rot*, in: *Sondern 1, Jahrbuch für Text, Bild*, Berlin 1976, 129–55; hier 139f. mit Überbetonung der Differenz zwischen Gomringers und Rühms poetologischen Anschauungen.

94 Ebd., 15.

95 Rühm: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (Anm. 76) 193. – Rühms Werk verweist auf Dieter Rots *bok 1956–59* (1959, Neudruck: D.R.: *gesammelte werke*, bd. 2, Hellmar / Köln / London 1971), in dem die Zeichenfolge „dn“ allein auf einer Seite steht und auf den folgenden Seiten ebenfalls isoliert die Buchstaben-gruppen „es“, „si“, „ir“ – in der reduzierten Rotschen Orthographie für „sie“ und „ihr“ – bzw. später „ich“ und „du“. Dieter Schwarz: *Auf der Bogen Bahn. Studien zum literarischen Werk von Dieter Roth*, Zürich 1981, 29f. u. Abb. 16f. – Zur geforderten motorischen, perzeptuellen und kognitiven Aktivität des Rezipienten s. Manfred Beetz: *In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie*, in: *Jb. der Deutschen Schillergesellschaft* 24 (1980), 419–51. – Der Katalog *klankteksten* (Anm. 91) druckt einen mit 1965 datierten visuellen Text „du dich ich“ von Oswald Wiener ab (S 61) – eines der wenigen erhaltenen Beispiele konkreter Poesie von Wiener.

nicht Begriffene, erst nach und nach zu Identifizierende unter den beiden Elementen, die damit in eine Subjekt/Objekt-Relation gerückt werden. Zugleich problematisiert dieser Orientierungsvorgang auf dem Blatt unsere Sehgewohnheiten, insofern wir genötigt sind, von „oben“ zu schauen bzw. in der Blickrichtung zu springen, eine doppelte Optik zu entwickeln. Das Vexierspiel verwandelt die Buchseite zu einer Fläche, die sich aus den Determinationen des Oben und Unten, des Links und Rechts löst und eine zeichenhafte Eigenbedeutung gewinnt. Wenn nämlich – ein naheliegender Gedanke – in dieser ich/du-Konfiguration eine Beziehung dargestellt werden soll, so kommt deren Qualität in der extremen Entfernung, der weiten freien Fläche zwischen den beiden Elementen ebenso zum Ausdruck wie in dem Faktum, daß sie voneinander abgewandt sind, einander „den Rücken zukehren“; doch gibt es andererseits ein Bezogensein des „ich“ und „du“ aufeinander, das in der strengen Geometrie, in der Anordnung auf einer Vertikalachse deutlich wird. Der Auslegungsspielraum reicht damit von rezeptionsästhetischen und erkenntnistheoretischen Aspekten bis hin zu einer Lesart, die in der so einfach gebauten Konstellation die Gestaltung einer gescheiterten menschlichen Beziehung erkennen möchte.

Aus der Spannung zwischen minimalem materialen Aufwand, formalem Kompositionsverfahren und komplexen Bedeutungsschichten lebt die Rühmsche Wortreihung *WEG*<sup>96</sup> – ein Glücksfall in der eigenständigen Adaption und semantischen Ausreizung eines Formtyps. Rühm baut die Reihung auf einer exakt gegenläufigen Bewegung auf: WEG (Großbuchstaben) und regen (Kleinbuchstaben) nehmen umgekehrt proportional zu bzw. ab im Verhältnis von 4:3:2:1. Das Wortmaterial ist mehrdeutig: WEG kann als „der Weg“ oder „weg“ gelesen werden, regen als „sich regen“ oder „der Regen“. Da die Worte einzeln untereinandergesetzt sind, tritt das Werk dem Leser als Textsäule entgegen, die am oberen Ende durch die vierfache Wiederholung von WEG, am unteren Ende von regen abgeschlossen wird. Liest man die Wortreihe in der gewohnten Leserichtung, von oben nach unten, so lassen die Großbuchstaben WEG einen vorgeordneten, vorgeschriebenen Lebensweg assoziieren, gegen den sich ein eigenständiges Leben allmählich durchsetzt. Von unten nach oben lesend, hat man den Eindruck eines sich regenden Lebens, das auf den Weg kommt oder, wie das Machtvolle der Großbuchstaben suggeriert, auf den Weg gebracht wird. Weitere Varianten ergeben sich, sofern man WEG als „weg von“ versteht und „regen“ als „Regen bzw. es regnet“ – wobei im Sinne einer Sprechpartitur die Groß- und Kleinschreibung die Tonstärke anzeigen könnte. Von oben nach unten gelesen erscheint so z.B. die Abstoßung, das „Weg-von“, als Bedingung aller Kreativität und Freiheit. Diese semantischen Assoziationen werden durch die Unterschrift gerichtet – durch das mittelachsig, gleichsam als Basis der Textsäule, gesetzte „10. 10. 1964“, das Sterbedatum Bayers. Da Bayer das Leben in den Dienst der Dichtung stellte, gewinnt der Text eine autobiographische wie poetologische Perspektive. Wenn man das reziproke Permutationsverfahren semantisiert und dabei die Homonymie von WEG nutzt, ergibt sich als Lesart etwa: Die Befreiung aus den Ordnungen führt zu ungehemmter Kreativität, aber auch zum Verlust des Weges und in den Tod. In der Leserichtung von unten nach oben: Das sich frei regende Bewußtsein findet zunehmend seinen Weg und läßt zuletzt das

---

96 Rühm: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (Anm. 76) 223.

organische Leben hinter sich.<sup>97</sup> In der gewohnten Richtung gelesen, findet die Wortreihe ihren Zielpunkt im Tod, so daß es naheliegt, das viermalige *regen* auch ins Bild des Regens, d.h. der Trauer und Trostlosigkeit zu übersetzen. Die Polyvalenz des Textes resultiert somit aus mehreren Faktoren: aus der Abwesenheit eines Subjekts, der Isolierung unflektierter Worte, deren „vokabelhof“<sup>98</sup> aktiviert wird, der Homonymie sowie der Anordnung in einem vertikalen Textband, das als Textsäule imaginiert wird und den Blick – entgegen der Leserichtung – von unten nach oben führt. Die Unterschrift stellt einen Bezugsrahmen für die Generierung des Sinnes durch den Rezipienten bereit.

WEG erinnert an August Stramms *Urto*,<sup>99</sup> in dem die Wortreihung den Lebensprozeß mit auf- und absteigender Vitalitätskurve im Gleichmaß von Raum und Zeit gestaltet. Wortreihungen kannte Rühm auch von Behrens – den er entdeckt hat und herausgibt –, der sie zu oft zeitkritischen Gegenüberstellungen (von Dichterschicksalen und Aktienkursen, menschlicher Paarung und chemischer Verbindung<sup>100</sup>) verwandte. In keinem dieser Reihengedichte ist das Vertextungsverfahren jedoch auf eine derart formale serielle Grundlage gestellt. In der Wiener Gruppe wird der Poet zum „Monteur“:<sup>101</sup> durch Konstruktion eines Textes auf Grund eines numerischen Parameters erscheint Bewußtsein aufgehoben in der Struktur des Materials. Gegen die „Trennung der subjektiven von der objektiven Welt“<sup>102</sup> hat sich die Wiener Gruppe stets gesperrt. Selbst in einem Werk, das den Freitod eines ihrer Mitglieder in die Bedeutungskonstitution miteinbezieht, drückt sich weder ein inneres oder seelisches Erlebnis aus, noch wird das Ereignis lebensphilosophisch gedeutet. Was die Interpretation diesbezüglich zutage fördert, ist Material der Komposition.

Der radikale Reduktionismus der Rühmschen Beispieltexte ist nicht für die gesamte „konkrete Poesie“ der Wiener Gruppe repräsentativ, bringt aber einige der zentralen Strategien konkreter Textkonstitution zur Anschauung: Aufbau eines semantischen Spannungsfeldes aus isoliertem Wortmaterial, Semantisierung der Fläche unter Miteinbeziehung von Satzspiegel und Blattrand, Freisetzung der Typographie für die Werkkonstitution, Auflösung des geschlossenen Werks zu einer polyvalenten Rezeptionsvorgabe, die den Rezipienten aktiviert und sensibilisiert. Das „klassische“ typovisuelle Gedicht stellte aber nur eine von vielen Möglichkeiten materialkonkreter Gestaltung dar; auf Rühms und Achleitners Versuche,

---

97 Vgl. dazu die Interpretation von Bayers *der kopf des vitus bering*, Kap. 4.

98 franz mon: *artikulationen*, pfullingen 1959, 20. „text‘ stellt sich her aus der bewegung zwischen dem riesigen hof eines alles gegenwärtig habenden gedächtnisses, in den wir, kaum geboren, hineinstolpern und -gestoßen werden, wenn wir nicht wollen, und -rennen, kaum daß uns einer gestoßen hat, diesem gebirge des bewußtseins und der winzigen semantischen partikel, die fast nichts mitzuteilen hat“ (15).

99 August Stramm: *Das Werk*, hg. v. René Radrizzani, Wiesbaden 1969, 87f.

100 Franz Richard Behrens: *Blutblüte. Die gesammelten Gedichte*. Werkausgabe, Bd. 1, hg. v. Gerhard Rühm (= Frühe Texte der Moderne) München 1979. B=C *Der Roman der Lyrik*, 197–25; *Oppauamoniak*, 63–66. Über die Aufnahme von Behrens in der Wiener Gruppe, s.S. 362f.

101 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33) Bd. 1, 354. – Monteurs nannten sich Grosz und Heartfield im Berliner Dadaismus und ersetzten die Signatur durch entsprechende Stempel. John Heartfield: *Der Schnitt entlang der Zeit. Eine Dokumentation*, hg. v. Roland März (= Fundus-Bücher 70/71/72) Dresden 1981. Grosz an Franz Roh, 1929: „Das Wort ‚Monteur‘ erfand ich für Heartfield, der dauernd in einem alten blauen Anzug auftrat und dessen Tätigkeit in unserer Gemeinschaft am meisten an montieren erinnerte.“ (29) Die Wiener Gruppe übernimmt mit dem Begriff die Wendung gegen die Vorstellung eines individuellen Schöpfungsaktes.

102 Weibel: *Materialdenken* (Anm. 70) 52.

diesen Ansatz nach verschiedenen Richtungen weiterzuentwickeln, kann im folgenden nur summarisch hingewiesen werden.

Avancierte Positionen konkreter Dichtung bei Achleitner repräsentieren in erster Linie seine 1960 entstandenen „studien“ *schwerschwarz*, eine krebsgängig angelegte Folge von Konstellationen, die ihr Wortmaterial nach seriellen Verfahren verschieben und auswechseln,<sup>103</sup> und *o-i-studie*, eine Folge von Typogrammen, „wobei o als zeichen (laut, zahl oder element eines dekorativen musters) attackiert wird.“<sup>104</sup> Letztere nimmt bereits die Quadratform auf, die in Achleitners 1972, nach fast zehnjähriger Unterbrechung der literarischen Tätigkeit, entstandenem *quadratroman* das durchgehende materiale Bezugsfeld für den Aufbau unterschiedlichster sprachlich-ästhetischer Situationen darstellen sollte.<sup>105</sup> Konkrete Dichtung als „Roman“ mit der Hauptfigur eines Quadrats<sup>106</sup> stellt zweifellos ein Extrem dar, doch kommt es nicht von ungefähr, daß ein Architekt auf das Quadrat als Spielmaterial zurückgreift. Ist das Quadrat doch eine architektonische Grundform, die von den Wiener Secessionisten zu Flächenkompositionen wie auch für das Format ihrer Publikationen vielfach verwandt wurde. Formgeschichtlich steht der *quadratroman* in einer Tradition, die mit El Lissitzkys Märchen *Von zwei Quadraten* 1920 begann. Lissitzky machte „eingerahmte Seiten mit zwei- und dreidimensional angeordneten geometrischen Figuren“ und sparsam eingesetzten Drucktypen zum Material des Werkes und erzielte durch das Umblättern den filmischen Effekt einer ablaufenden Formbewegung.<sup>107</sup> In Achleitners Werk werden auf insgesamt 176 Seiten einem gezeichneten Quadrat von ca. 10 cm Seitenlänge Texte ein- und umgeschrieben, die vorgegebene Fläche wird dabei in immer neuer Weise semantisch funktionalisiert, teils auch deformiert oder spielerisch verfremdet („Dieses Quadrat übt einen guten Zwang aus. Es erzeugt eine Situation, der man sich unterwerfen oder die man auch sprengen kann“, S. 65). Ironisches Zitat, pointierte Selbstthematization des poetischen Verfahrens und der Hang zur Persiflage literarischer Traditionen kennzeichnen einmal mehr die charakteristische Schreibart Achleitners; da und dort schlägt das Spiel mit Zeichen und Bedeutung zwar überraschend in unverblünte Zeit- und Gesellschaftskritik um, es entspricht aber dem Gesamtcharakter des *quadratromans*,

---

103 Vgl. Friedrich Achleitner: *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien*, Reinbek b. Hamburg 1970, Klappentext: „im ablauf (umblättern) verändert sich die konstellation bis zur auswechslung des wortmaterials und wird mit den begriffen ‚schwer‘ und ‚schwarz‘ konfrontiert.“ Text ebd., 251–275. – 1960 weitete Gomringer die Konstellationen zu Sequenzen aus: *5 mal 1 konstellation*, Frauenfeld 1960, Neudruck in: e.g.: *worte sind schatten* (Anm. 92) 139–65. Das Wortmaterial, von dem Achleitner ausgeht, erinnert an Gomringer. Während aber Gomringer eine räumliche Konstellation von den einzelnen Bezügen der isolierten Worte her aufbaut, um sie zuletzt vollständig zu präsentieren, und dadurch die Assoziationsfelder unterstreicht und stabilisiert, verschiebt Achleitner die Assoziationsfelder durch Variation der Worte.

104 Text ebd., 277–97. – Typologisch reiht sich das Werk den typographischen Arbeiten mit einzelnen Buchstaben, Satzzeichen und Zeichen von Dieter Roth, Ludwig Gosewitz (*typogramme 1*, Frauenfeld: Eugen Gomringer Press 1962; Auswahl in: *Gesammelte Texte*, Berlin 1976, 33ff.) oder Maurizio Nannucci (z.B.: *M 40/1967*, Amsterdam 1976; weitere Beispiele in: *Maurizio Nannucci*, hg. v. Peter Weiermair, Frankfurter Kunstverein 1984, 13ff.) ein.

105 Friedrich Achleitner: *quadratroman*, Reinbek b. Hamburg 1973.

106 vgl. dazu auch ebd., Klappentext: „[...] lassen sie sich nicht von einem schreiber bevormunden aber halten sie dann auch den mund wenn sie nicht das bekommen was sie von einem vergnüglichen buch erwarten von einem bildungsroman einem entwicklungsroman dessen hauptfigur das quadrat ist [...]“.

107 Szymon Bojko: *Rot schlägt Weiß. Die Neue Graphik und das Design der Russischen Revolution* (= Reihe Hanser 185) München 1975, 31. Vgl. Achleitner, ebd.: „Umblättern, Zeitablauf (Folge der Blätter), gegenseitige Beziehungen sind ebenso wichtig wie die dauernde Reflexion der jeweiligen Situation.“

wenn die letzte Seite augenzwinkernd die Konzeption aufhebt, mit dem Eingeständnis nämlich, es habe sich bei den verwendeten Quadraten aufgrund eines Setzerfehlers nicht eigentlich um ein Quadrat, sondern um ein Rechteck gehandelt: „[...] womit dem ganzen roman titel und basis entzogen sind das ganze müsste wie sie schon richtig bemerkt haben rechteckroman heissen blöder titel und die ganze philosophie ums quadrat herum die ganze quadratphilosophie muss ich zurücknehmen [...]“ (S. 176).

Bei Gerhard Rühm erweiterte sich das Experimentieren mit konkreter Poesie sehr rasch zum umfassenden Konzept einer visuellen Poesie, die auch rein graphische und andere nichtsprachliche Elemente in die Gestaltung integrierte. Übergänge und Zwischenformen sind dabei in seinen *textbildern* (1955–1964)<sup>108</sup> zu beobachten, etwa in Form von handschriftlichen Ergänzungen zu typographischem Text („mein leben“) oder in der Einmontierung von Fotomaterial („tag/nacht“, „lauern/und“). Die fortschreitende Erweiterung der Palette von Materialkomponenten reiht sich in den Zusammenhang der von Rühm seit 1952 in den unterschiedlichsten Gestaltungsweisen betriebenen „textbildnerischen arbeiten“ ein, die von „schreibmaschinenideogrammen“ über „textcollagen“, „einworttafeln“, „plastischen texten“, „mobilen texten“, „objekten“, „textfilmen“, „farbengedichten“, über Konzepte einer „autobahnpoesie“ („ein text auf eine reihe von (meilen)steinen am rande der autobahn verteilt, so dass er erst nach einer bestimmten zurückgelegten strecke als poetische mitteilung erfahrbar wird“), „hauttexten“ („buchstaben- und wortkonstellationen auf der haut durch auflegen von schablonen beim sonnen“), „suchtexten“ („buchstaben, die zusammengenommen ein wort ergeben, in sandkisten vergraben“), „lichttexten“ und „haptischen texten“ bis zu Würfel-, Schiebe-, Rotations- und Dehtexten sowie den seit 1971 „automatisch produzierten texten“ reichen – um nur die wichtigsten Ansätze herauszugreifen.<sup>109</sup> Rühm gelangt mit diesen teils realisierten, teils nur projektierten Verfahren immer wieder in die Grenzbereiche zur Objektkunst (z.B. auch mit beschrifteten Brotscheiben oder Steinen, mit einer Schriftmauer oder mit „einmachttexten“ („zeitung in ein einmachglas gepresst und luftdicht verschlossen“)<sup>110</sup> oder zur Aktionskunst (etwa mit der „kondensstreifenpoesie“ – „düsenjäger schreiben texte in den blauen himmel“),<sup>111</sup> Ausgangspunkt

108 Rühm: *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte* (Anm. 76) 263–296.

109 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59), textbildnerische arbeiten-chronologie, 140–142.

110 Zum Kontext bzw. zu Parallelen und möglichen Anregungen vgl.: *buchobjekte*, Freiburg i.Br. 1980, mit umfassender Einführung; *Hubertus Gofowczyk. Arbeiten 1968–1978*, Bearbeitung: Karl-Heinz Hering, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1978; *Ian Hamilton Finlay. The Arts Council of Great Britain. Serpentine Gallery, London 1977* (u.a. Schriftsteine); *Ferdinand Kriwet. Arbeiten 1960–1975*, Bearb.: Karl-Heinz Hering und F.K., Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1975 (Text-Kubus, Text-Mobiles, Neon-Texte, Textfilme); *Konrad Balder Schüffelen. sprache ist fuer wahr ein koerper*, Red.: K.B.S. u. Armin Zweite, Städt. Galerie im Lenbachhaus, München o.J. (zu Rühms „einmachttexten“ s. *Schüffelens Lyrikausgaben. Große Dichtung neu herausgegeben und buchstäblich auf Flaschen gezogen*, 80f.); *Timm Ulrichs. Retrospektive 1960–1975*, Red.: Heinz Holtmann, Kunstverein Braunschweig 1975 (*Haut-Film*, 25); *Timm Ulrichs. Totalkunst*, Katalogbearb.: Uwe Obier, Städt. Galerie Lüdenscheid 1980 (Farbengedicht, 51). – In Wien hat insbesondere Peter Weibel (s. protokolle 1982/2: Peter Weibel: *Mediendichtung*) die Intermedienkunst weiterentwickelt (taktile Texte, Textskulpturen, Körpertexte, Neonpoeme, Videotexte, Textfilme etc.).

111 Zur Himmelsbeschreibung vgl., im Rahmen der Konzeptkunst, Timm Ulrichs: *das signierte universum*, 1969 (*Timm Ulrichs. Retrospektive 1960–1975* [Anm. 110], Abb. nach S.114); Maurizio Nannucci: *Image du ciel*, 1978, anlässlich der Biennale von Venedig, wobei ein Flugzeug ein gleichlautendes Textband hinter sich herzieht. *Maurizio Nannucci*. Frankfurter Kunstverein (Anm. 104), 84. Der Katalog bringt auch zahlreiche Beispiele von Neon- und Farbtexten.

bleibt aber doch meist der Materialaspekt von Sprache, (ästhetischer) Information und textbezogener Kommunikation.

„Konkret“ ist an der Sprache aber nicht nur das visuell vermittelbare materiale Substrat wie Hand- oder Maschinenschrift, Typographie, Farbe, Licht etc., sondern auch und zuallererst ihre Lautlichkeit. Der Blick auf die *lautgedichte im wiener dialektidiom* hat bereits gezeigt, daß das Interesse für phonetische Aspekte der Sprache in der Wiener Gruppe von Anfang an vorhanden gewesen ist, vor allem natürlich bei Rühm, der sich als Avantgarde-Musiker mit einschlägigen Fragestellungen befaßt hatte.<sup>112</sup> Rühm war es auch, der den experimentellen Umgang mit akustischem Material am konsequentesten weiterbetrieht und – in bewußter Gegenüberstellung zur visuellen Poesie<sup>113</sup> – zu einer „auditiven Poesie“ konzeptualisierte.<sup>114</sup> Er verstand darunter „alle jene poetischen produkte, in denen sprachklang und artikulation bewusst mitkomponiert wurden, konstituierende bestandteile des textes sind“ und darüberhinaus „eine information vermitteln, die überhaupt erst durch die akustische realisation des textes, sofern man hier nicht schon von einer partitur sprechen will, rezipierbar wird.“<sup>115</sup> Es geht ihm dabei um bedeutungsdifferenzierende Artikulationsformen unter Verwendung von Stimmklang und -ausdruck, musikalischer Parameter wie Lautstärke, Klangfarbe, Tonhöhe oder Tempo und schließlich auch emotionaler Komponenten, die in den Bereich sprachlich-nonverbaler Kommunikationsformen hineinreichen. Rühms Auffassung zufolge verliert damit die Unterscheidung zwischen „semantischer und asemantischer poesie“ an Bedeutung; es ist letztlich der Ausdrucksgestus von Sprache, der den Rezipienten bewegt und der das unmittelbarste, ursprünglichste und menschlichste Gestaltungsmaterial des Künstlers darstellt.<sup>116</sup> Zu den wichtigsten Zwischenresultaten dieser auditiven Poesie zählen „sprechtexte“ wie die *abhandlung über das weltall*<sup>117</sup> oder *rhythmus r* (die auditive Fassung eines 1958 entstandenen visuellen

---

112 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59), 42: „ich bin von der musik zur literatur gekommen und habe mich früher mit seriellen und bis zu eintonstücken reduzierten kompositionen beschäftigt. damit hängt wohl zusammen, daß meine ersten literarischen produktionen reine lautdichtung waren. sie schliessen einerseits an raoul hausmann und kurt schwitters an, andererseits wurden sie von der expressiven spontanität des eben aufkommenden tachismus inspiriert. 1954 schrieb ich meine ersten wortkonstellationen und inventionen, in denen ich auch versuchte, in der musik erarbeitete serielle prinzipien auf die sprache, die dichtung anzuwenden. die einbeziehung des semantischen bereichs in ursprünglich musikalische strukturen eröffnete ein arsenal neuer sprachlicher ausdrucksformen.“

113 Ebd., 46: „1957 begann ich mit der akustischen ausgestaltung einzelner wörter – auditive gegenstücke zu den ideogrammen der visuellen poesie, mit denen ich mich vorher beschäftigt hatte.“

114 Vgl. ebd., „auditive poesie“, 37–39, und „zu meinen auditiven texten“, 41–52. – Zu Geschichte und Ästhetik der Lautdichtungen s. Christian Scholz: *Untersuchungen zur Geschichte und Typologie der Lautpoesie*, 3 Tle., Obermichelbach 1989. – Zu den Anfängen bei Ball s.: *Hugo Ball*, hg. v. Ernst Teubner (= Ausstellung der Stadt Pirmasens) Berlin 1986, 148ff.; Thomas Kempf / Manfred Kratz: *Die ‚Lautgedichte‘ Hugo Balls als Erkenntnisgegenstand kultursemiotischer Texttheorie*, in: *Hugo Ball Almanach 1985/86*, 247–73 (mit der älteren Literatur). Rühms frühes Lautgedicht *gebet* (1954) folgt dem Muster von Balls *Totenklage*. In beiden Fällen assoziieren Lautfolge und Rhythmus einen rituellen Sprechgesang. An der *Totenklage* hat dies herausgearbeitet Reinhart Meyer: *Dada in Zürich und Berlin 1916–1920. Literatur zwischen Revolution und Reaktion* (= Skripten Literaturwissenschaft 2), Kronberg/Ts. 1973, 64–80.

115 Rühm *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59), 37.

116 Ebd., 37f.

117 in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 189–197; vgl. dazu die Vorbemerkung Rühms (189f.), in welcher er über die Manipulationen an dem Grundtext, einem kurzen populärwissenschaftlichen Vortrag, Auskunft gibt: „nach einer aufstellung der statistischen häufigkeit der verschiedenen phoneme, die der grundtext enthält, saugen die häufigeren sukzessiv die selteneren auf, bis in dem übrigbleibenden ‚e‘ (dem häufigsten phonem der deutschen sprache) die maximale entropie erreicht ist – die sprache ist, adäquat der entwicklung des weltalls, gleichsam den wärmetod gestorben. [...]“

Textes),<sup>118</sup> traditionelle Hörspiele wie der als Gemeinschaftsarbeit mit Konrad Bayer 1958 entstandene Text *sie werden mir zum rätsel, mein vater*, der 1968 als eine „burleske horchkomödie“ gesendet worden ist,<sup>119</sup> und eine Reihe von – die technischen Möglichkeiten des Rundfunks ausschöpfenden – radiophonen Texten, die Rühm seit den ausgehenden 60er Jahren zu einem Schwerpunkt seiner Arbeit gemacht hat.<sup>120</sup>

### e) Montagen

Die Verfahrensweisen des „methodischen Inventionismus“ hatten in der Aufstellung von „Wortstöcken“ und in der mathematisch kalkulierten Verknüpfung des so gewonnenen Vokabulars zu einer Herauslösung der Sprachelemente aus den grammatikalisch-syntaktischen Strukturen wie auch aus den semantischen Kontexten geführt; damit konnte die Wiener Gruppe bei der 1956 einsetzenden Anwendung von Montagetechniken bereits auf Erfahrungen mit künstlich dissoziiertem Sprachmaterial zurückgreifen. Konrad Bayer hatte, seinem eigenen Bericht zufolge, auf Artmanns Bücherbord Heinrich Terebelskys *Vollständiges Lehrbuch der böhmischen Sprache* aus dem Jahr 1853 vorgefunden und seinen Dichterfreund zur Anfertigung einer Textmontage überredet.<sup>121</sup> Dem *vollständigen lebrgedicht für deutsche* folgte in den nächsten Jahren eine relativ große Anzahl von Montagen unterschiedlichster Bauart; die Technik wurde – anders als die meisten anderen Experimentalgenres – von allen Mitgliedern der Gruppe akzeptiert und praktiziert, auch eignete sie sich besonders gut für Gemeinschaftsproduktionen: Artmann, Bayer und Rühm etwa schrieben 1956 noch *11 verbarien* und *magische kavallerie*,<sup>122</sup> Bayer und Rühm verfaßten im Jahr darauf auf der Grundlage eines älteren deutsch-französischen Konversationsbuches *der fliegende holländer*, einen von seriellen Montageprinzipien generierten Text, der als Bühnenstück gedacht war,<sup>123</sup> Achleitner und Rühm lieferten als Beitrag zu den Kapfenberger Kulturtagen 1961 *super rekord extra 100*, ein „werkstück“, dessen Vokabular aus einer Reihe von Prospekten und Informationsschriften der Edelstahl-Werke Böhler gezogen wurde.<sup>124</sup>

Unter den individuell entstandenen Montagen dürfen diejenigen Bayers und Achleitners besonderes Interesse beanspruchen. Achleitners *die gute suppe* z.B. erschien Oswald Wiener im Rückblick schlichtweg „als eines der stärksten werke der wiener gruppe überhaupt“,<sup>125</sup> es handelt sich um die Beschreibung eines Kochvor-

---

118 Vgl. dazu die Hinweise Rühms in: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 44–46; der Text der visuellen Fassung in: G. Rühm: *rhythmus r*, Berlin 1968.

119 Vgl. die Bemerkungen Rühms zur Entstehung des Hörspiels in: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 48–50; die ursprüngliche Fassung als „groteske komödie“ in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 274–294.

120 s. dazu die Erläuterungen zu einigen Hörspielen sowie das Verzeichnis „hörspiele, radiophone texte“ in: Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 53–70.

121 Artmann / Bayer: *vollständiges lebrgedicht für deutsche*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 201f.

122 in: ebd., 202–209; zur *magischen kavallerie* vgl. Alfred Doppler: *Die literarischen Verfahrensweisen der „Wiener Gruppe“*, in: *Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Michael Klein u. Sigurd P. Scheichl (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanist. Reihe 7) Innsbruck 1982, 113–134; hier 121–123.

123 in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 486.

124 in: ebd., 340–363; wiederabgedruckt in: Achleitner / Rühm: *super rekord 50+50* (Anm. 78) 40–74 (mit Materialien).

125 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 407. Text von *die gute suppe* in: ebd., 62–65; auch in: achleitner: *prosa* (Anm. 103) 193–204.

gangs unter Verwendung eines aus einem „deutschlehrbuch für amerikaner“<sup>126</sup> entnommenen Sprachmaterials, wobei die forcierte Schlichtheit in Vokabular und Syntax nicht allein das Schulmäßige, sondern die kategoriale Beschränktheit von Sprache als solcher zum Ausdruck bringt. *die gute suppe* demonstriert, ebenso wie das anlässlich des ersten „literarischen Cabarets“ der Wiener Gruppe im Dezember 1958 entstandene Pendant *friedrich achleitner als biertrinker*,<sup>127</sup> „augenfällig die lächerlichkeit einer beschreibung angesichts eines ereignisses“,<sup>128</sup> also die Inadäquanz von Sprache und Wirklichkeit: „Die Beschreibung der Tatsache, daß ‚frau kreil‘ eine gute Suppe macht, wird nicht durch den Arbeitsvorgang in der Küche bestimmt, sondern vom Sprachvorrat des Schreibers und den Gedankenreihen, die von grammatikalischen Mustersätzen sich herleiten.“<sup>129</sup> Die Benennung von Gegenständen und ihre sorgfältige Attribuierung (den Substantiven wird ausnahmslos ein – stehendes – Beiwort zugeordnet), die Ankündigung von Vorgängen und ihr tatsächliches Eintreffen, die Suggestion einer Ordnung in der Realität, auf die sich jederzeit sprachlich verweisen läßt, etc. lassen die Handhabung von Sprache zunächst als unproblematisch erscheinen; die Präzision der in zehn Abschnitte gegliederten Beschreibung erweist sich aber nach und nach als brüchig und fragwürdig, und zwar überall dort, wo das Vokabular zu klein oder inadäquat ist, etwa auf der Ebene der Verba („jetzt wirft sie die gute suppe in die feuchten teller“). Die tautologische Struktur von Sprache, die immer nur das erkennen läßt, was sie zuvor bezeichnet hat, und dieses zudem so vorstellig macht, wie sie es qualifiziert hat, offenbart sich im letzten Satz: „die gute suppe ist gut.“

Das Problem der sprachlichen Einübung in eine Wirklichkeit, die ihrerseits sprachlich organisiert ist, hat Achleitner bereits in den im Sommer 1957 entstandenen *vorbereitungen für eine hinrichtung* aufgegriffen. Die dem *Exercier-Reglement für die k.u.k. Cavallerie* von 1898 entnommenen Anweisungen zu körperlichen Bewegungen sind unter „Ausparung jeder personalen Repräsentanz“ und aller Situationsorientierungen zu abstrakten Bewegungsabläufen montiert, die in der „habtacht“-Stellung einer Messe ihren Halte- und Zielpunkt haben.<sup>130</sup> In der „intensivierenden Reproduktion einer Sprache bestimmter Prägung“ kommt eine – im weitesten Sinne – gesellschaftskritische Komponente ins Spiel, die sich konkret gegen die vom Militär gestützte und von der Kirche legitimierte Unmenschlichkeit der k.u.k. Monarchie richtet und darüber hinaus generell die unlösbare Verflechtung von Sprache, Verhalten und gesellschaftlichen Organisationsformen reflektiert. Sowohl in der ästhetischen Abstraktion vom Körper – seiner Geometrisierung und Zerstückelung – wie im Interesse an der Herrschaft über den Körper gehören die *vorbereitungen für eine hinrichtung* in die literarische Vorgeschichte Brus'scher Aktionen. Sprachkritik als Gesellschaftskritik bleibt das Thema Achleitners auch in dem aus einem Zeitungsartikel des *Neuen Kurier* vom 20. Januar 1960 montierten Text

126 achleitner: *prosa* (Anm. 103), Klappentext.

127 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 422.

128 Ebd., 408.

129 Doppler: *Die literarischen Verfahrensweisen der „Wiener Gruppe“* (Anm. 122) 124f.

130 Friedbert Aspetsberger: *Sprachkritik als Gesellschaftskritik. Von der Wiener Gruppe zu O. Wieners „die verbesserung von mitteleuropa, roman“*, in: *Zeit- und Gesellschaftskritik in der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, hg. v. Inst. f. Österreichkunde, Wien 1973, 145–170; hier 148f.

*veränderungen*,<sup>131</sup> der in insgesamt 18 Bearbeitungen der Vorlage („wortsiebung, wortauswechslung, wortzerlegung, satzzerlegung, rotation und verschränkung von satzteilen, überlappungen, verzahnungen etc.“) zeigen soll, „was in wien alles in der zeitung steht“.<sup>132</sup> Zweck des Verfahrens ist die Bewußtmachung der Zeitungssprache als „Kanalierungssystem“, das über eingeübte Verstehensformen Emotionen lenkt und Vorstellungsbilder weckt.<sup>133</sup>

Sprachkritische und sprachreflektorische Intentionen bestimmen auch die Anwendung der Montagetechnik bei Konrad Bayer. Dies ließe sich an einer ganzen Reihe von Beispielen vorführen, etwa an der 1964 in den *Eröffnungen* abgedruckten Montage *gertruds obr*, deren Untertitel die Herkunft des Materials offenlegt und damit bereits die Richtung der Kritik anzudeuten scheint: *eine schweinishche geschichte [...] montiert aus zitaten des moewig-romans nummer 597: ohne dich ist alles trüb und leer oder verzeib meine barten worte! von maria linz*.<sup>134</sup> Wie Ulrich Janetzki in seiner Interpretation des Textes jedoch überzeugend herausarbeitet, ist die satirische Attacke auf den Trivialroman allenfalls ein Nebenprodukt der Zitatmontage; es geht vielmehr um eine Problematisierung der in den trivialen Klischees „sprachlich sich entfaltenden Wirklichkeitsentwürfe“, um „marionettenhafte Sprachhandlungen“, in denen sich die Entfremdung des Subjekts von sich selbst manifestiert.<sup>135</sup> Der dem Titel zugrundeliegende Satz „aber GERTRUDS OHR hatte doch die leise mahnung gehört“ signalisiert, daß die Sprache unter Ausschaltung des Selbstbewußtseins der Personen einen Handlungsablauf organisiert und Situationen symbolisiert, d.h. perspektiviert und mit Bedeutungen belegt – was nach Bayers Ansicht nicht nur als ein Spezifikum des Groschenromans, sondern der Sprache schlechthin zu gelten hat. Die Einsicht in die Inkongruenz von Subjektivität und einer Wirklichkeit bloß vortäuschenden Sprachhandlung wird ermöglicht durch das „künstliche Arrangement“ der Montage, die in insgesamt 40 unterschiedlich langen Absätzen die

131 in: achleitner: *prosa* (Anm. 103) 227–250; vgl. dazu wieder Aspetsberger: *Sprachkritik als Gesellschaftskritik* (Anm. 130) 149–151.

132 so Rühm in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 483.

133 „Wenn nach 18 Veränderungen der ursprüngliche Wortlaut des Artikels wiederhergestellt wird, kann man ihn nicht mehr auf gleiche Art wie bei der ersten Lektüre lesen, da er im Laufe der Textarbeit ganz aus den gewohnten Verstehensformen des Zeitungstextes gerückt worden ist, gerade dadurch, daß die ‚veränderungen‘ nach formalsten Gesichtspunkten durchgeführt wurden.“ F. Aspetsberger: *Sprachkritik als Gesellschaftskritik* (Anm. 130) 150f.

134 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 50–55. – Vgl. zum folgenden die Interpretation bei Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 64–71; vgl. femer Marianne Vogt: *Die Montage trivialer Texte bei Konrad Bayer. Interpretationsversuch zu ‚gertruds obr‘*, in: *DIE WELT BIN ICH* (Anm. 31) 100–108. Im Gegensatz zu Janetzki bezieht Vogt Bayers Textgrundlage mit ein und legt den Akzent auf die ideologiekritischen, gegen das Realitätsbild der Trivialliteratur gerichteten Aspekte des Textes. – Übrigens beruht auch *triumph* auf dem Sprachmaterial eines Groschenromans, vgl. K. Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 350; Vogt (108, Anm. 4) vermutet, daß Bayers Montagen *der geflitterte rosegarten* und *kriminelle ansätze* ebenfalls triviale Texte zugrundeliegen.

135 Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 67, 69f. – Die kritische Analyse von Janetzki bedarf allerdings einer historischen Fundierung und Differenzierung. Denn z.B. auch die mittelalterliche Ritterspeik tendiert dazu, „die Verursacher von Handlungen und Ereignissen – handelnde Personen also – aus dem grammatischen Subjekt herauszurücken“. „An Stelle der Personen vervielfachen sich die handelnden Entitäten: Körperteile und Eigenschaften. Selbst Ereignisse ereignen sich, sich selbst dazu anstoßend“. Dies dokumentiert jedoch nicht „ein mangelndes Bewußtsein der individuellen Persönlichkeit“, sondern ein „in das Verhalten hineingenommenes) Repräsentationsverhältnis und die ihm entsprechende Selbstdistanz“. Harald Haferland: *Höfische Interaktion. Eine Interpretation der höfischen Epik*, Diss. FU Berlin 1986, zit. aus dem Typoskript 89f. Erst der Mangel an Reflexion und Selbstdistanz in einem massenkommunikativ organisierten Reiz-Reaktions-Mechanismus scheint die Person auszuschalten.

dem Moewig-Roman entnommenen Sätze aus dem ursprünglichen Erzählszusammenhang und naiven Realitätsbezug herausreißt und zu neuen Mustern ordnet, die das Identifikations- und Rollenangebot des Textes sprach- und wirklichkeitsanalytisch aufbrechen. Die Textrealität wird als imaginärer Projektionsraum erkennbar.

Eine ähnliche Wirkungsintention liegt Bayers *17. Jänner 1962* zugrunde, einer Montage, die – wie Achleitners *Veränderungen* – Zitate aus einer Tageszeitung, dem *Wiener Kurier* vom 15., 16. und 17. Januar 1962, als Materialbasis verwendet, allerdings auch Zusätze des Autors aufweist.<sup>136</sup> Das Verfahren ist zunächst dadurch charakterisiert, daß die Struktur der Zeitung (Einteilung des Stoffes in Rubriken mit zugeordneten Textsorten) zerstört und „Informationsfragmente und Daten wahllos nebeneinander gesetzt, mitunter auch auseinandergerissen und in Form von Fortsetzungen an späterer Stelle angeschlossen“ werden; dazu kommen verschiedene Verfremdungseffekte, die die Wirklichkeitskonstitution der Zeitung als „sprachbewirkte Theaterillusion“ enthüllen sollen („emilio schuberth tritt auf“; „im hintergrund versinken 3 schiffe in den ärmelkanal“; „ein erdbeben aus peru tritt am rande auf“; „auf der bühne entsteht folgende rechnung:“ etc.). Einmal mehr geht es dabei um die kritische Reflexion auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit:

Die von Bayer auf die Bühne gebrachte Wirklichkeit ist irrational, unwirklich und „zerplatzt“ auch folgerichtig, d.h. sie hält einer kritischen Betrachtung nicht stand, Wirklichkeit, wie Bayer sie pointiert darbietet, „zerplatzt“ in ein Unerkennbares und nur das Wissen um die Unmöglichkeit, jemals von ihr Kenntnis zu erhalten, bleibt dem Leser als Fazit.<sup>137</sup>

Bayers Text repräsentiert solcherart eine Übergangsform von der Sprachmontage zum „Bewußtseinstheater“ seines Spätwerks und verweist damit auf die von der Gruppe im Zeichen eines facettenreichen Theaterbegriffs schon seit ihren Anfängen konzeptionell und experimentell betriebene, den rein sprachlichen Bereich transzendierende Kommunikationskritik.

### 3. Theaterkonzepte

In seiner Darstellung *das „literarische cabaret“ der wiener gruppe* beschreibt Oswald Wiener das Jahr 1958 als eine Zeit des Umbruchs und der Umorientierung in der Arbeit der Gruppe; damals, so Wiener, „hatten sich unsere Quellen so ziemlich erschöpft. [...] unsere auslandsverbindungen [...] waren denkbar unergiebig. unser studium des expressionismus und des dadaismus resultierte – jedenfalls was mich betrifft – in langeweile und überfütterung. [...] unser funktionalismus erschien fragwürdig [...]. vielfach hatten wir das gefühl, mit den reduktionsversuchen unserer

---

136 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 1, 246–249; vgl. dazu wieder Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 71–79. Über die journalistischen Textsorten orientiert Heinz-Helmut Lüger: *Pressesprache* (= Germanistische Arbeitshefte 28), Tübingen 1983, 64–103.

137 Janetzki bezieht sich hier auf den Satz: „die wirklichkeit bläht sich weiter auf und zerplatzt“, eine der zentral wichtigen Einfügungen Bayers in die Textmontage des *17. jänner 1962*. – Auf das komplexe Thema der Auseinandersetzung der Wiener Gruppe mit Positionen philosophischer Sprachkritik, v.a. F. Mauthners und L. Wittgensteins, kann hier nicht eingegangen werden, insbesondere nicht auf die Weiterführung dieser Auseinandersetzung durch Oswald Wiener (vgl. u.a. Wiener: *subjekt, semantik, abbildungsbeziehungen* [Anm. 183]); zu Bayers „methodischem Eklektizismus“ gegenüber sprachphilosophischen Systementwürfen s. Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 30–38.

sprache an die grenzen des möglichen gegangen zu sein, ohne allzuviel erreicht zu haben, und ich erinnere mich, daß bayer einmal meinte, wir würden noch beim blossen vorzeigen von gegenständen landen.“<sup>138</sup> Die Wirkungsweise von Sprache experimentell zu erkunden, Dichtung als Sprachkritik zu betreiben, hatte an Reiz verloren, zumal Wieners „privatgötter ins wanken“ geraten waren: „wittgensteins ‚untersuchungen‘ waren in zweiter auflage in england erschienen, die erste hatte mir nur kurz [...] zur verfügung gestanden, und feigten für mich seinen ‚tractatus‘ vom tisch.“ Die Position des späten Wittgenstein schien ihm „auf eine interpretation der sprache als prototyp der politischen organisation“ hinauszulaufen, was ihm, dem „studenten einer neuen anarchie“, zuwider gewesen sei. In dieser „Sprachkrise“ wandte sich nun die Gruppe verstärkt Problembereichen zu, die jenen der sprachlichen Wirklichkeitskonstitution vorauslagen bzw. sie transzendierten: „bayer begann mit mir“ – so berichtet Wiener weiter – „über ein sprachloses theater zu sprechen, und wir kamen überein, dass ein solches pantomimische elemente nur nebenbei und als sozusagen unvermeidliches zufallsprodukt enthalten dürfe – es sei denn, sie böten eine darstellung der pantomime –, und dass es seine absicht sein müsse, durch demonstrationen die inkompatibilität von gegenstand und beschreibung in hostiler, gleichwohl ziel- und konsequenzloser weise herauszuarbeiten.“

Das „sprachlose theater“ war nur eines von vielen Theaterkonzepten der Wiener Gruppe, die sich von Anfang an dichtungspraktisch und -theoretisch mit diesem Bereich auseinandergesetzt hatte. Aspekte des konventionellen Darstellungstheaters spielten dabei kaum jemals eine Rolle, denn selbst die Stücke, Dramolette, Szenen und Grottesken H.C. Artmanns, die mit der Tradition der Commedia dell’arte oder des Volkstheaters ebenso spielten wie etwa mit den Effekten des Absurden Theaters,<sup>139</sup> bilden nicht „Realität“ oder „Handlung“ ab; als Sprachwelten sui generis haben sie selbst dort, wo es sich nicht um reine Lesetexte handelt und eine Aufführung möglich scheint oder tatsächlich erfolgt, „weder die fiktiv-historische Stilisierungswirklichkeit des klassischen Erbauungs-, noch die episch-ahistorische Abstraktionswirklichkeit des neuen Belehrungstheaters“.<sup>140</sup> Auch Bayers szenische Texte beruhen nicht auf überkommenen Vorstellungen dramatischer Gestaltung, und wenn er mit *die boxer* den – nicht zu Ende geführten – Versuch unternommen hat, ein abendfüllendes Stück zu schreiben, so wird auch hieran deutlich, daß es ihm keineswegs um die Zeichnung von Charakteren, Aufbau eines Spannungsbogens, Schürzung eines dramatischen Knotens etc. zu tun war, sondern um ein Experimentalthheater, das Funktionen der Sprache selbst zur Anschauung bringt. Gerhard Rühm schreibt 1954 *rund oder oval* als „ersten versuch, die prinzipien der ‚konkreten poesie‘ auf das theater anzuwenden“;<sup>141</sup> auch die nachfolgenden „mini, hanswurst-, wiener dialekt-, konversations-, konzept- und aktionsstücke“ beruhen auf konkretistischen oder konstruktivistischen Verfahrensweisen, wie z.B. auch das Bühnenstück *ophelia und die wörter* (1968), das den Text der Shakespeareschen Ophelia in

138 oswald wiener: *das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 401–418; hier 402. Folgende Zitate 402f.

139 Vgl. Rühm, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 8: Artmann war demnach bereits am Beginn der 50er Jahre mit dem Theater Genets, Becketts, Ionescos und Ghelderodes bekannt.

140 Ludwig Harig: *Das tut er dem Theater an*, in: *Über H.C. Artmann* (Anm. 24) 92–95; hier 95.

141 Gerhard Rühm: *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1971*, Neuwied u. Darmstadt 1972, 6.

verschiedenen, durch Demontage und gezielte Reduktion des Materials erzeugten Ebenen als einen Prozeß der Verselbständigung von Sprache und damit als „konkretes Theater“ vorführt.<sup>142</sup> Aus den frühen 60er Jahren stammt ein Versuch Rühms, in theoretischer Reflexion *grundlagen des neuen theaters* zu formulieren; er geht dabei von einer „sichtung der elemente des theaters“ aus, zuallererst – „da jeder bewusste eindruck ein begrifflicher ist“ – von der Sprache, die er nach ihren Materialien, v.a. lautlichen Komponenten analysiert, handelt dann von Licht, Mensch und Gegenstand, Theatertypen, Publikum, ohne aber von seiner „konkreten“ Einstellung zum Material abzugehen: „[...] hier wird nichts vorgetäuscht, nichts beschrieben und nichts erzählt. es verhält sich so, wie es geschieht, und es geschieht jetzt und da, unter diesen oder jenen umständen (gegebenheiten). form und inhalt, darsteller und dargestelltes sind identisch. es ist immer gegenwart.“<sup>143</sup>

Einen eigenen, von der Dichtungspraxis relativ unabhängigen, in unserem Zusammenhang aber nicht minder bedeutsamen Bereich stellte der von der Wiener Gruppe seit Mitte der 50er Jahre betriebene Theater-Konzeptualismus dar, die fortlaufende Erarbeitung von Projekten, deren Realisierung ebenso utopisch wie unwichtig schien, – Rühm und Wiener betonten übereinstimmend, daß es ein grundlegender Zug der Gruppe gewesen sei, die Verwirklichung einer Idee als deren bloße Reproduktion langweilig zu finden.<sup>144</sup> Schon von 1955 datieren Pläne Wieners und Rühms für ein „totales theater“ in Form eines „psychotechnischen environments“, das es z.B. ermöglichen sollte, „durch eine entsprechende menge und position von lautsprechern den flug und einschlag einer granate zu simulieren“.<sup>145</sup> 1956/57 beschäftigten sich die beiden mit Entwürfen zu einem Theaterbau, „wo stühle motorisch vom regisseur bewegbar wären, wo einzelne besucher, gruppen, das ganze theater 20 meter in die tiefe fallen könnten (um die sensation des fallens zu erzeugen), [...] wo bspw. die wände verschwinden und plötzlich die zuschauer im freien sitzen, wo naturereignisse wie blitz, regen, sonnenschein simuliert werden sollten.“<sup>146</sup> In den gleichen Ideenzusammenhang gehören die Pläne zu einem L-förmigen Theaterraum: „der ort des zusammentreffens der beiden striche wäre die bühne gewesen, so daß die zuschauer in den beiden schlauchförmigen zuschaueräumen [...] jeweils ein anderes stück, obwohl ein- und dasselbe, gesehen hätten“;<sup>147</sup> schließlich entwarf man noch ein Stück für Kellertheater mit einer bestimmten baulichen Anordnung, die dazu führt, daß früher angekommene Besucher später eintreffende beobachten und also das Stück „aus dem füllen und leeren des theaters bestanden hätte“.<sup>148</sup> Konzeptuelle Bedeutung hatten auch zwei 1956 entstandene

142 Vgl. ebd., 200ff.

143 Rühm: *Opheha und die Wörter* (Anm. 141) 269–278; hier 278.

144 „– es sei denn, wir wollten uns von ihr überraschen lassen.“ Rühm: *vorwort*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 17; vgl. Wiener, ebd., 413, im Zusammenhang mit der Vorbereitung des 2. literarischen Cabarets: „immerhin – stets war uns ein wichtiger einfall bedeutender gewesen als seine schliessliche realisierung.“

145 *wien* (Anm. 13) 271. – Der „bio-adapter“ in Wieners *die verbesserung von mitteleuropa* formt dieses Konzept des psychotechnischen Environments aus.

146 Ebd.

147 Ebd.; vgl. Wiener: *Das ‚literarische cabaret‘*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 412: „viel früher schon redeten rühm und ich über ein kreuzförmig angelegtes theater, welches die aufführung eines stücks aus mehreren abläufen ermöglichen würde, wobei die zuschauer je nach sitzplatz voneinander völlig verschiedene eindrücke des geschehens und der handlung bekommen sollten.“

148 *wien* (Anm. 13) 271.

(vom Autor O. Wiener später vernichtete) Einakter *die sorge* und *die freude*, „unspielbare dichtungen, die eine abstrakte beschreibung dessen sind, was eben nur auf der bühne vorgeht, vorgibt vorzugehen, was eben nur in der beschreibung vorkommt und passiert.“<sup>149</sup> Damit sind noch einmal die Pole bezeichnet, von denen her sich das Konzepttheater der Wiener Gruppe bestimmt: die radikale Ablehnung des Darstellungstheaters und überhaupt jeder Form von Bühnenfiktion zugunsten von Sprachkonkretion, Sprachexperiment und Sprachkritik, zugleich jedoch immer auch das Bestreben, das Theater als „sprachloses“ zum Ort einer Bewußtseinsweiterung und einer nonverbalen, aktionsorientierten Kommunikation zu machen.

Die Gruppe hatte Ende 1958 Gelegenheit, Elemente eines „totalen“ Theaters in der Praxis zu erproben: am 6. Dezember 1958 traten Achleitner, Bayer, Rühm und Wiener im kleinen Theatersaal der Künstlervereinigung „Alte Welt“ mit einem Programm auf, mit dem die bisherige Kunstpraxis der Gruppe eine neue Qualität gewann. „wirklichkeit‘ auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen“,<sup>150</sup> war ein Grundgedanke dieses ersten „literarischen Cabarets“,<sup>151</sup> ein Gedanke, der wohl nicht zufällig direkt an die eben erwähnten Einakter Wieners anzuknüpfen scheint. So lassen sich größere Teile des – aus Zeitgründen nur etwa zur Hälfte realisierten – Programms<sup>152</sup> als Aufarbeitung eines Theater-Diskurses verstehen, der in der Gruppe schon seit längerer Zeit auf der Tagesordnung gestanden hat. Wiener unterscheidet in seiner Schilderung der Veranstaltung zunächst drei Kategorien von Darbietungen: „chansons und dichtung, polemik, und happening“.<sup>153</sup> Die v.a. von Rühm, teilweise auch von Bayer geschriebenen und vorgetragenen Chansons hatten eingeständenerweise „recht wenig mit dem tenor unseres unternehmens zu tun“ und sollten als Kontrast zu den sonstigen Demonstrationen fungieren; provokative Schmähungen richteten sich in der Hauptsache gegen öffentlich anerkannte Künstler und Intellektuelle wie Ingeborg Bachmann, Jean-Paul Sartre, Ludwig Wittgenstein oder Boris Pasternak, verhöhnt wurden aber auch „das Sterben“ und „die jungen Völker Afrikas“. Wiener bezeichnet diese Nummern als „stark mit happening-elementen vermischt“; tatsächlich kann Szenen wie *irreales & häufiges* (die „Darsteller“ ließen sich, auf der Bühne sitzend, aus der Kantine Kaffee servieren) oder auch der *wirklichen radiosendung – ein kritischer beitrag* (die kommentarlose Übertragung eines gerade laufenden Rundfunkprogramms) zumindest ein

---

149 Ebd., 273.

150 Wiener: *Das ‚literarische cabaret‘*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 403.

151 Der nach langen Diskussionen gewählte Name sollte Wiener zufolge an das „Cabaret Voltaire“ des Züricher Dadaismus erinnern und zugleich einen Bezug zur Wiener Kabarettszene (Helmut Qualtinger in dem erfolgreichen Programm *Brett! vorm Kopf!*) herstellen (ebd., 404).

152 Bereits im Vorfeld der Überlegungen weggefallen waren u.a. ein Geschlechtsverkehr auf der Bühne sowie – für Wiener „ein gipfelpunkt des theaters“ – eine Modenschau mit Verkauf der gezeigten Sachen ans Publikum. Die Dokumentation *wien* (Anm. 13), Bild 23 u. zugehörige Beschreibung (o.Pag.) berichtet von einem weiteren „rudiment eines projekts“: „an allen gegenständen der bühne hätte ein schild mit der richtigen bezeichnung und mit preisangabe stecken sollen. zb. auf einem bett das schild ‚bett‘, an einer leiche das schild ‚toter franz‘, selbstverständlich jeweils mit preis...“

153 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 406.

happeningartiger Charakter zugesprochen werden.<sup>154</sup> Die „Ausstellung von Wirklichkeit“ als konzeptioneller Gedanke der Veranstaltung kommt jedoch deutlicher noch in den von Wiener unter den „hauptstücken“ des Abends benannten Darbietungen zum Ausdruck, so etwa in Bayers *demonstration von eigenschaften*: „achleitner sass in einem lehnstuhl, und konrad wies mit einem zeigestab auf ihn. konrad sagte ‚wild!‘, achleitner stand auf und verbeugte sich. er setzte sich wieder, und konrad zeigte und sagte diesmal ‚zahn!‘. achleitner stand wieder auf und verbeugte sich.“<sup>155</sup> Im Auftrag der Gruppe hatte Achleitner einen Beitrag im Stil seiner Montage *die gute suppe* verfaßt, *friedrich achleitner als biertrinker*: Achleitner saß auf der Bühne vor einem Tisch mit einer Flasche Bier und einem Glas, Bayer las hinter der Bühne einen von Achleitner geschriebenen, inhaltlich auf diese Situation bezogenen Text: „als prophezeiung, behauptung und erinnerung rollte die szene ab, wobei achleitner immer nur bei einem satz im präsens reagierte, und genau das tat, was dieser satz zu beschreiben vorgab. er schenkte sich ein bier ein („graues bier“), hob sein glas und trank. diese nummer brachte stark zum ausdruck, was unser cabaret sein sollte. sie lief in einem beklemmenden rhythmus ab, zeigte augenfällig die lächerlichkeit einer beschreibung angesichts eines ereignisses, und hatte für sich (bis auf einen scherz am ende) das aufmerksame schweigen des publikums.“<sup>156</sup> Die gelegentliche und dann auch noch mangelhafte Übereinstimmung von Text und Aktion brachte zu Bewußtsein, daß den Sätzen der Sprache im Grunde keine Sachverhalte in der Wirklichkeit entsprechen; daß es die Sprache ist, die eine Situation definiert und daß unsere Wahrnehmungen, unsere Sinnesdaten immer schon von sprachlichen Normvorgaben organisiert werden.<sup>157</sup>

154 Vgl. Jürgen Schilling: *Aktionskunst. Identität von Kunst und Leben? Eine Dokumentation*, Luzern u. Frankfurt a.M. 1978, Kap. „Happenings“ (55ff.): „Ein banaler Gegenstand oder eine unkomplizierte Situation wird aus dem Kontext gerissen, in eine neue Umgebung übertragen, und der Rezipient wird als Teilnehmer oder Zuschauer mit dem Ergebnis konfrontiert. [...] Der Künstler manipuliert Konstellationen, um sie dem Publikum vorzusetzen und es anzuregen, sein Verhältnis zur Wirklichkeit zu überprüfen, also neuartige Erfahrungen zu verarbeiten. [...] Ein Happening sollte aus einer Situation heraus entspringen, in der sich die beteiligten Personen befinden, und die Requisiten sollten im Rahmen einer szenischen Improvisation mit dem Hintergedanken benutzt werden, daß sie imstande sind, tradierte Sehgewohnheiten nachhaltig zu stören und emanzipatorische Bewußtseinsgänge anzuregen.“ Die genannten Darbietungen der Wiener Gruppe nehmen allerdings in mancher Hinsicht auch die sich mit Beginn der 60er Jahre entfaltende Fluxus-Bewegung vorweg, insofern sie im Gegensatz zur Spontaneität des Happenings genau geplante, von einfachen Abläufen geprägte, auf reale Handlung und nicht auf symbolische Überhöhung angelegte und auch ohne Beisein des Autors ausführbare „Events“ darstellen. Vgl. ebd., 79ff., insbes. die Aktionsbeschreibung Ben Vautiers („Die Bühne öffnet sich, wir sind hungrig, wir essen. Wir sehen ins Publikum und warten darauf, daß das Publikum etwas tut...“ (S. 81), die sich mit *irreales & häufiges* deckt. – Vgl. auch Winfried Nöth: *Strukturen des Happenings* (= *Studia Semiotica, Series Practica* 4), Hildesheim / New York 1972. Die Gegenüberstellung der beiden bekanntesten Definitionen des Happenings zeigt die Problematik des Begriffs auf: M. Kirby: „Happenings might be described as a purposefully composed form of theatre in which diverse allogical elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.“ – A. Kaprow: „A Happening is an assemblage of events performed or perceived in more than one time and place... The Happening is performed to plan but without rehearsal, audience, or repetition.“ (S. 21)

155 *Die Wiener Gruppe*, (Anm. 13), 407.

156 Ebd., 407f.

157 Vgl. damit auch Bayers *sprachlose sätze* (alternativer Titel: *sprachlose demonstrationen*), die nach Rühms Vermutung im Zusammenhang mit den „literarischen Cabarets“ entstanden sind: ein Mann entzündet einen Reisighaufen und leuchtet mit einer Taschenlampe ins Feuer; mit dem Reisighaufen verlischt auch die Taschenlampe. „[...] der mann fragt: was ist der unterschied? dazu schüttelt er die streichholzsachtel, dazu ertönt eine sirene, dazu klingelt er mit einer glocke in der anderen hand, dazu ertönt musik. alles ab.“ (Bayer: *Sämtliche Werke* [Anm. 33], Bd. 1, 291; Bemerkungen Rühms dazu Bd. 2, 340) Wir sind – so eine Deutungsperspektive – dem Chaos der Sinneseindrücke und Empfindungen ausgeliefert, solange wir uns nicht in das Unterscheidungs- und Orientierungsinstrument Sprache flüchten.

Die Reaktionen des Publikums vermittelten der Gruppe eine wichtige Erfahrung: wider Erwarten („eine falsche einschätzung des damaligen hungers nach aktion“<sup>158</sup>) waren die Zuschauer nicht weggegangen, trotz quälender Länge mancher Nummern oder auch der Pausen. Das aufgrund des überraschenden Erfolges einige Monate später, am 15. April 1959 im Saal des gewerkschaftseigenen Porr-Hauses veranstaltete „2. literarische Cabaret“ der Wiener Gruppe zielte folgerichtig nicht mehr auf ein abstraktes sprachkritisches Experiment wie „Ausstellung von Wirklichkeit“, sondern in verstärktem Maße auf die Intensivierung der Interaktion mit dem Publikum. Der mit Plakaten und einer Presseaussendung diesmal in großem Stil angekündigte Abend sollte nicht „eine einkleidung von massnahmen“ sein, sondern „schlichte begebenheit“:

wir werden keine kritik vorzubringen haben, keinen protest niederzulegen, es sei denn die verzweigte kritik an unserem spezifischen publikum, den protest gegen seine passive art, zuschauer zu sein, gegen seine so leicht zu kontrollierenden reaktionen, die wir – und das ist vertraulich – doch mit unseren mitteln provozieren werden. unser cabaret wird aus der gesamtheit der eindrücke bestehen, die unseren gast an unserem ort ansprechen können. haben wir vor, unser publikum zu erziehen, dann dazu, seinen wahrnehmungskreis zu erweitern, dazu, die eindrücke zu integrieren, kompliziertere gedankenverbindungen zu bewältigen. unser cabaret wird für jeden einzelnen genau das sein, was er an eindrücken davon heimzutragen vermag.<sup>159</sup>

Eine „verächtliche Haltung“ gegenüber dem Publikum war bereits in der ersten „Cabaret“-Veranstaltung zum Programm erhoben worden; die Gruppe wollte „sich das publikum genehmigen“.<sup>160</sup> Diese Tendenz verstärkte sich an diesem zweiten Abend noch, offenbar aus dem Bestreben heraus, nunmehr die Belastbarkeitsgrenzen des Auditoriums energischer zu erkunden. Die Zuspitzung des Provokatorischen läßt sich aber auch von ihrer Entlastungsfunktion her begreifen: die radikale Distanzhaltung zum Publikum und dessen Ansprüchen schuf erst den notwendigen Freiraum für eine Kunst, die auf reinen Setzungshandlungen beruht. Es gibt keine Hinweise darauf, daß die im Dezember 1958 registrierten Publikumsreaktionen – Lachen, stille Aufmerksamkeit, Unduldsamkeit und Erbitterung, Langeweile, Verständnislosigkeit, Aktivierbarkeit, Lenkbarkeit durch Claqueure etc. – nunmehr aus einem systematisch reflektierten Konzept heraus erprobt werden sollten, doch scheint man sich in einem Punkt einig gewesen zu sein: die Intensität des Erlebnisses und indirekt auch die Intensität der Kommunikation zwischen Ensemble und Publikum sollte mit allen (damals vorstellbaren) Mitteln gesteigert werden.

Bezeichnend für diese Absicht war bereits die „Einstimmung“ des Publikums: „sobald der erste gast den saal betrat, begannen wir die magnetophon-aufnahme einer öl-bohranlage über die lautsprecher abzuspielen und hielten damit etwa eine dreiviertelstunde bis zum eigentlichen beginn durch; das gab eine technische

---

158 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 404.

159 Ebd., 419. – Vgl. im Hinblick auf die Ankündigung einer „schlichten begebenheit“ und der „Erziehung“ des Publikums die definitorischen Hinweise zu Happening und Fluxus in Anm. 154.

160 Wiener berichtet von „phantasien“ der Gruppe bei der Vorbereitung des Abends: „maschinengewehre und handgranaten einsetzen, reinen tisch zu machen im parkett. das publikum als gegenstand, in allen bedeutungen des wortes.“ *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 404.

atmosphäre, und machte den schnell überfüllten saal (ca. 700) nervös.“<sup>161</sup> Die Vorstellung setzte dann mit einem Rollentausch ein; das Ensemble betrachtete von der Bühne herab die Zuschauer und faßte deren Reaktionen als Handlung eines Theaterstücks auf, – ein Motiv, das K. Bayer noch im gleichen Jahr in *die begabten zuschauer* als szenischen Text gestaltete.<sup>162</sup> Eine direkte Miteinbeziehung des Publikums erfolgte später noch mehrfach, etwa in *meinungsforschung*, einer Befragung der Zuschauer mit vorbereiteten Formularen; die als *höhepunkt* geplante Verbrennung der ungelesenen Meinungsäußerungen mußte dann allerdings entfallen.<sup>163</sup> Provokatorischen Charakter hatte auch die zweimalige Darbietung einer (bereits im 1. „literarischen cabaret“ gezeigten) Nummer, Rühms *das erwachen*; Wiener konnte die aufgrund der Wiederholung unruhig gewordenen Zuschauer „durch grobheit mühelos in schach halten“.<sup>164</sup>

Der Abend selbst, der von seinem Aufbau her wieder als eine Art Nummernkabarett mit langen Zwischenpausen ablief, erhielt diesmal seinen Akzent von spektakulären Aktionen, die z.T. genuinen Happeningcharakter aufwiesen. Dazu gehört die Zertrümmerung eines Flügels (die übrigens die Polizei auf den Plan rief), die Motorrollerfahrt Achleitners und Rühms durch den Saal, die öffentliche Schädel-Kahlrasur Achleitners durch Wiener, das „erotische geremmel“ von *kuss und liebe* (mit Vorführung eines Filmes über Holzfäller im Salzburgischen und Brunstgeschnaufe von Schildkröten über Lautsprecher), ein mißglückter Tarzansprung Bayers, ein markierter Tobsuchtsanfall Rühms, der abschließende *acte du dressure* u.a.m.<sup>165</sup> Das wieder mit „Chansons“ und einer Anzahl von szenisch aufbereiteten experimentellen Texten bzw. Sketches<sup>166</sup> durchsetzte Programm stellte einmal mehr nur eine Teilrealisation des Geplanten dar, nicht nur gemessen an den utopischen Ideen der Anfangsüberlegungen (Sekundenauftritte von weltberühmten Künstlern, Tanzbären, Staatsopernballet, Bundespräsident), sondern auch hinsichtlich nicht oder nur unvollkommen aufgeführter Nummern wie z.B. des *geruchschansons*, das unter Versprühung von Karbolduft gesungen werden sollte, oder der *phasen*, einer von Rühm und Wiener konzipierten Serie von Kürzestszenen, „erschwert durch rühms lautgedichte, die an sich nichts damit zu tun hatten“; die Folge „merkwürdiger arrangements, die so schnell abliefen, dass die zuschauer zum grossen teil nichts wesentliches mitbekommen konnten“, sollte einen der wesentlichen Programmpunkte des Abends darstellen, konnte jedoch teils aus praktischen Erwägungen, teils aufgrund polizeilichen Einschreitens nur unvollkommen realisiert werden.<sup>167</sup>

---

161 Ebd., 413. Später wurden „geräusche, hässliche sinustöne und wortfetzen, gewollt und ungewollt“ über Lautsprecher übertragen und Scheinwerfer in das Publikum gerichtet (416). – Das 1. literarische Cabaret hatte mit einem von Bayer und Wiener ausgedachten Sketch *starke propaganda* begonnen, in welchem die Mitglieder der Gruppe simultan Werbung für sich selbst machten, u.a. mit vorbereiteten Transparenten („kauft Rühm“ oder „Achleitner-Käse“). Wiener: *das ‚literarische cabaret‘*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 405f. Diese Aktion nimmt den auf dem „ZOCK-Fest“ 1967 unter den Künstlern ausgetragenen Konkurrenzkampf vorweg, vgl. S. 665 f. dieses Aufsatzes.

162 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33) 211–213; später in *kasperl am elektrischen stuhl* integriert.

163 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13), 415 u. 417.

164 Ebd., 415.

165 Ebd., 412–417.

166 z.B. *abenteuer im weltraum*, die Begegnung eines Raumfahrers mit einem Planetenbewohner; *die erfindung der elektrizität*, eine Polemik gegen die Wissenschaft; ein *fachbeitrag* Achleitners über Schneiderpuppen etc.

167 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 412–415.

Die Gruppe feierte den Abend, ungeachtet aller Mängel, die man auch als bewußte Elemente der Desillusionierung einzusetzen beabsichtigte,<sup>168</sup> als großen Erfolg, nicht zuletzt deshalb, weil man das Ziel, im Publikum Verwirrung zu stiften, erreicht zu haben schien: „niemand konnte sagen, welches ereignis zur aufführung gehörte und welches nicht“.<sup>169</sup> Die geglückte Verwischung der Grenzen von Realität und Theater bedeutete einen wichtigen Schritt in Richtung des angestrebten „totalen theaters“, und noch Jahre später, 1964, hat Bayer in seiner für *The Times Literary Supplement* verfaßten Kurzdarstellung *The Vienna Group* diese im Gewand von Kabarettsketches vorgeführten „demonstrations of ‚facts‘, public acts of destruction, exercises in awareness, attempts at total theatre“ nicht ohne Stolz als „our contributions to a possible theatre of the future“ bezeichnet.<sup>170</sup> Was Bayer in dieser Darstellung allerdings verschweigt, ist die Tatsache, daß die „literarischen Cabarets“ keineswegs den Aufbruch der Wiener Gruppe zum Theater der Zukunft markierten, sondern daß mit ihnen vielmehr ein Endpunkt oder doch eine Zäsur gesetzt war.

Die im Anschluß an ihren Auftritt herrschende Euphorie fand ihren Ausdruck in Tourneepänen, im Gefühl der Gruppe, „einen grossen vorrat von ideen zu besitzen“ und „an jedem abend etwas neues bieten“ zu können.<sup>171</sup> Diese Pläne scheiterten an der ablehnenden Haltung Wieners: „für mich waren die beiden abende ein grund zur revision der bisherigen haltung der wiener gruppe, und ich glaubte nicht, dass uns das gelingen würde, ohne weitere diskussionen abzuhalten und diese neue linie klarer herauszuarbeiten. [...] die beiden ‚literarischen cabarets‘ wurden für mich zum endpunkt der wiener gruppe.“<sup>172</sup> In der Tat: mit dem Wechsel Wieners und Achleitners in bürgerliche Berufe, mit der Übersiedlung Rühms nach Berlin zerfiel der Freundeskreis; zu fragen ist aber nicht nach dem äußeren Schicksal, sondern nach der von Wiener angedeuteten inneren Notwendigkeit dieser Entwicklung. Die Gruppe hat – in diese Richtung könnte sich eine Antwort bewegen – mit den beiden Cabarets zu einem entscheidend wichtigen Schritt angesetzt, der sie von den distanzschaffenden Formen sprachlich-metasprachlicher Reflexion weg zur Unmittelbarkeit einer Aktionskunst geführt hat, in die sie ihre sinnlich-physische Existenz einbringen mußten. Diese Erfahrung hat sich offenbar als eine unerwartet intensive erwiesen; sie verlangte nach radikalen Konsequenzen, die in ihrem vollen Umfang erst im Verlauf der weiteren Entfaltung der Avantgarde in Wien in den 60er und 70er Jahren absehbar geworden sind. Anstelle der Sprache wird der Körper zum wichtigsten künstlerischen Medium, der Aktionismus sucht neue Wirklichkeiten zu erzeugen, indem er den Menschen selbst zum Material macht; der Entgrenzung des Bewußtseins in der Entgrenzung von Sprache und Begriff folgt die Durchbrechung der über sinnliche Empfindung verhängten Tabus. Die Wiener Gruppe hat diese Entwicklung vorbereitet, hat sie aber als Gruppe nicht fort- und zu Ende führen

---

168 Vgl. dazu die Anweisungen Bayers an den als Inspizienten fungierenden Hermann Hendrich: „jeder fehler muß ausgespielt werden. eine spielfreie günstige person ist auf die bühne zu schicken und hat laut einzugreifen, ebenso wird vergessene beleuchtung und vorhang reguliert, es kommt nicht darauf an den beschauer aus einer eventuellen stimmung zu reißen. wir haben es nicht nötig künstlich für die desillusionierung zu sorgen. sie wird sich auf diese art von selbst ergeben.“ (*uten* [Anm. 13] 243).

169 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 416.

170 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 1, 356.

171 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 417.

172 Ebd.

können.<sup>173</sup> Bemerkenswert sind aber die Wege der einzelnen Mitglieder, v.a. Wieners und Bayers: Wiener radikalisiert in *die verbesserung von mitteleuropa* die Sprachkritik bis an ihre Grenzen und schlägt zugleich, v.a. als Mitveranstalter des ZOCK-Festes 1967 und von *kunst und revolution* 1968, die Brücke zum Aktionismus; Bayer arbeitet, nicht minder radikal, am „Kopftheater“ seiner großen Texte weiter, an *der kopf des vitus bering* und *der sechste sinn*.

#### 4. Das Bewußtseinstheater im *kopf des vitus bering* – eine Interpretation in fünf Thesen

*der kopf des vitus bering*, 1958–60 entstanden, ist das einzige von Bayer fertiggestellte, auch in der Satzeinrichtung noch überwachte größere Werk. Wir ziehen den Text für eine exemplarische Analyse heran, weil in ihm einerseits Sprach- und Bewußtseinsexperimente der Wiener Gruppe kulminieren, er andererseits aber auch den Übergang zum Wiener Aktionismus zu Beginn der 60er Jahre motiviert. Die Interpretation schränkt sich auf fünf Thesen ein und erhebt nicht den Anspruch einer einlässigen Untersuchung.

Vitus Bering (1680–1741) ist ein Forschungsreisender und Polarforscher, er „umfuhr im auftrag peters d. gr. als russischer seeoffizier 1728 die nordostküste asiens und durchsegelte dabei die nach ihm benannte beringstrasse. auf einer zweiten grossen wissenschaftlichen forschungsreise entdeckte er [...] die küste alaskas und die aleuten, erlitt aber schiffbruch und starb an skorbut.“<sup>174</sup> In der Ausformung der „Reise ins ewige Eis“ nimmt Bayer das Motiv der „unendlichen Fahrt“ auf; die „Phantasmata der katastrophal scheiternden Seefahrt“ – etwa in Poes oder Jules Vernes Reiseerzählungen – kreisen zuweilen um einen „Ort, an welchem ‚discovery‘ und ‚destruction‘ zusammenfallen“.<sup>175</sup> Denn in diesen Reisen enthüllt der szientifische Drang nach Erkenntnis seine selbstzerstörerische Konsequenz. Von Baudelaire an wandelt sich die Reise ins Imaginäre, wird zum halluzinatorischen Trip in „künstliche Paradiese“. Diese Wendung des Motivs von einer äußeren zu einer inneren Reise, bei der es unsere, dem normalen Tagesbewußtsein entzogenen tieferen Schichten der Psyche oder des Bewußtseins zu entdecken gilt, zielt auf Auflösung der Ich-Identität, auf Sprengung der Ich-Grenzen. Der Titel „der kopf des vitus bering“ gibt somit Anlaß zu einer ersten gattungsgeschichtlichen These: (1.) *der kopf des vitus bering* ist eine Forschungsreise in unerschlossene Bewußtseinsräume. Die historischen Forschungsreisen von Bering dienen als Folie; Formelemente der Reiseerzählung vom Typus der „unendlichen Fahrt“ geben das narrative Skelett ab.

Dem Text hat Bayer ein einer Tageszeitung entnommenes Foto vorangestellt; „es dokumentiert den sturz einer überlebensgroßen mussolinibüste“.<sup>176</sup> Stellt man dazu

173 Zu den personellen und ideellen Querverbindungen zwischen Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus s. *wien* (Anm. 13), passim; Engerth: *Der Wiener Aktionismus* (Anm. 28) 152–169; Peter Weibel: *Aktion statt Theater*, in: *Neues Forum*, Mai 1972, 48–52.

174 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 196.

175 Manfred Frank: *Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text*, Frankfurt a.M. 1979, 110f. Zu denken ist etwa an Poes *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* und Jules Vernes Fortsetzung *Le sphinx des glaces*. Zu Baudelaire 142ff. Bayer wird von Frank nicht behandelt.

176 Konrad Bayer: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Gerhard Rühm (= das neue buch), Reinbek b. Hamburg 1977, 444.

die ersten Sätze der drei ersten Textteile – „der kaiser, von gottes stellvertreter auf dem planeten erde mit öl gesalbt, hatte die wichtige aufgabe, ordnung zu halten.“; „im april landete ein mit 13 rebellen besetzter kahn vor dem königlichen palast.“; „das fallbeil‘, so sagte dr. guillotins viele jahre später, ‚tut dem delinquenten nicht weh‘.“ – so ergibt sich die Reihe: Kaiser, Ordnung, Rebellion, Guillotiniert. Der Sturz des Kopfes weist somit auf eine Befreiung von Autorität hin. Doch wertet eine im Index zitierte Stelle aus den *Schamanengeschichten aus Sibirien* den Kopf auch positiv: Im Laufe der Initiation wird dem Schamanen, dem Zauberer und Arzt archaischer Stämme Sibiriens, von Geistern der Kopf abgehauen, der daraufhin der Zerschneidung seines eigenen Körpers zusieht. Der „Ritus der Zerschneidung“ dient der Machtgewinnung des Schamanen über die Geister; während der Zerstückelung, Skelettierung und Wiederausammenfügung des Körpers findet die Schamanenreise ins Reich der Geister statt.<sup>177</sup> Der Index führt zudem das *Tibetanische Totenbuch* auf, in dem zu lesen ist: „Der Todesgott schlingt ein Seil um deinen Hals und zerrt dich weg; er schneidet deinen Kopf ab, nimmt dein Herz heraus, reißt deine Eingeweide heraus, leckt dein Hirn aus, trinkt dein Blut, isst dein Fleisch und nagt an deinen Knochen; du aber bist unfähig zu sterben. Selbst wenn dein Körper in Stücke zerhackt wird, erholt er sich wieder.“<sup>178</sup> C.G. Jung, in dem deutenden Aufsatz der von Bayer benutzten Ausgabe, erklärt zum „psychischen Äquivalent“ der Zerstückelung die „psychische Dissoziation“ bzw. „die Schizophrenie (Geisteszerspaltung)“.<sup>179</sup> Die Figur des Vitus Bering hat Bayer – entgegen der historischen Wahrheit, aber in Ausdeutung des Vornamens (Veitstanz) – zu einem Epileptiker gemacht. Als zweite These lässt sich somit formulieren:

(2.) In Bezug auf den „Kopf“ wird die Bewusstseinsreise destruktiv wie konstruktiv ausgelegt. Der Sturz des Kopfes meint Befreiung von Autorität – von den Hierarchien und Ordnungen in Staat, Gesellschaft und Sprache –, doch deutet das Abschneiden des Kopfes andererseits auf Erweiterung des Bewusstseins, auf Gewinnung spiritueller Fähigkeiten. Auf den zu erringenden Zustand weisen Begriffe wie Ekstase, Epilepsie, Schizophrenie oder Schamanismus.

Diese beiden Thesen zum Verständnis des Textes sind durch eine dritte zu ergänzen, die sich auf die Rolle des Dichters bezieht. Der Index führt die Arbeit *Quirinus Kublmann als Dichter. Ein Beitrag zur Charakteristik des Ekstatischen* von Claus Victor Bock an.<sup>180</sup> Der sektiererische, mystische und sprachexperimentelle Barockdichter, der die Wiener Gruppe faszinierte, hat selbst eine Geistreise unternommen und wird von Bock auf der Grundlage des Schamanismus interpretiert. Als Motive des Schamanismus in der Dichtung betrachtet er „die Erweiterung des Ich, die Auflösung des Bewusstseins“ wie die „Dämonie einer Kunst, der zuliebe

177 *Schamanengeschichten aus Sibirien*, eingel. v. Adolf Friedrich und Georg Buddruss (= Weisheitsbücher der Menschheit) München-Planegg 1955, 152f.

178 *Das Tibetanische Totenbuch oder Die Nachtod-Erfahrungen auf der Bardo-Stufe*, hg. v. W.Y. Evans-Wentz, für die 7. Aufl. neu bearb., kommentiert und eingel. v. Lama Anagarika Govinda, Olten und Freiburg i.Br. 1983, 51 u. 245.

179 Carl Gustav Jung: *Geleitwort und psychologischer Kommentar zum Bardo-Thödol*, 41–56; hier 51.

180 Claus Victor Bock: *Quirinus Kublmann als Dichter. Ein Beitrag zur Charakteristik des Ekstatischen*, Phil.Diss. Basel, Einsiedeln 1957, 81.

der Dichter in archaische Zustände zurücktaucht“.<sup>181</sup> Bocks Arbeit entstand als Züricher Dissertation unter Walter Muschg, dessen seinerzeit vielbeachtete *Tragische Literaturgeschichte* im Schamanen „die Grundform des magischen Dichters“ sieht. Damit reiht sich Bayer einer Auffassung ein, die im Dichter den psychisch Gefährdeten wie den sozialen Außenseiter sieht, der für das Werk sein Leben in Kauf gibt.

Die Wiener Literaturkritik um 1960 hat in der Tat Mitglieder der Wiener Gruppe als Geistesgestörte diffamiert. Für den *Kurier* (17.4.1959) war Rühm, der seine Texte vortrug, „der scheinbar sich in Epilepsie windende Lautdichter“, die *Arbeiter-Zeitung* (29.6.1961) fragte angesichts zweier Spiele von Rühm und Bayer nach dem „Geisteszustand“ mitwirkender Studenten etc.<sup>182</sup> In der Spätphase der Wiener Gruppe hätten Bayer und Wiener dergleichen Apostrophierungen fast als Bestätigungen lesen können, da für sie Geisteskrankheiten exemplarische Bedeutung gewonnen hatten für die Ätiologie des sog. ‚Normalen‘ und ‚Gesunden‘ wie als Ausbruchsversuche aus normierten sozialen und sprachlichen Ordnungen. Oswald Wiener insbesondere betrachtete „die schizophasie als dichtung, und den schizophoren als einen, der seine unzufriedenheit mit der normiertheit der kommunikation und a fortiori mit der normiertheit der durch jene errichteten wirklichkeit am dazu untauglichen mittel der dichtung auszugleichen sucht“.<sup>183</sup> Für 1970 kündigte Wiener eine – nie erschienene – Schrift über „wahn und sprache“ an.

In *der kopf des vitus bering* markiert die Mitte des Textes, zwischen „melancholische betrachtung allgemeiner natur c) (DER KRAMPF)“ und „theorie der schiffahrt“, die Abfahrt des Schiffes und das Einsetzen epileptischer Ekstase. Mit dem „Krampf“<sup>184</sup> fährt das Schiff aus, und diese Fahrt wird durch Bilder von Flammen und Feuer sogleich als Geistreise kenntlich gemacht; „des nachts sahen die seefahrer flämmchen wie sterne auf der meeresfläche, oft folgte dem schiffe ein feuriger schweif und bezeichnete den weg, welchen das schiff zurückgelegt hatte, oft auch schien das ganze meer in feuer zu stehen, so weit das auge reicht, und das schiff ging durch ein feuermeer.“<sup>185</sup> Zur Erläuterung weist der Index auf Johann Valentin Andreaes *Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz*, eine Grundschrift der Rosenkreuzer, in der „die sieben flammen über das meer daher fahren“<sup>186</sup> – die Seelen von

---

181 „Um zu erfahren, was für ein Ekstatiker Quirinus Kuhlmann ist, greifen wir aus der Geschichte der Ekstase den für das Kuhlmannbild entscheidenden Schamanen heraus, durch den auch Muschg die Grundform des magischen Dichters bestimmt.“ (Ebd., 78) Bock orientiert sich dabei, wie Bayer, an Mircea Eliade: *Le Chamanisme et les Techniques Archaïques de l'Extase*, Paris 1951. – Walter Muschg: *Tragische Literaturgeschichte*, 3. veränd. Aufl. Bern 1957, 23ff.

182 *Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse* (Anm. 50) 240, 243.

183 Oswald Wiener: *subjekt, semantik, abbildungsbeziehungen*, in: *text. bedeutung. ästhetik*, hg. v. Siegfried J. Schmidt, München 1970, 1–14; hier 12. Die Wertung verweist auf die Skepsis gegenüber den Möglichkeiten der Dichtung, die sich bei Wiener in den 60er Jahren verstärkte. – Bayer bezieht sich auf Blaise Cendrars' *Moloch. Das Leben des Moravagine* (Düsseldorf 1961), das in den 20er Jahren die Alltagsmeinung auf den Kopf stellte: Gesundheit als „das traurige Schattenbild einer altmodischen, lächerlichen, erstarrten Krankheit“, ein „physiologisches Klischee, eine Sache des Todes“, Krankheiten umgekehrt als „stärkstes Argument“ des Lebens, eine der „Offenbarungen der Urmaterie“ und der „Gesundheits-Status von morgen“ (15f.).

184 Eine genaue Schilderung epileptischer Krämpfe lag Bayer vor in: *Ratgeber in gesunden und kranken Tagen*, hg. v. F. König, 2 Bde, 18. Aufl., Wien o.J., 855ff.

185 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 181, „wiederholung“ 190f.

186 Joh. Valentin Andreae: *Fama Fraternitatis / Confessio Fraternitatis / Chymische Hochzeit: Christiani Rosenkreutz*, hg. v. Richard van Dülmen (= Quellen und Forschungen zur Württembergischen Kirchengeschichte 6), Stuttgart 1981, 105.

Enthaupteten auf dem Weg zu einem alchymistisch erzeugten neuen Menschenpaar, in die sie als „Fewrstriemen“ fahren und sie so zum Leben erwecken. Die Rechnung in „melancholische betrachtung allgemeiner natur c) (DER KRAMPF)“ deutet auf die wechselseitige Bestimmung von Raum und Zeit und damit auf die Raum-Zeit-Achse als Parameter der nun einsetzenden Bewußtseinsreise. Im zweiten Teil beruht der Text auf einer gegenläufigen Bewegung, die am Ende kulminiert: das Schiff (des Lebens) scheitert und friert fest, wogegen die Ekstase ihren Höhepunkt erreicht. „Die höchsterreichbare Vision tritt [...] im Momente des Todes auf“, nur in diesem Augenblick sei es möglich – interpretiert C.G. Jung das *Tibetanische Totenbuch* – „in der Leere der Lichtfülle objektlos zu verharren“. <sup>187</sup> Den Zustand ‚blau‘, den Bering gewinnt, legt der Index u.a. auch mit dem *Tibetanischen Totenbuch* aus: „Es ist die Gesamtheit des Bewußtseins aufgelöst in seinen Urzustand, was als blaues Licht erscheint.“ <sup>188</sup> Diese Beobachtungen lassen sich in der dritten These zusammenfassen:

- (3.) Das Subjekt der Bewußtseinsreise ist der Seher-Dichter, der als Epileptiker, Schizophrener oder Schamane von der Gesellschaft sozial ausgegrenzt wird. Der Höhepunkt geistiger Vision fällt mit dem leiblichen Tod zusammen.

Dienten die bisherigen Thesen der Gewinnung eines Verständigungsrahmens über das Werk, so sind die folgenden auch formanalytisch motiviert. Was die Verfahrensweisen der Texterstellung betrifft, so ist das Werk zuvörderst ‚Decollage‘ eines Palimpsests. Der Palimpsest ist – im übertragenen Sinne – ein Text über anderen Textschichten. Konstitutiv für ihn ist die Mehrschichtigkeit, die dem aktuellen Bewußtsein eine Tiefendimension in historischer oder psychologischer Perspektive verleiht. Es waren Autoren der Wiener und Prager Jahrhundertwende, die die Vorstellung von Bewußtsein als Palimpsest mit als erste formuliert haben. Parallel zur Entwicklung der Psychoanalyse, bald aber auch von ihr angeregt, haben Schriftsteller (wie Hofmannsthal, Musil oder Rilke) Bewußtseinsschichten als Überlagerungen individueller, kollektiver oder phylogenetischer Erinnerungen interpretiert. <sup>189</sup> An diese spezifisch österreichische Tradition knüpft Bayer im *kopf des vitus bering* an. Sichtbar gemacht werden die Bewußtseinsschichten durch die Decollage. Als eigenständiges künstlerisches Verfahren wurde die Decollage an Plakatwänden, Prototyp von Texten über Texten in unserer Umwelt, seit den späten 50er Jahren entwickelt. <sup>190</sup> Indem Künstler die Plakate teils ein-, teils herunterreißen, entsteht ein Neben- und Ineinander von Bruchstücken, das die kombinierende Aktivität des Beschauers und Lesers herausfordert. Im Unterschied zum Verfahren der Decollage, die das Zufallsmoment in die Produktion integriert (das Resultat von Reißbewegungen ist nur begrenzt kalkulierbar), wird der Decollage-Effekt im *kopf*

187 Jung (Anm. 179) 55. – P. Beck: *Die Ekstase. Ein Beitrag zur Psychologie und Völkerkunde*, Bad Sachsa 1960 – von Bayer zu Rate gezogen – bestimmt die Ekstase durch folgende Merkmale: „1. Das Ichbewußtsein verschwindet. 2. Das Bewußtsein von Zeit und Raum geht verloren. Der in Zeit und Raum geordneten Mannigfaltigkeit gegenüber ist die Ekstase absolute Einheit. 3. Es fehlen alle Vorstellungen und Begriffe.“ (27)

188 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 205. – *Das Tibetanische Totenbuch* (Anm. 178) 182 mit Anm. 18.

189 Werner Hofmann: *Zum Problem von Antikunst und Antiliteratur in Wien um 1900*, in: H.W.: *Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts* (st 554) Frankfurt a.M. 1979, 9–41. – Auf das Werk angewandt wurde der Begriff in der (ansonsten verständnislosen) Rezension von Humbert Fink: *Die Schichten eines Palimpsest-Textes*, in: *Die Presse*, 23./24. Okt. 1965, Das Neue Buch, S. X.

190 *Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell. Plakatabrisse aus der Sammlung Cremer*, Katalog: Siegfried Cremer, Staatsgalerie Stuttgart 1971.

*des vitus bering* freilich durch eine überlegte Montage erzielt. Der Text setzt sich aus Fragmenten unterschiedlicher Kulturstufen, Erfahrungsbereichen und Bewußtseinschichten zusammen. Indem der Leser reflektierend und phantasierend Beziehungen knüpft, konkretisiert sich der Text schließlich als Horizont seines Bewußtseins. Durch das Aufreißen des Palimpsestes unseres Bewußtseins kommt es zu einer Verräumlichung der Zeit. „wissenschaftler“, zitiert Bayer aus Wells *Zeitmaschine* – sie ermöglicht es, am identischen Ort nach Willkür in vergangene und künftige Zeiten zu reisen – „wissen recht gut, dass die zeit nur eine art von raum ist“.<sup>191</sup> Ein Beispiel soll dies verdeutlichen:

es gibt völker, wo sich eltern als ehre anrechnen, von ihren nachkommen getötet und verzehrt zu werden und man um besondere trauer zu zeigen, die verscharrten leichen ausgräbt um sie zu essen. vitus bering hatte seit ostem keine zeit mehr gefunden, den leib seines herm, den er für seinen vater und dessen sohn hielt, zu essen. dr. fridtjof nansen fragte seinen helfer joel, ob er nicht auch einen schluck warmen blutes haben wolle. nach einjähriger reise kehrte der zar zurück. der tambourmajor, geschützt durch einen eisernen harnisch, schlug 1698 auf die trommel. nach kurzer zeit wand er sich in krämpfen am boden. dann wird der gaumenknochen abgestossen, das gehirn herausgenommen und die innenseite des ganzen kopfes sorgfältig von allen fleischteilen gereinigt, auch die augen werden entfernt. der kopf wird sodann in kochendes wasser gesteckt, das durch eingelegte glühende steine heiss erhalten wird. sobald die haut sich lösen will, wird das ganze plötzlich in kaltes wasser geworfen, von wo es in eine art backofen gelangt, in dem es derart aufgestellt wird, dass der ganze dampf des ofens in das schädelinnere dringen muss. darauf steckt man den kopf auf einen pfahl, damit er trockne, worauf er abermals gedämpft wird. um die gestalt des gesichtes zu erhalten, werden die muskeln und fleischteile, die durch das kochen und dämpfen verschwinden, durch bast und flachs ersetzt, wodurch die physiognomie gewahrt bleibt. im allgemeinen näht man die lippen zusammen, doch ist dies nicht immer der fall. nachdem die leiche des zaren, wie bei europäischen herrschern üblich, imprägniert worden war, wurde das ganze in der krypta der kathedrale von petersburg beigesetzt. das im leipziger völkerkundemuseum befindliche exemplar eines alten neuseeländers zeigt gut erhaltene zähne. der nasenknorpel ist eingeschrumpft und die ursprünglich adlersnabelförmige nase stumpf. augenbrauen und bart sind spärlich, wogegen das schwarze, lockige und sehr dichte haupthaar vollkommen erhalten ist. in die augenhöhlen sind pariser glasaugen eingesetzt.<sup>192</sup>

Montiert werden unterschiedliche Ausprägungen von Töten, Essen und Imprägnieren wie Zurichten von Toten: Eltern werden getötet und gegessen (Bezug: archaische Kultur), Nansen trinkt warmes Blut (Bezug: moderne Entdeckungsreisen), Bering ißt den Leib seines Herrn (Bezug: Christentum); ein Kopf wird skelettiert und hergerichtet (Bezug: archaische Kultur), die Leiche des Zaren wird imprägniert und beigesetzt (Bezug: moderner Ahnenkult), ein neuseeländischer Kopf ist ausgestellt im Völkerkundemuseum (Bezug: Wissenschaft). Im zeitlichen Nebeneinander werden gegenwärtige Verhaltensweisen auf ihre archaischen Grundlagen hin durchsichtig, das Verfahren setzt die historische Erinnerungsspur frei: unter das christliche Abendmahl schiebt sich das Bild der Tötung und Einverleibung elterlicher Gottheiten; die Einbalsamierung europäischer Herrscher knüpft an archaische Ritualhandlungen an; die Ausstellung im ethnologischen Museum erscheint überraschend als Spielart der magischen Anverwandlung und Inkorporierung der Ahnen usw. Auch den Tambourmajor, den Bayer leitmotivisch verwendet,

---

191 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 203. Vgl. Vorwort, 169.

192 Ebd., 178f.

‚rückübersetzt‘ er in Bilder der Ekstase und des Todes.<sup>193</sup> Wie die Ethnologen, die er studierte, arbeitet er dabei die physiologischen Grundlagen der Mythen heraus, vor allem das Essen. In zwei zentralen Texten – „essen und trinken/I und II“ – werden Praktiken grausamen, rituellen Tötens, Folterns und Essens konfrontiert mit der Anordnung eines Kochbuchs und einer Speisekarte (es soll „eine speisekarte suggeriert werden“<sup>194</sup>). Das Anstößige des Textes beruht auf diesen krassen Schnitten, die Archaisches und Zivilisatorisches, Heiliges und Physiologisches überblenden. Als Stilbruch läßt sich diese Technik bis in Einzelheiten verfolgen. Blau z.B. kündigt sich nicht als transzendentes Licht, als „Farbe der göttlichen Wonne“<sup>195</sup> oder der blauen Blume an; Bayer konterkariert die reinen und hohen Konnotationen, die dem Wort im kulturellen Kontext zugeordnet sind und die er im Index belegt, durch Verknüpfung mit ekelhaftem körperlichem Verfall durch Skorbut:

*eine überraschung*

da schoss dem vitus bering das blut aus der nase, sein zahnfleisch war

BLAU

geworden und als er danach griff, hatte er den linken, oberen eckzahn zwischen daumen und zeigefinger.<sup>196</sup>

Diese Beobachtungen ergeben die vierte These:

- (4.) Durch schockartige raum-zeitliche Schnitte sollen Schichten unseres Bewußtseins freigelegt, das individuelle Bewußtsein in Richtung einer „summarischen biografie“<sup>197</sup> unserer Kultur erweitert werden. Durch Konfrontationen des Zivilisatorischen mit dem Archaischen, des Heiligen mit dem Physiologischen werden nicht nur historische Erinnerungsspuren reaktiviert, sondern ebenso semantische Ordnungen aufgehoben. Die Ordnungen unseres Bewußtseins werden weiterhin durch Stilbrüche und Vorstellungskontraste, durch das Widerspiel abstrahierenden (begrifflichen, formelhaften) und konkretisierenden (detaillierten, minutiösen) Sprechens u.a.m. angegriffen. Deutungsmöglichkeiten für die Intention dieser Bewußtseinsmanipulationen bieten die indizierten Verweistexte an.

Auf der Mikroebene läßt sich die Kompositionstechnik als ‚Vernetzung‘ analysieren. Da sich, von zahlreichen Worten und Vorstellungen ausgehend, assoziative Netze über den Text spannen, gerät die Semantik ins Schweben. Denn je nachdem, von welchem Wort aus der Leser das Netz knüpft und welche Assoziationsbahnen er einschlägt, variiert das Bedeutungsgefüge. So bildet sich etwa ein Assoziations-

193 Ebd., 173f. – Die aus einer Haut gefertigte Zaubertrommel gehört zu den Utensilien des Schamanen. „Sie dient zum Reiten in die Welt der Götter, andere behaupten, daß sie dazu dient, die Geister, die während einiger Zeremonien herangeflogen kommen, in die letztere zu versetzen.“ Garma Sandschejew: *Weltanschauung und Schamanismus der Alaren-Burjaten*, in: *Anthropos* XXIII (1928), 980.

194 An Otto F. Walter, 17.6.1964. Konrad Bayer. *Briefe an seine Verleger*, hg. v. Ulrich Janetzki, in: *Sondern* 4 (1979), o.Pag.

195 Sri Aurobindo: *Der integrale Yoga* (= Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft. Östliche Philosophie und Literatur 1), Hamburg 1981, 95, im Rahmen einer Deutung der in der inneren Schau auftretenden Farben. Zur Deutung des *vitus bering* s. insbesondere die Kapitel über den supramentalen oder sechsten Sinn (123–26) und die supramentale Zeitform (126–29).

196 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 184.

197 Zur Anwendung dieses Begriffs (im Sinne einer „Bewußtseins-Inventur“) auf den *kopf des vitus bering* s. Ulrich Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 110.

netz um das Zentrum ‚Bär‘:<sup>198</sup> vom schwarzen Bärenfell, das Vitus Bering trägt, über den Ruf der Wache „bären in sicht!“, die Eis- und Polarbären, den Tanzbären, die Bärenratze, die gegessen wird und schließlich Bering zu wachsen scheint, bis zur klanglichen Assoziation des Nachnamens. Der Index weist überdies auf den Bären als „alter ego“ des Schamanen und Geisterkleid hin. Über Verknotungen kann der Leser aus dem Assoziationsnetz ‚Bär‘ überwechseln in die Assoziationsnetze ‚Schwarz‘ („Schwarz wird Vitus Bering zugeordnet“<sup>199</sup>), ‚Polarexpedition / Kälte / Eis / Blau‘, ‚Tanz / Veitstanz / Epilepsie‘, ‚Essen / Inkorporation‘, ‚Macht (Wache) / Ordnung / Abrichtung (Tanzbär) / Rebellion‘ u.a. Dadurch daß die Bilder mehreren unterschiedlichen Netzen angehören, kommt es zu einer „semantischen übersättigung“,<sup>200</sup> d.h. zu einer bis zur Unverständlichkeit führenden Überdeterminierung der Textelemente: „eine reise bis ans ende der bedeutung eines wortes ist eine reise bis ans ende der welt“.<sup>201</sup>

Damit ist das Auslegungsproblem assoziativ vernetzter Texte benannt: „die bedeutung eines wortes ist bestimmt durch sein assoziationsmuster“,<sup>202</sup> jedes Assoziationsmuster aber erstellt sich auf der Basis des Kontextes. Auf den *kopf des vitus bering* trifft deshalb Peter Weibels „theorie des transformismus“ weitgehend zu: „jeder text ist transformation anderer texte / bedeutungen entstehen durch transformationsprozesse / jeder text ist palimpsest eines anderen textes.“<sup>203</sup> Im *kopf des vitus bering* inauguriert die schockhaften Schnitte der Montage den semantischen Transformationsprozeß. An den zentralen Vokabeln ‚Licht‘ und ‚Feuer‘ läßt sich dies exemplarisch verdeutlichen.<sup>204</sup> Von ‚Licht‘ und ‚Feuer‘ ist in jeweils anderen Wirklichkeitsbereichen und Wirklichkeitsmodellen die Rede: Gott sprach: es werde Licht! (Mythos), Licht erleuchtet Straßen und Zimmer (Zivilisation), Licht als Resultat von Reiz und Erregbarkeit der Netzhaut (Physiologie), Licht als Grenzgeschwindigkeit (Physik). Im Falle des Polarfeuers kontrastiert Bayer explizit die „alte auffassung“ (bildkräftige Vergleiche) mit der modernen (exakte Beschreibung der „erscheinung“). Die Sicherheit scheinbar gegebener Wirklichkeit wird aufgehoben, indem mehrere Arten von Wirklichkeitskonstitution gegeneinander gestellt werden: die mythisch-archaische, die mythisch-christliche, die zivilisatorische und wissenschaftliche Sichtweise. Die textkonstitutive Überblendung des Numinosen, Mythischen und Magischen mit dem Physiologischen, Zivilisatorischen und Wissenschaftlich-Technischen relativiert jeden festen Standpunkt zugunsten eines Gefüges von Verweisen.

Da unser Alltagsbewußtsein eine stabile und kontinuierliche Raum-Zeit-Struktur voraussetzt, hat Bayer auf deren Destruktion besondere Mühe verwandt. Eine

198 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 174f., 177, 183, 194, 206f. Über den Bären als heiliges Tier s. ausführlich K.F. Karjalainen: *Die Religionen der Jugra-Völker*, Tl. III (= FF Communications 63) Helsinki, Porvoo 1927, 8–19.

199 Mechthild Zschau: *Konrad Bayer: „Der Kopf des Vitus Bering“ – Untersuchungen zu den Konstellationen eines Collage-Textes*, Mag.Arb. München 1975, 87.

200 Peter Weibel: *Undationen*, in: *protokolle* 1973/1, 71–100; hier 84.

201 Ebd., 81. Walter Rupprechter (*Aspekte des Werks von Konrad Bayer*, Phil.Diss. Wien 1982, 64) entwickelt Bayers literarische Techniken aus der „Utopie eines zeichenlosen ‚alles‘ als Horizont einer Praxis, die mit Zeichen operiert“. Vgl. Exkurs: Die Utopie des „alles“, 62–86 (mit Bezug auf den *sechsten stinn*).

202 Ebd.

203 Ebd., 80.

204 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 170, 190, 192, 191.

Technik, die das Verfahren schockhafter Schnitte auf Satzebene aufnimmt, ist die „Form der nicht inhaltsbezogenen Verbindung von Sätzen“.<sup>205</sup> Sie führt die Kontinuität ad absurdum und hebt den gewohnten Zeitablauf auf. Dieser Effekt wird gestützt durch die gehäufte Nennung von Daten und Jahreszahlen. Sie stimmen weitgehend mit der Realität überein, verlieren innerhalb des Textes jedoch ihre Funktion als Orientierungsmarken („er setzte sich irgendwann mitten auf den rasen und starb unerwartet 1725“<sup>206</sup>). In derartigen Schnitten bringt Bayer seine Überzeugung von der Zeit als dem Messer zum Ausdruck, das die Totalität des Seins zu Erscheinungen zerschneidet.<sup>207</sup>

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich als fünfte These:

(5.) Die durch die raum-zeitlichen Schnitte freigesetzte psychische Aktivität setzt sich in Assoziationen um. Netze überziehen den Text und Netze, die Worte und Vorstellungen verknüpfen, strukturieren den Assoziationsablauf. Da diese Assoziationsnetze sich wechselseitig überschneiden und überlagern, kommt ein semantischer Transformationsprozeß in Gang, der die sprachliche Wirklichkeitskonstitution, sofern sie eine Relation von Zeichen und Bezeichnetem voraussetzt, letztlich aufhebt. Wirklichkeit und Wahrheit erscheinen als sprachlich induzierte Effekte ihnen vorausliegender Ordnungsschemata.

der *kopf des vitus bering* führt traditionelle Weltallegorien als Projektionsebene für das Textgeschehen ein: die Welt als Theater, das Leben als Schauspiel, die Wirklichkeit als Schachspiel. Schauspieler und Zuschauer, Figur und Spieler in einer Person zu sein, zählte zu den Wunschvorstellungen des Dichters:

man trachte vor allem, vor dem vorhang zu sitzen.  
sitzt man dahinter, so wird die allgemeine freude vergrößert.  
man darf nicht nur den vorhang betrachten.  
dies ist das oberste gebot und verdient beachtet zu werden.<sup>208</sup>

der *kopf des vitus bering* versucht den Vorhang zwischen dem Bewußtsein als Zuschauer des Lebenstheaters und den Lebensvorgängen auf der Bewußtseinsebene aufzuziehen, indem er Oppositionen wie aktiv/passiv oder innen/außen aufbricht und damit die auf ihr beruhende Identität der Person bzw. des ‚Ich‘ infrage stellt. Der Text realisiert auf diese Weise ein ‚Bewußtseinstheater‘,<sup>209</sup> unter Einschuß extremer körperlicher Sensationen (Enthäuten, Ausschlachten, Verzehren etc.). Für die hierzu erforderliche Distanz zu den eigenen Sinneswahrnehmungen liefert der Schamane, wie oben dargestellt, das Muster – sieht er doch in der Initiation seiner eigenen Ausschlachtung durch die Geister zu.<sup>210</sup>

---

205 Zschau: *Bayer* (Anm. 199) 76. So etwa führen die Partikel „da“ oder „in diesem Augenblick“, „lange vorher“ etc. „die Kontinuität ad absurdum“ und schaffen „eine Form der Gleichzeitigkeit“.

206 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 177.

207 Zeit „ist nur zerschneidung des ganzen und durch die sinne“ (Bd. 2, 266; auch im Index, 203)

208 Ebd., Bd. 2, 176.

209 Über die „sprachbewirkte Theaterillusion“ vgl. S.644 f. dieses Aufsatzes. Für die sprachliche Konstitution des Bewußtseins vgl. *der stein der weisen*, in dem „mehrere körper“ auftreten, die einen Namen haben, und „mehrere bewusstsein“, die alle „ich“ heißen. Ulrich Janetzki: *Versuch, das Unsagbare zu zeigen*. Konrad Bayer, *der stein der weisen*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 68 (1979), 330–45.

210 Vgl. Anm. 177. Goldenberg in *der sechste sinn*: „du mußt distanz zu den erscheinungen, zu deinen sinneswahrnehmungen halten“. Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 285. Zur „Distanzhaltung“ s. Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 147f.

Das Thema „ich und mein körper“<sup>211</sup> hat Bayer in *der sechste sinn*, dem letzten, un abgeschlossenen Roman, weitergeführt. Die Distanzhaltung, in der die Bedrohung des Lebens und der Zusammenbruch bürgerlicher Ordnung erfahren wird, ist Voraussetzung der Ekstase, des ‚Fliegens‘. Die Sätze „was will mein körper von mir?“, „was will meine seele von mir?“, „wo leben und eigentum bedroht werden, hören alle unterscheidungen auf“ durchziehen leitmotivisch die Fragmente. Unter dem Eindruck des Wiener Aktionismus hat Bayer im *sechsten sinn* das ‚Bewußtseinstheater‘ schließlich zum ‚Leibtheater‘ erweitert, wobei das Körperinnere zum Theaterraum wird.<sup>212</sup>

In Motiven, Themen und Intention nimmt *der kopf des vitus bering* vielfach vorweg, was der Wiener Aktionismus in reale Aktionen übersetzte. Einige Züge des Wiener Aktionismus stellen sich darum als Explosion des Textraumes, als Überführung des ‚Bewußtseinstheaters‘ in Aktionen dar. Daß dies so leicht möglich war, beruht aber nicht nur auf der theatralischen Anlage zahlreicher Texte der Wiener Gruppe, sondern auch darauf, daß die Poeten sich nicht mit literarischen Produkten begnügten, sondern mit der Realität, dem Leben experimentierten. Dies wird im folgenden zunächst entwickelt.

## 5. Die Entwicklung der Avantgarde in Wien 1950 bis 1970 – ein kunstsoziologisches Experiment und seine Theorie

### a) Tendenzen der Entwicklung

Auf den äußeren Druck, auf die einengenden Verhältnisse der Nachkriegszeit reagierten die Wiener Avantgardenkünstler mit einer Revolte. Es ging dabei von Anfang an um die „Realität“, um die „Wirklichkeit“, doch radikalisiert sich die Revolte von den Mystifikationen der Mödlinger Gruppe um H.C. Artmann Anfang der 50er Jahre über die Wiener Gruppe bis zum Aktionismus der 60er Jahre. Nach dem Vorbild von Artmann war ihnen die künstlerische Existenzform wichtiger als die Objektivierung im Werk. Im Surrealismusstreit um die Linie der Zeitschrift *Neue Wege* äußerte Artmann im November 1950, daß er „schon allein in [seiner] Lebenshaltung und Lebensanschauung ein Surrealist“ sei, auch „ohne jemals ein Gedicht geschrieben zu haben“.<sup>213</sup> In der *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* (April 1953) stellte er den Satz, „dass man dichter sein kann, ohne auch irgendjemand ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben“, als „unangreifbar“ hin.<sup>214</sup> Bereits 1951/52 machte Wieland Schmied die von ihm redigierten *Mödlinger Nachrichten*

211 Vgl. das Chanson *ich und mein körper* (Bd. 1, 90).

212 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 2, 232f. Während das Theater sich zum Körperinnenraum wandelt, wird auf der Bühne ein Schläfer zerrissen und verzehrt. Seine Tochter gebiert einen Luftballon. Mit Luftballons arbeitete Muehl 1964, z.B. in der Materialaktion 13 *Luftballonkonzert* vom 9.10. Fotos in: *Eröffnungen* 13 (1964), 22. In der Aktion *Nabelschnur* wird mit Hilfe eines Luftballons eine Geburt dargestellt, s. *wien* (Anm. 13) 248 mit Abb. 77.

213 Wieland Schmied: *Masken, Mystifikationen, Mödling*, in: *Über H.C. Artmann* (Anm. 24) 115–21; hier 116. – Sergius Golowin (*Zeit-Reisende umsteigen!*, Bern 1951–1953, in: ebd., 122–33; hier 125) hat sich 1952 als Maxime Artmanns notiert: „Man macht sie [„die echte Revolution“] nicht gegen eine Regierung sondern gegen eine alte Welt, gegen die Realität, die man in der Schule als unausweichliche Wirklichkeit anzuschauen gelernt hat.“

214 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 9f.

zu einem „Stützpunkt für vielfache Unternehmungen und Mystifikationen im Sinne des ‚poetischen Actes‘“ avant la lettre.<sup>215</sup> Artmanns Produktionen wurden als „Manifestation einer Haltung“ rezipiert; er inszenierte Fiktionen, indem er seinen Sprachspielen Rollen zuordnete, und trieb so die Entwicklung der Poesie in Richtung „fiktiver Stellungnahmen zur Wirklichkeit“ an.<sup>216</sup> In diesem Sinn hat Artmann auch Konrad Bayer geprägt; er war ihm „anschauung, beweis, dass die existenz des dichters möglich ist“.<sup>217</sup>

Die Radikalisierung des Verhältnisses zur Wirklichkeit vollzog sich in den folgenden Jahren vor allem in zwei Bereichen: im Umgang des Künstlers mit dem Publikum und in der Wahl des Materials. Der poetische Akt, von Artmann als ein ohne Betracht der Öffentlichkeit inszenierter „act des herzens“ konzipiert, integrierte sich die latente „Aggressionstendenz gegen die bürgerliche Tradition“<sup>218</sup> und nahm aktionistische Züge an. Meist ahnungslose Menschen waren bereits Material der Mödlinger Mystifikationen (was den Künstlern die Polizei, als Hüterin der Ordnung, ins Haus brachte).<sup>219</sup> Die programmatische Wende leitete jedoch erst Oswald Wieners *cooles manifest* (1954) ein, das den Rezipienten zum Experimentierfeld des Künstlers und zum Objekt seiner Beobachtungen werden ließ. Es proklamierte eine „eindruckskunst“, „das heisst, das psychologische wird [...] im hinblick auf den konsumenten, sozusagen als dimension, kalkuliert“.<sup>220</sup> Der Schock wurde als „unmittelbarster eindruck“ in die Kunstpraxis eingeführt und der Skandal wurde zum einkalkulierten Stilmittel.<sup>221</sup> Im Zusammenhang mit Plänen eines „totalen theaters“ dachte Wiener 1957 an „psychotechnische environments“,<sup>222</sup> die den Zuschauer zum Gegenstand psychischer Manipulation machen. Den Programmpunkt „das publikum als gegenstand, in allen bedeutungen des wortes“<sup>223</sup> haben die beiden „literarischen Cabarets“ (6.12.1958, 15.4.1959) dann teilweise realisiert.

Daß der Angriff auf die ‚Wirklichkeit‘ zuerst den Rezipienten, den Zuschauer und Konsumenten, ins Visier brachte, liegt nahe, wenn man sich die Isolation und Ablehnung der Wiener Avantgardisten in ihrer gesellschaftlichen Umwelt vergegenwärtigt – eine Isolation, die sie emphatisch als „Exil“<sup>224</sup> stilisierten; eine Ablehnung, die eigene Aggressions- und Destruktionswünsche („maschinengewehre und handgranaten einzusetzen, reinen tisch zu machen“<sup>225</sup>) förderte. Künstler und Publikum sind Rollen, die in Kommunikationssituationen funktional aufeinander

---

215 Schmied (Anm. 213) 119. Weitere Details s. H.C. Artmann: *Das im Walde verlorene Totem. Prosadichtungen 1949–1953*. Nachwort v. Hannes Schneider, Salzburg 1970. *Mystifikationen in Mödling*, 111–15 mit Anm. 47–51. – Zu den romantischen Wurzeln vgl. E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*. Nachwort v. Walter Müller-Seidel, Stuttgart 1976, 12f. („Mystifikationen“ in dem Honoratiorenklub einer Provinzstadt).

216 Reinhard Prießnitz: *Hans Carl Artmann*, in: *Über H.C. Artmann* (Anm. 24) 32–37; hier 32f.

217 Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33) Bd. 1, 347.

218 Engerth: *Der Wiener Aktionismus* (Anm. 28) 155.

219 Schmied (Anm. 213) 118 zu den „Geistererscheinungen in der Hinterbrühl“.

220 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 14.

221 Oswald Wiener (*über den illusionismus*, in: Oskar Panizza: *Die krimtnelle Psychose, genannt Psychopattia criminalis*, München 1978, 213–37; hier 214) spricht vom Skandal, den die Dadaisten aus „Wahnmoching“ (Schwabing) und von Panizza als „stilmittel“ übernahmen.

222 *wien* (Anm. 13) 273.

223 Wiener: *das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 404.

224 Zur Gründung des Klubs ‚exil. vereinigung für progressive kunst und literatur‘ am 13. Dez. 1954 s. Rühm: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 17.

225 Ebd., 404.

bezogen sind, und so ein Kulturmuster bilden. Der Angriff, der beim Publikum ansetzte, erweiterte sich folgerichtig auf die „Institution“<sup>226</sup> bzw. das Sozialsystem Kunst (wofür, weil am handgreiflichsten, das Theater stand), auf die Gesellschaft und den Staat und endlich auf die ‚Wirklichkeit‘ als Inbegriff aller Realität. Da die Reaktion der Umwelt die Provokation der Künstler meist bestätigte oder überbot, lief in Wien zwischen 1950 und 1970 ein beispielloses kunst- und kultursoziologisches Experiment ab, das den Mechanismen der Kommunikation, der Konstruktion von Wirklichkeit sowie den psycho-physischen Verankerungen bürgerlicher Kunst, Kultur und Gesellschaft galt. Die Wiener Gruppe stellt sich als die literarische Entwicklungsphase dieses Prozesses dar; literarisch insofern, als das Material in ihr vorherrschend die Sprache, die sprachliche Kommunikation, deren Funktion, Leistungen und Grenzen waren. Wenn Bayer und Wiener „das spiel mit menschen“<sup>227</sup> liebten, Bayer häufig „mit dem Arrangement einer Szene oder einer Situation“ beschäftigt war, „um andere zu für ihn vorhersagbaren Handlungen zu bringen“,<sup>228</sup> so gingen indes die Experimente bereits über das Sprachliche hinaus und betrafen die Regeln, nach denen Handlungen ablaufen, wie die darin wirksam werdenden physischen und psychischen Mechanismen. Diese Interessen realisierten sich in sozialen Inszenierungen und Aktionen. Von den Mitgliedern der Wiener Gruppe engagierte sich Oswald Wiener am intensivsten im Aktionismus, doch gehörte auch Rühm zur Gruppe „ZOCK“, von der gleich die Rede sein wird.

Der Entgrenzung des Experiments in den Aktionen der 60er Jahre entspricht es, daß zuletzt fast alles zum Material erklärt und alle Verfahrensweisen zugelassen wurden. Günter Brus, Otto Muehl und Hermann Nitsch stießen über die Aktionsmalerei in die Wirklichkeit vor. „die entwicklung der kunst tendiert dazu, die wirklichkeit als direktes gestaltungsmittel zu benützen“,<sup>229</sup> bringt Nitsch die herrschende Tendenz 1964 auf den Punkt. „alles kann als material verwendet und verarbeitet werden“, proklamiert Muehl und erklärt dabei auch die Grenze zwischen tatsächlichem Geschehen und phantastischem Arrangement zum Spielmaterial: „wirkliche geschehen können mit anderen wirklichen geschehen vermischt werden, ebenso wirkliche mit unwirklichen und ausserdem noch mit allen materialien, ebenso können zeit und ort der geschehen vertauscht und vermischt werden“.<sup>230</sup> Brus setzt die „Selbstbemalung“ der „bewältigte[n] Selbstverstummlung“ und einer „unendlich ausgekostete[n] Selbstentleibung“ gleich und macht seinen Körper zum „Ausdrucksträger“ seiner sich gegen ihn richtenden Aktion.<sup>231</sup> Das für den 28. Juni 1963 von Muehl und Nitsch angekündigte (teilweise auch realisierte) „fest des psycho-physischen naturalismus“ ist schon im Titel Programm: mit den psychischen und

---

226 „Der Institutionsbegriff umfaßt die normativen Regelungen, die legitimatorischen Reflexionen und die materiellen Verankerungen“ des Subsystems Literatur / Kunst. Burkhardt Lindner: *Autonomisierung der Literatur als Kunst, klassisches Werkmodell und auktoriale Schreibweise*, in: *Jb. der Jean-Paul-Gesellschaft* 10 (1975), 85–107; hier 92.

227 *wien* (Anm. 13) 283.

228 Wiener: *Einiges über Konrad Bayer* (Anm. 1) 40.

229 Hermann Nitsch: *MANIFEST das lamm*, in: *wien* (Anm. 13).

230 otto muehl: *materialaktion*, in: *Brus. Maleret – Selbstbemalung – Selbstverstummlung*, in: *Le Marais*. Sondernummer (1965), o.Pag.

231 *Günter Brus. Selbstbemalung*, in: *Brus* (Anm. 230). – Dokumentation der Aktionen: *Die Schastrommel*. Nr. 8a. *Günter Brus. Aktionen 1964–1966*, Nr. 8b. *Günter Brus. Aktionen 1967–1968*, Nr. 8c. *Günter Brus. Aktionen 1969–1970*, Bolzano 1972.

physischen Lebensvorgängen wird unmittelbar gearbeitet. Die Aktion begann mit der Zerschlagung eines Spiegels, wodurch der Eingang zum Keller frei wurde, in dem Nitsch eine „lammzerfleischung“ und Muehl die „versumpfung einer venus“ angekündigt hatten. „Der Spiegel ist zerschlagen worden – und die Wirklichkeit zeigt sich, wie sie wirklich ist.“<sup>232</sup> Der Sturz von Mutters alter Küchenkredenz (beim ZOCK-Fest 1967 wird sie dann zertrümmert werden!) aus der Wohnung einer Frau Kafka (!) im 4. Stock, angefüllt mit Farben, Marmelade und Geschirr, sollte auf einem auf der Straße aufgespannten Papier ein Aktionsbild ergeben. Die Symbolik des Arrangements ist überdeutlich: Thema ist die psychophysische Deformierung des ‚bürgerlichen‘ Menschen, der Weg führt in das Verdrängte, Tabuisierte und Verbotene, die Küchenkredenz steht für die familiale und vor allem (Nachkriegswien!) mütterliche Sozialisation, die Zerschlagung des Spiegels in Verbindung mit dem Namen Kafka dafür, daß man die Ängste und Schrecken nicht länger literarisch gestalten, sondern ihnen auf den Leib (und die Seele) rücken will. Da das Überfallkommando anrückte und der Keller geräumt und verschlossen werden mußte, definierte zuletzt auch die Ordnungsmacht die Situation so symbolisch wie möglich (der Polizeibericht wurde folgerichtig im Kunstzusammenhang publiziert).<sup>233</sup> Es ist dieser Zusammenfall symbolisch definierter und realer Situationen, von Bewußtseins- und Gesellschaftsordnung, der die Wiener Avantgardisten zur De-Komposition und Zerstörung aller Sinnzusammenhänge antrieb.

Von der „eindruckskunst“ des *coolen manifests* von 1954 (das die psychische Einwirkung auf den Zuschauer zu einer kalkulierten „dimension“ der Kunst erhob) erfolgte – über die beiden literarischen Cabarets 1958 und 1959 als Umschlagspunkte vom Wort in die Aktion – eine stufenweise Radikalisierung, die in Plänen zur psychophysischen Umschaffung des Zuschauers in der theatralischen Aktion gipfelte, wie sie Rudolf Schwarzkogler vor seinem Freitod im Juni 1969 entwarf. „kunst als erlebnisschulung und destruktion aller etablierten vorstellungen vom leben“ war sein Programm; zuletzt arbeitete er „in richtung physiologisch medizinischer beeinflüßbarkeit des zuschauer“: „durch verabreichung von bestimmten speisen, drogen und medikamenten an die zuschauer“, durch Fastenkuren etc. sollte „ein

232 *Muehl Interview. Mit Otto Muehl sprachen Heidi Pataki und Friedrich Geyrhofer*, in: *Wiener. Sonderdruck Wiener Aktionismus*, 1981, 34–41; hier 36. – Dokumentiert ist die Aktion in *wien* (Anm. 13). Programm und Fotos auch in: *happening & fluxus. materialien*, zus.gest. v. hanns sohm, koelnischer kunstverein 1970, o.Pag. – Aktionsprogramm Nitschs: hermann nitsch: *das orgien mysterien theater. die partituren aller aufgeführten aktionen 1960–1979*, Bd. 1, Napoli 1979, 53–61. – In der *versumpfung einer venus* und der *lammzerfleischung* wie auch in anderen Aktionen Muehls und Nitschs werden die elementar-erdhaften (Fruchtbarkeit, Sexualität, schlamm- und gallertartige Stoffe) und verschlingend-furchtbaren Aspekte des ‚Großen Weiblichen‘ evoziert. Wie in Schwarzen Messen kann der nackte weibliche Körper als Altar dienen. Gerhard Zacharias: *Satanskult und Schwarze Messe. Ein Beitrag zur Phänomenologie der Religion*, Wiesbaden 1970, 83, 108ff. Zu Muehl und Nitsch 161–64. – Zur sozialen (Künstler als Außenseiter) wie psychologischen (Abstieg ins Unbewußte) Symbolik des Kellers vgl. den Artikel von Albert Paris Gütersloh *Der unterirdische Art Club* (11.1.1952) zur Eröffnung des „Strohkoffers“ (Clubraum unter der Loos-Bar): „Der arme Österreicher [...] ist, wenn er was Exotisches erleben will, auf sein eigenes Unterbewußtsein angewiesen [...]. Wenn also jetzt der Art Club unter die Erde steigt [...], so setzt er damit eine Symbolhandlung ersten psychologischen Ranges. (*Der Art Club in Österreich* [Anm. 11] 22).

233 *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*, hg. v. Jürgen Becker und Wolf Vostell, Reinbek b. Hamburg 1965, 365–68. – Auch in: nitsch: *das orgien mysterien theater. die partituren*, Bd. 1 (Anm. 232) 57–60; Laszlo Glozer: *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, 299–301. Abdruck im *Spiegel* s. Anm. 267.

physischer als auch psychischer gesundungsprozeß“ in Gang kommen.<sup>234</sup> Konrad Bayer nutzte in seinem Umgang – nach der Überlieferung Wieners – die Sexualität als „Instrument zur Freilegung von Fähigkeiten und Verhaltensmöglichkeiten“ und setzte die Widersprüche zwischen sexueller Verständigung, rationaler Mitteilung und gesellschaftlichen Konventionen in Szene, um eine „überreale Ordnung“ herzustellen.<sup>235</sup> Schwarzkogler (im Ansatz) und Nitsch<sup>236</sup> erarbeiteten und methodisierten die Strategien zur Irrealisierung einer Situation, zur Auflockerung der Realitätskonstitution und zur Verflüssigung der Ich-Grenzen und bündelten sie zu Partituren künstlerischer Aktionen. Manches, was anfangs innerhalb der Wiener Gruppe nur gedacht, ins Wort gefaßt oder privat ausagiert wurde, wurde dann im Aktionismus öffentliches Ereignis. So fand z.B. im „literarischen Cabaret“ 1958/59 der geplante Geschlechtsakt auf der Bühne nicht statt; „der erste öffentliche geschlechtsverkehr als kunst“ wurde zu einem von Muehl reklamierten „weltrekord“.<sup>237</sup> Die Stufen der Radikalisierung von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus lassen sich an Grenzüberschreitungen festmachen: die psychische Dimension erweiterte sich um die physische, Nervenkunst<sup>238</sup> wurde zur Körperaktion; der Unterschied zwischen künstlerischer Darstellung auf der einen, Eingriff in die Wirklichkeit und Gestaltung von Realität auf der anderen Seite verwischte sich, die Bühne des „literarischen Cabarets“ öffnete sich zur Welt; der Schock, der mit (mentalen) Erwartungshaltungen operiert, steigerte sich zur Durchbrechung von Tabus, die nicht nur psychophysisch tiefer verankert, sondern auch institutionell abgesichert sind – der Einsatz von Polizei und Justiz eskalierte.<sup>239</sup>

Mit dem Abschluß der Gruppenarbeit in den „literarischen Cabarets“ geht die Sprachkritik in einer Kommunikations- und Institutionenkritik auf. Gemeinsam führten die Literaten, mit Oswald Wiener als spiritus rector an der Spitze, mehrere Veranstaltungen durch, von denen das „ZOCK-fest“ am 21. April 1967 einen Höhepunkt und die Aktion *kunst und revolution* in der Universität Wien am 7. Juni 1967 den Abschluß bildet. Muehl hat ZOCK als „Dada-Gründung“<sup>240</sup> charakterisiert, und das ZOCK-Fest läßt sich in der Tat als konzentrierte Reprise dadaistischer

234 hermann nitsch: *rudolf schwarzkogler*, in: *wien* (Anm. 13) 281f; hier 282.

235 Wiener: *Einiges über Konrad Bayer* (Anm. 1) 40.

236 Hermann Nitsch: *Orgien Mysterien Theater / Orgies Mysteries Theatre*, Darmstadt 1969. – Ders.: *das orgien mysterien theater 2: theoretische schriften. partiturentwurf des 6 tagespieles*, Neapel, München 1976 (mit kunstgeschichtlicher Herleitung, 11–36). – Zur frühen scharfen psychoanalytischen Kritik der Abreaktions-Hypothese (seitens eines ehemaligen Mitstreiters) s. Josef Dvorak: *Die Blutorgien des Hermann Nitsch. Zur Psychologie des o.m. theaters*, in: *Neues Forum*, Juli/August 1973, 50–54.

237 otto muehl: *warum ich aufgehört habe. das ende des aktionismus*, in: *Neues Forum*, Jänner 1973, 39–42; hier 42. Gemeint ist wohl die Aktion: *Der Tod der Sharon Tate*, Kölner Kunstmarkt, Okt. 1969.

238 In der Wiener Zeitschrift *Nervenkritik*, 1. Jg., 1976, Nr. 3, erscheint von Hermann Nitsch: *Nerventriumph*, o.Pag. Wie auch *die eroberung von jerusalem* (Die Drossel 17, Napoli und Berlin o.J.) ist dies ein Text (nur der Form nach eine Partitur), der Vorstellungen als Nervensensationen komponiert. – In den 60er Jahren gab es den Zeitschriftenplan: *das fieber. magazin der „wiener aktionsgruppe“*. Umschlagentwurf Schwarzkoglers (in Anlehnung an Schwitters?) in: *Die Schastrommel*. Nr. 8a (Anm. 231) 50.

239 Peter Weibel: *Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?*, in: *Im Namen des Volkes. Das „gesunde Volksempfinden“ als Kunstmaßstab*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1979, 50–65.

240 Muehl Interview (Anm. 232) 38.

Aktionen interpretieren<sup>241</sup>: in ihm wird die Sinnverweigerung („Was ist ZOCK? Wir wissen es auch nicht!“) ebenso Programm wie die Zurückweisung ästhetischer Werte. Attersees Auftritt verulkt ästhetizistische Kunstwelten, indem er sie trivialisiert,<sup>242</sup> Rühms ZOCK-Gedicht formuliert aggressiv: „Findet ihr uns schlecht? / Geschieht euch recht! / Noch und noch ein Schock: / ZOCK!“ Ein „Konkurrenzkampf“<sup>243</sup> zwischen Kunstrichtungen (Literaten um Wiener, Aktionisten um Muehl) sowie die Rivalität zwischen Künstlern (Nitsch versus Muehl) werden vor dem Publikum ausgetragen – ein die Kommunikations- als Marktmechanismen persiflierendes Verfahren, das Walter Sermer im Züricher Dadaismus in die Kunstszene eingeführt hatte.<sup>244</sup> Die Literaten führen sich als Werbeallegorien ein (Muehl als „Omo super“, Wiener als „garth mit extra fleischkraft“, Weibel als „ford mustang“) und stellen die Reinigungskraft des Waschmittels OMO unter Beweis: sie reinigen die Kunstszene, indem sie zerstören, was auf der Bühne ist, und sich zuletzt selbst über die Rampe spülen.<sup>245</sup> Ähnlich wie im zweiten „literarischen Cabaret“ der Wiener Gruppe 1959 das Verhalten unvollständig oder falsch informierter Mitspieler einkalkuliert war, scheinen in dieser Veranstaltung die Aktionisten Material eines von den Literaten arrangierten Experiments über Mechanismen der Kommunikation und Verhaltenssteuerung gewesen zu sein. Muehl wertete später das ZOCK-Fest als einen von Wiener gewonnenen Kampf zwischen Dada, Duchamp, Surrealismus auf der einen, Aktionismus auf der anderen Seite. „Also Gestaltung, wo man selbst noch was macht, oder Gestaltung, wo man die Wirklichkeit sprechen lässt.“<sup>246</sup> Schließt man sich dieser Interpretation an, so stellt sich die provokative Inszenierung von Wirklichkeit zum Zweck ihrer Destruktion im ZOCK-Fest als radikale Konsequenz einer Intention des literarischen Cabarets dar: Wirklichkeit ‚auszustellen‘, um sie ‚abzustellen‘.

241 Dokumentation: *wien* (Anm. 13) mit Faksimiles der Presseberichte. – Zum Zusammenhang von Publikumsbeschimpfung, Sinnverweigerung und Abweisung aller Werte im Dadaismus s. Walter Sermer: *Letzte Lockerung. Manifest Dada*, Hannover 1920 (Reprint Erlangen, 3. Aufl. 1979); Picabias *Dada Manifest* (DADA „will nichts, nichts, nichts, es tut etwas, damit das Publikum sagt: ‚Wir verstehen nichts, nichts, nichts.‘“) und *Manifest Cannibale Dada*. Francis Picabia: *Schriften (Poetische Aktion)*, Bd. 1, Hamburg 1981, 73–76.

242 „was schön ist zeigt der maler attersee. die hülle eines riesigen blauen ballons liegt schlaff auf dem boden, attersee schließt das verkehrte ende eines staubsaugers an und bläst das ding auf. als er dann daliegt wie ein blauer wiesenhügel, pflanzt er papierblumen und sternspucker vom weihnachtsbaum darauf. währenddessen fragt ein conferencier mädchen aus dem publicum, ob ihnen die darbietung gefällt. ‚jetzt wissen wir was schön ist‘, seufzen sie.“ (*wien* [Anm. 13] 164 u. 252) Die Verbindung von Natürlichem und Künstlichem, Organischem und Mechanischem kennzeichnet die Ästhetik von Bayer und Schwarzkogler. Ihre Leitfarbe ist blau. Schwarzkogler, dem es um die Schaffung einer zweiten, ästhetischen Natur zu tun war, projektierte schon um 1960, „bäume und gärten blau zu färben“. Hermann Nitsch: *Rudolf Schwarzkogler*, in: *protokolle* 1971/1, 146–50; hier 148.

243 Muehl Interview (Anm. 232) 37. „Das war dem Wiener seine Aktion. Er hat unsere Aktion [von Muehl und Nitsch] vernichtet und hat seine gefeiert.“

244 Vgl. die lancierten Falschmeldungen über „die verwendung von blinden Schüssen in dadaistischen Diskussionen“ (Sermer schießt auf Tzara), eingeführt auf dem „ersten Weltkongreß der Dadaisten“ in Genf 1920; gleicherweise fingiert das Duell Tzara / Arp 1919. Walter Sermer: *Das Hirngeschwür* (= Das Gesamte Werk 2), München 1982, 33–35, 102f., 115.

245 Die Berliner Dadaisten firmierten auch als „Reklame-Gesellschaft“, so im Impressum der Zeitschrift *Der Dada*, Nr. 2. Im Berliner Dadaismus verselbständigte sich die Reklame, „wird selbst zum dadaistischen Programm“. Karin Füllner: *Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten* (= Reihe Siegen 48), Heidelberg 1983, 173. Über die gezielten Provokationen in Großveranstaltungen und die Rolle der Presse 185–206. Für den Gebrauch von Waschmittelwerbung vgl. Walter Mehring: *Wasche mit Lubns!*, in: *Schall und Rauch*, I. Jg., No. 2 (Oktober 1920), 12 („Goethe seit Generationen das beste Waschmittel!“).

246 Muehl Interview (Anm. 232) 38.

In der Aktion *kunst und revolution* erreichte die Eskalation der Wiener Avantgardebewegung ihren Endpunkt. Wie Franz Kaltenbäck in einer Rede dieser Veranstaltung formulierte, wurde hier „normverletzung als information“ gehandhabt, wobei die Anwesenden als „platzhalter einer normierten situation“ traktiert wurden.<sup>247</sup> Da die Aktion „in der heiligen uni“<sup>248</sup> und im Beisein der Presse stattfand, geriet sie zum Staatsskandal: Hetzkampagne in der Presse;<sup>249</sup> 2 Monate Untersuchungshaft für Brus, Muehl und Wiener; Verurteilung von Muehl zu 4 Wochen Arrest, von Brus zu 6 (in 2. Instanz 5) Monaten strengsten Arrests wegen Herabwürdigung öffentlicher Symbole (Bundeshymne) und öffentliches Ärgernis verursachender Verletzung der Sittlichkeit und Schamhaftigkeit. Das Aufreizen von Autoritäten, die Offenlegung der verhaltenssteuernden Normen und der meinungsbildenden Vorurteilsstruktur (Wiener wurde als Mädchenschänder verdächtigt, wie schon früher Rühm als „Opernmörder“<sup>250</sup>) wie auch der Aufweis der Herstellung von Realität durch die Medien sind also voll geglückt. In der Sicht Wieners bestätigte die Aktion die von ihm in dem Roman *die verbesserung von mitteleuropa* (1965–69) aufgestellte Behauptung einer unentwirrbaren „heiligen dreifaltigkeit“ von „sprache, staat und wirklichkeit“, „in der jeder aspekt im anderen realisiert ist“.<sup>251</sup> Da Wiener sich wechselseitig einschließende Begriffe totalisiert (Sprache = Staat = Wirklichkeit), kommt die Argumentation an ein Ende. In ihrer Rhetorik unterstellen sich die Texte, die sich um die Veranstaltung gruppieren, dem Aktionismus einer „Totalrevolution“: „SCHLUSS MIT DER WIRKLICHKEIT!!!“<sup>252</sup>

Der Totalisierung der Kritik geht eine Totalisierung der Kunst parallel. In einer letzten Stufe der Erweiterung des Materials der Kunst wird „Politik als Kunst“<sup>253</sup> betrieben. Die zur politischen Aktion entgrenzte „Kunst“ bekämpft die traditionelle Kunst als „reinforcement oder verbrämung der gültigen wirklichkeit“<sup>254</sup> und bezieht sich, indem sie sich als Stütze dieser abzulehnenden Wirklichkeit zitiert, negativ auf sich selbst. Auf dem Einladungszettel für *kunst und revolution* heißt es: „aber ‚kunst‘ ist nicht kunst. ‚kunst‘ ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat.“<sup>255</sup> Mit dieser Veranstaltung und ihren Folgen schließt sich ein Kreis: was im kunstsoziologischen Experiment ‚Avantgarde in Wien 1950 bis 1970‘ angelegt war, ist zum Austrag, die Struktur der Avantgarde zur Entfaltung gekommen (die dabei vorausgesetzte Theorie der Avantgarde wird im folgenden entwickelt). Am 13. Dezember 1954 konstituierte sich die Wiener Gruppe als „exil. vereinigung für

247 *wien* (Anm. 13) 264.

248 Muehl Interview (Anm. 232) 39.

249 Dokumentation: *wien* (Anm. 13) mit Faksimiles der Presseberichte. Des weiteren: *Die Schastrommel*, Nr. 8b (Anm. 231) 98–128.

250 O. Wiener. Friedrich Geyrhofer/Interview, in: *Wiener* (Anm. 232) 56–65; hier 64f.

251 Oswald Wiener: *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Reinbek b. Hamburg 1969, CXLII; zuerst in: *manuskripte* 22/1968, 34.

252 Flugblatt, Faksimile in: *wien* (Anm. 13) 205. – otto muel [!]: *ZOCK. aspekte einer totalrevolution 66/71*, München August 1971.

253 Wiener Interview (Anm. 250) 59. ZOCK war eine „politische formation“ auf individualanarchistischer Basis. Die Initialen wurden frei interpretiert, von Weibel als „zerstört ordnung christentum kultur“ (*wien* [Anm. 13] 286). – Bereits 1954 diskutierte die Wiener Gruppe die „chancen eines staatsstreiches“ mit Hilfe der Halbstarcken, verteilte Ressorts und wollte die Gesellschaft „nach zweck- und profitfreien, ästhetischen gesichtspunkten“ umgestalten. (*Die Wiener Gruppe* [Anm. 13] 16f.).

254 wie Anm. 252.

255 *wien* (Anm. 13) 202. Auch in: *happening & fluxus* (Anm. 232), o.Pag.

progressive kunst und literatur“, die „erweiterte Poetik“ Artmanns weihte den Club ein. Der 27. Mai 1969 gilt als erster Sitzungstag der „österreichischen exilregierung“ in Bolzano. Als „kaiser für polizei & volksgesundheit“ wurde eingesetzt Otmar Bauer, „für inneres & äußeres“: Günter Brus, „für religion & andere fragen“: Hermann Nitsch, „für verkehr und volksbildung“: Gerhard Rühm, als „militärkaiser“ Oswald Wiener. Zum Ziel gesetzt hatte sich die Exilregierung die „befreiung“ Österreichs vom „terror der austro-terroristen“. <sup>256</sup>

### *b) Kalkül und Exzeß*

Die Entwicklung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970 bringt zunehmend ans Licht, was das Signum ihrer Verfahren und Wertmaßstab ihrer Produktionen ist: sie entbindet Kalkül und Exzeß, setzt beide gegeneinander und wendet sie aufeinander an. Kalkül und Exzeß bilden die Steigerungsformen eines dynamischen Prozesses, der bei der Distanzierung von Vorstellungen, Wahrnehmungen und Empfindungen auf der einen, ihrer Beobachtung, Reflexion und experimentellen Herstellung auf der anderen Seite beginnt. Im Laufe der Entwicklung wechseln der passive und aktive Part – das eine Mal wird das Geschehen durch Beobachtung distanziert und als Erkenntnis gehandhabt, das andere Mal wird es durch willkürlich produzierte Bilder und Empfindungen manipuliert und als Erfahrung verarbeitet. Die Dynamik resultiert aus dem reflexiven Bezug von beobachtender Distanz und direktem Zugriff: zunächst experimentiert die Kunst mit den Mechanismen von Sprachhandlungen, erprobt Sprechsituationen und reflektiert über die Funktion der Sprache bei der Sozialisation und Wirklichkeitskonstitution; der Wissensgewinn und die erarbeiteten Verfahren reizen sodann zu direkt an der gesellschaftlichen Kommunikation ansetzenden Experimenten und Manipulationen, wobei die psychophysische ‚Apparatur‘ und deren soziale Abrichtung steigende Beachtung findet. Wenngleich die Arbeiten einzelner Künstler unterschiedliche Aspekte und Stufen dieses Prozesses markieren, lassen sich einige Knotenpunkte doch allgemein fassen:

(1) *Kunst als „eine Erkenntnisform“*.<sup>257</sup> Nach dem Urteil Oswald Wieners hat die Wiener Gruppe in ihren besten Arbeiten versucht, sich über die „Mechanismen des Gerührtseins, des Verstehens, des Ergriffenseins“ klar zu werden und „die Untersuchung des die Illusionen produzierenden Apparates“ voranzutreiben. Nicht „an unmittelbarer Sinnlichkeit“ interessiert, habe sie danach gestrebt, „diese Sinnlichkeit aufzulösen, um dahinterzukommen, wie sie funktioniert“. <sup>258</sup> Zentrale Texte der Gruppe lassen sich als „sprachkritische Wirklichkeitsreflexion“<sup>259</sup> interpretieren, denen es um die Leistung der Sprache bei der Bildung von Identität, Subjektivität und Wirklichkeit, bei der Wahrnehmung, Empfindung und Herstellung von Situationen zu tun ist.

Über ‚Kunst als analytische Erkenntnisform‘ führt die Entwicklung der ‚Kunst als konstruktive Erkenntnisform‘ hinaus. Innerhalb der Wiener Gruppe gelangten vor

---

256 Aufruf, in: *Die Schastrommel. Organ der österr. Exilregierung*. Faksimile in: *wien* (Anm. 13), o.Pag. Das zweite Lokal Wieners in Berlin bekam den Namen „Exil“. Als „exil-österreicher“ stellte sich Rühm vor: *briefmarkengrößen* (Anm. 3).

257 Wiener Interview (Anm. 250) 60.

258 Ebd., 67, 57.

259 Janetzki: *Alphabet und Welt* (Anm. 29) 71.

allem Bayer und Wiener zum „Glaub[e]n an die Machbarkeit einer Situation, deren Erzeugung sich nur auf eine reflektierte Künstlichkeit zurückführen läßt“.<sup>260</sup> Wiener spricht von „möglichkeiten des phantastischen verstehens“, die sich „nur als kunst“ realisieren lassen: „die kunst der zukunft wird experimentieren mit den parametern des verstehens sein“.<sup>261</sup> Das Verstehen schafft Distanz zur Realität und liefert diese einer künstlerisch trainierten „interpretierenden kapazität“ aus: „tu das äusserste, die vorstellungen zu vermehren, auszutauschen, austauschbar zu machen. gewinn: weniger wirklichkeit, weniger identität, weniger identifikation.“<sup>262</sup> In den umfangreichen Texten, den ‚Romanen‘ der Wiener Gruppe – Bayers *der kopf des vitus bering* und *der sechste sinn*, Wieners *die verbesserung von mitteleuropa* – gehen Sprachkritik und der Angriff auf die Wirklichkeit einher mit Versuchen „phantastischen verstehens“, von den Wienern mit der Metapher des „fliegens“ belegt.

(2) *Kunst als Ausstellung von Wirklichkeit*. Die Distanzierung vom Objekt, die Voraussetzung jeder Erkenntnis und des Experiments ist, hat das *coole manifest* (1954) als künstlerisches Verfahren eingeführt. Die Distanzierung ist eine Bewusstseinsänderung, die jedes Objekt der reinen Anschauung ausliefert und potentiell zur Kunst erklärt. Damit erhält nicht nur die Kunst, als eine Sichtweise oder Einstellung, gleiche Extensität wie die Wirklichkeit, sondern es fallen auch alle ästhetischen Werte. „eine distanzierung von der umwelt durch indifferenz wird erprobt, das banale zum eigentlichen erklärt, die beliebigkeit von wertmassstäben entlarvt. nun stand alles zur verfügung. unser geschmack hatte die wahl. wiener und ich“ – berichtet Rühm – „erklärten alles mögliche für literatur.“<sup>263</sup> Rühm „signierte schriftliche anschlüge, partezettel“, Wiener schrieb die Formulargedichte, sammelte Aufzählungen, Geschäftsschilder etc.<sup>264</sup> Die Ausstellung von Wirklichkeit wurde in einigen Nummern des „literarischen Cabarets“ realisiert. 1965 gründeten Wiener, Ingrid Schuppan, Kurt Kalb und Dominik Steiger „die zeugen e.V.“, deren Ziele die „besichtigung von ereignissen und schauplätzen, anwesenheit bei ereignissen, besonders bei katastrophen“ waren.<sup>265</sup> Auch die Wiener Aktionisten haben sich in diesen Jahren „vom Material weg immer mehr zum Realen hin“ gewendet: „Ich hab zum schluß schon geglaubt“ – erinnert sich Muehl –, „daß man natürliche ereignisse nur auf die bühne bringen müßte, schau sich's an, und glauben, das genügt, um draus kunst zu machen.“<sup>266</sup>

Die Verfahren, Wirklichkeit auszustellen und zu Kunst zu erklären, von den Wienern in den 50er Jahren entwickelt, münden in die Fluxus-Bewegung der 60er Jahre. Spätestens seit 1964/66 – Teilnahme von Brus, Kren, Muehl, Nitsch und

260 Ebd.

261 Dieter Roth: *Frühe Schriften und typische Scheiße*, ausgew. u. mit einem Haufen Teilverdautes von O. Wiener (= Slg. Luchterhand 125), Darmstadt u. Neuwied 1973. Rahmentext Wieners, o.Pag.

262 Ebd.

263 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 13.

264 Ebd. – *wien* (Anm. 13) 273. – Schriftliche Fundstücke führt Rühm in seine textbildnerischen Arbeiten 1955 als „poetische adaptationen“ ein: „kreuzworträtselseiten, öffentliche schriftzettel (anschlüge), gebrauchte löschpapiere usw. werden durch signieren zu poetischen objekten erklärt.“ Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 140.

265 *wien* (Anm. 13) 249f., 273.

266 Muehl Interview (Anm. 232) 36.

Weibel am „Destruction in Arts Symposium“ in London 31.8.–30.9.1966<sup>267</sup> – ist Wien in die internationale Kunstszene integriert. Ben Vautier, der in seinen vom Theater her entwickelten Aktionen den Wienern nahesteht, signierte z.B. am „Fluxus Festival of Total Art“ (Nizza, 25.7.–3.8.1963) die Stadt Nizza als „oeuvre d'art ouverte“ und ihre Promenade als „musée de sculptures vivantes“. Anlässlich dieser Veranstaltung verkündete er auch: „Mourir est une oeuvre d'art (Death is a work of Art)“.<sup>268</sup> Seit 1960 hat Ben Vautier den Tod signiert und in *Der Handelnde (Ben)* (1961–1962) als 18. Aufforderung formuliert: „Verüben Sie Selbstmord.“<sup>269</sup> Der Freitod, als die letztmögliche Distanzierung von sich selbst, ist als ultimative Wirklichkeit also, lange bevor die Wiener ihn ‚realisierten‘ (Bayer 1964, Schwarzkogler 1969), in den Kunstzusammenhang gerückt worden.<sup>270</sup> (Da es, zumindest in O. Wieners Sicht, Ziel Wiener Avantgardisten war, „übermenschlich zu werden“, und die Überwindung von Mitleid als „persönliche Größe“ galt,<sup>271</sup> wird von der Moral auch hier abgesehen.)

(3) *Der Körper als Ausdrucksträger im Spannungsfeld von Reflexion und Exekution.* In den Produktionen der Wiener Gruppe wurden von Anfang an neben sprachlichen auch lautliche und gestische Ausdrucksformen entwickelt. Die ersten literarischen Produktionen von Rühm, der von der Musik herkam, waren Lautdichtungen (1952); „sie schliessen einerseits an raoul hausmann und kurt schwitters an, andererseits wurden sie von der expressiven spontanität des eben aufkommenden tachismus inspiriert“.<sup>272</sup> Rühms „auditive poesie“ komponiert Sprachklang und Artikulation und handhabt somit den „ausdrucksgestus der sprache“ als Material.<sup>273</sup> Die *grundlagen des neuen theaters* (1962) differenzieren zwischen Tonhöhe, Lautstärke, Tonlänge, Tempo, Klangfarbe und Ausdruck als komponierbaren Elementen der menschlichen Stimme.<sup>274</sup> Seit 1962 verwendet er „neben isolierten sprachlauten auch zungen- und lippenschnalzer, huster und rülpser“ und erprobt (in Analogie zu Eintonstücken) isolierte Laute; das Stück *so lange wie möglich*, in dem der Laut angehalten wird, ist „sozusagen eine elementare demonstration des verbruchs von schönheit durch dauer“.<sup>275</sup> Den „auditiven texten“ und

267 Dokumentation in: *wien* (Anm. 13), 250f. – *happening & fluxus* (Anm. 232), o.Pag. Vorher fand nur eine Aktion im Ausland statt: Muehls Materialaktion 9 *Stilleben* in Düsseldorf (Galerie Harro Lauhus) am 11.6.1964. Zu Muehls Materialaktion *Chattanooga* (21.4.1964) s. Hilde Spiel: *Aus der Tiefe der Zeit. Abwege der Wiener Avantgarde*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.4.1964, S. 32. Über Nitschs 6. Aktion in der Wiener Galerie Junge Generation am 23.6.1964 (mit Manifest *das lamm*) berichtete der *Stern*. Der von Sohm als Pressebericht dieser Aktion angeführte *Spiegel*-Artikel („und bedeckte sich mit Gedärmen“. *Polizeibericht über ein Happening in Wien*, 16.6.1965, S.118) druckt den Polizeibericht über das *fest des psychophysischen naturalismus* (s. Anm.233) nach. Das Foto dokumentiert die 1. Aktion vom 19.12.1962; nitsch: *das orgien mysterien theater1* (Anm.232) 46.

268 *happening & fluxus* (Anm. 232) mit Faksimiles, o.Pag.

269 *Happenings* (Anm.233) 454, 257. An die literarischen Cabarets erinnern Vautiers *Theater (Vorschläge)*, 253–57.

270 Schilling: *Aktionskunst* (Anm. 154) 159–61 über die Dokumentarphotografien der fälschlich als Selbststapulationen angesehenen Aktionen Schwarzkoglers (ausgestellt auf der 5. documenta in Kassel 1972) und vergleichbare Aktionen im Ausland. – Schwarzkogler arbeitete meist mit Cibulka als Modell. Heinz Cibulka: *Mein körper bei aktionen von Nitsch und Schwarzkogler 1965–1975*, Napoli 1977.

271 Wiener Interview (Anm. 250) 60. – Muehl hat nur aus rechtlichen Gründen davon abgesehen, einen Selbstmörder in einer Materialaktion auftreten zu lassen. Schilling: *Aktionskunst* (Anm. 154) 158.

272 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 42. Aus demselben Jahr Hans Carl Artmann: *Dramatische Notation* (14.3.1952), in: *protokolle* 1970/1, 7, eine Lautinszenierung (sie, er, chorus) mit Schiedsrichter und Trommel.

273 Ebd., 37.

274 Rühm: *Opbelia und die Wörter* (Anm. 141) 269–78; hier 271.

275 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 43.

„höreignissen“<sup>276</sup> entsprechen die „schrift-, hand- und körperzeichnungen“. Mit den „schriftzeichnungen“ macht Rühm seit 1956 „die ausdrucks mittel der handschrift für die kunst nutzbar“; es entstehen grafische Fixierungen psychischer Gestimmtheiten (Erregung, Müdigkeit, Gelöstheit, Widerstand) unter äußeren Einwirkungen (Stoßen, Rütteln), in unterschiedlichen Stellungen und mit verschiedenen Körperteilen („linke hand, beide hände gleichzeitig, füsse, mund, am körper befestigte schreibgeräte“), „manifestationen des unbewußten durch psychische automatismen“ und seit 1974 auch „psycho- und physiogramme (grafismen extremer psychischer und körperlicher zustände)“. 1975 treten dazu „hand-zeichnungen“, bei denen „die linke hand für die zeichnende rechte als organische, also selbstbewegliche schablone“ fungiert (die Stellung der posierenden Hand schafft Ausdruckswerte), sowie „körper-zeichnungen“ als unmittelbare Umzeichnung von Körperteilen.<sup>277</sup> Körperabläufe und -reaktionen setzte Rühm auch als theatralische Elemente ein und übertrug Körperproportionen sogar in die musikalische Komposition. Das Stück *gehen* (1962) z.B. arbeitet mit Lautsprecheranweisungen für Bewegungsabläufe (Gehen, Anhalten, Sich-Umdrehen, Sich-Setzen, Sich-Erheben etc.), wobei „störaktionen“ die Spieler zu unvorbereiteten Reaktionen nötigen. Zu den „grundfunktionen“ im Handlungsbereich treten „existentielle aussagen“ im Sprechbereich, die gemeinsam zu einem formalen Muster von Lebensvorgängen ohne Fabel komponiert sind.<sup>278</sup>

Das Beispiel Rühm zeigt, daß sich in den Verfahren, die den Körper als Ausdrucksträger aktivieren, von Beginn an mehrere, in den ästhetischen Konsequenzen sogar gegensätzliche Intentionen mischen. Die Dynamik der Entwicklung resultiert aus dem Widerspruch unmittelbaren Ausdruckswillens (der im extremen Fall die Reflexion auszuschalten sucht) mit einer experimentellen Haltung, die sich dem Material zuwendet, es testet, in Elemente zerlegt und mit diesem planvoll komponiert. Rühms Interesse an „schriftzeichnungen“ galt „dem problem des ausdrucks und der vermittlung“, „der material- und der bewußtseinserweiterung“.<sup>279</sup> Dabei benutzte er sprachliche Zeichen nicht (oder nicht allein) zum Zweck der Mitteilung, sondern als hör- und sichtbare „ausdrucks mittel“. Mehr oder weniger losgelöst von „begriffsinhalten“, „ihren eigenen materialen gesetzmässigkeiten folgend“, entstanden Rühms Schriftbilder und Lautkompositionen im Kontext der konkreten Dichtung.<sup>280</sup> Rühm führte entsprechend auch das theatralische Geschehen auf seine „elemente“ zurück und stellte diese als gleichberechtigte „ausdrucks mittel“ dem konzeptionellen Zugriff zur Verfügung.<sup>281</sup> Die freie Verfügung über das Material hat

---

276 Rühm konzipierte das Neue Hörspiel „als ein höreignis, in dem alle schallphänomene, ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material“ (ebd., 41) für formale Konzepte. Dazu: *Neues Hörspiel. Texte, Partituren*, hg. v. Klaus Schöning, Frankfurt a.M. 1969 mit der Hörspielfassung von Rühms *Ophelia und die Wörter*, 341–63.

277 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59), schriftzeichnungen, 133f.; hand- und körperzeichnungen, 135f. – Ders.: *Schriftzeichnungen 1956–1977*, Hannover und Stuttgart 1982. – Vgl. die Hand-, Fuß- und Fingermalereien von Arnulf Rainer, für den sich „die Malerei mit den eigenen Gliedern [...] als eine Fundgrube für (umgesetzte) körperliche Berührungsgebärden“ erwies. A.R.: *Hand-, Fuss- und Fingermalereien*, in: *Nervenkritik*, 1. Jg. (1976), Nr. 1, 8f.

278 Rühm: *Ophelia und die Wörter* (Anm. 141) 141–48; mit Programm: die fabel entspricht nicht mehr, 142.

279 Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 133.

280 Rühm: *Ophelia und die Wörter* (Anm. 141) 270.

281 Ebd., 273.

zur Konsequenz, daß die Analyse von Werken sich in der Beschreibung der zur Anwendung gebrachten Verfahren erschöpft: das Werkgeschehen als Demonstration eines Kalküls.<sup>282</sup>

Dieser Tendenz zur Intellektualisierung und Regelung des Schaffensvorgangs steht die vom Tachismus freigesetzte Spontaneität des Schaffensaktes entgegen. Als Schreibspur und Schreibbewegung finden in der informellen Malerei der 50er und Anfang der 60er Jahre (auch unter Einsatz von Rauschmitteln wie bei Henri Michaux) unkontrollierte Gesten und Kritzeleien Eingang ins Werk; Techniken und Formen der Kalligraphie werden adaptiert.<sup>283</sup> Rühm führt – in obigem Zitat – seine ersten Lautdichtungen von 1952 nicht zuletzt auf das Vorbild des Tachismus zurück. Mit der erst später unter diesem Terminus zusammengefaßten Entwicklung in den bildenden Künsten wurde er u.a. im Art Club konfrontiert. In Wien kamen zwischen 1949 und 1951 Maria Lassnig und Arnulf Rainer vom Surrealismus zum „Automatismus“ – „dem Dominieren des allein Unbewußten“, „dem Dahinschreiben von Formen, abgelöst von jeder Referenz zur Natur“;<sup>284</sup> sie fanden zu automatischen Produktionsverfahren und erforschten dabei auch die Psychophysik des Körpers (Lassnigs „Introspektive Erlebnisse“ oder Bodyawarenesspaintings). Die erste Parisreise von Lassnig und Rainer knüpfte 1951 den Kontakt zur surrealistischen Gruppe (Breton, Peret).<sup>285</sup> Wie Selbstaussagen von Brus, Muehl und Nitsch belegen,<sup>286</sup> wurde die tachistische Szene in Paris dann zur wichtigsten Voraussetzung für die Herausbildung des Wiener Aktionismus zwischen 1960 und 1962. 1959 wurde in Wien Wols ausgestellt und Georges Mathieu führte ein Schaumalen vor (in der Schaumalerei entsteht in einer schnellen Aktion, unter Ausschaltung rationaler Überlegungen, vor Zuschauern ein Bild).<sup>287</sup> Wichtig für die Wiener waren auch Yves Kleins Anthropometrien (Körperabdrucke), bei der er nackte Körper lebender Modelle als zeichenschaffende ‚Pinsel‘ einsetzte. Im Unterschied zur Aktionsmalerei ist der Künstler dabei „von jeder physischen Arbeit befreit“: „Die künstlerische Tätigkeit muß vor meinen Augen und unter meinem Befehl stattfinden, während ich dabei Abstand halte und davon losgelöst bin.“<sup>288</sup> Mathieu und Klein führten theatra-

---

282 „meine theorie deckt sich mit der (jeweils differierenden) formalen verfahrensweise, nach der die einzelnen stücke gemacht sind. jedes hörstück ist also auch immer bis ins detail ein stück realisierte theorie.“ Rühm: *TEXT-BILD-MUSIK* (Anm. 59) 41f.

283 *Schrift und Bild. Katalogbuch zur Ausstellung Schrift und Bild*, Amsterdam und Baden-Baden 1963, Konzeption und Red. Dietrich Mahlow. Darin D.M.: *Schreibspur – Schreibbewegung*, 108–25; Umbro Appolonio: *Schriftwerte im Informel*, XLV–LII. – Thomas Heyden: *Zu sehen und zu lesen. Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly*, Nürnberg 1986. – Übersicht über den Problemkreis: *Écritures dans la peinture*. Centre National des Arts Plastiques, Villa Arson, Nice, 2 Bde., 1984. – Hui Müller-Yao: *Der Einfluß der Kunst der chinesischen Kalligraphie auf die westliche informelle Malerei*, 1986.

284 *Der Art Club in Österreich* (Anm. 11) 116 (Lassnig, 1975); Farbbildung von *Amorphe Rhythmen* (1951), 117. Rühm stellte im Art Club seine Kompositionen vor (z.B. anlässlich der Internationalen Ausstellung des Art Clubs in der Wiener Secession vom 7.10.–12.11.1950 und am 1.3.1952).

285 Benjamin Peret schrieb „das Vorwort für eine projektierte Mappe automatistisch-surrealistischer Darstellungen“ Lassnigs (ebd., 183). Im übrigen war die Fahrt zum „Jesus des Surrealismus“ (Breton) eine Enttäuschung, vgl. Brigitte Schwaiger / Arnulf Rainer: *Malstunde*, Wien, Hamburg 1980, 15–17. 1952 folgten zwei weitere Paris-Aufenthalte Lassnigs in Begleitung Rainers.

286 Peter Weibel: *Zur Aktionskunst von Günter Brus*, in: *Günter Brus. Der Überblick*. Hg.: Museum Moderner Kunst Wien, Hildegund Amanshauser / Dieter Ronte, Wien 1986, 33–49; hier 35.

287 Glozer: *Westkunst* (Anm. 233) 204f.

288 Zit.n.ebd., 244. Vgl. *Anthropométries de l'époque bleue*. Institut d'Art Contemporain. Paris, 9. März 1960, Malaktion mit Aufführung der *Symphonie monotone* (Abb.).

liche Elemente in den Malakt ein: das Schaumalen den für die Aktion – nicht für das künstlerische Produkt – zahlenden Zuschauer (Mathieu gastierte 1959 im Wiener Theater am Fleischmarkt), die Anthropometrie den Regisseur. Die Schau- oder Aktionsmalerei arbeitet mit der Zeitdimension (Einführung des Begriffs der „Schnelligkeit“ in die Malerei),<sup>289</sup> die Anthropometrie benötigt einen Aktionsraum (für den Farbauftrag auf Modelle, für die Bewegung der Körper). Die Wiener Aktionisten knüpften an die hier hervorgehobenen Tendenzen des Tachismus auf unterschiedliche Weise an: an die Freisetzung psychophysischer Spontaneität, die Erweiterung des Schaffensaktes zur theatralischen Zeit-Raum-Aktion, den Einsatz des Körpers als Gestaltungsmittel.

Mit der Entstehung des Wiener Aktionismus erreicht das Widerspiel von Spontaneität und Konstruktion, psychophysischem Naturalismus und formaler Abstraktion ein neues Niveau. Eine wesentliche Bedingung dafür bot der *genius loci*: der Tachismus wurde im Bezugsrahmen psychologischer Theorien interpretiert und zum Aktionismus weiterentwickelt. Nitsch, der „den tachismus psychoanalytisch als abreaktionsereignis“ verstand, hat sein Theaterkonzept ursprünglich „als die realisation eines tachistischen theaters“ aufgefaßt;<sup>290</sup> „verdrängungen verwandeln sich in kunst“.<sup>291</sup> Anfang der 60er Jahre, als unter dem Eindruck von Freud und Jung das Orgien-Mysterien-Theater Gestalt annahm, stand Nitsch „einer fast positivistischen Wissenschaftsgläubigkeit“ nahe.<sup>292</sup> Wie das Manifest *Die Blutorgel* – „der eigentliche gedankliche beginn des wiener aktionismus“<sup>293</sup> vom Mai 1962 – verkündet, sollte „mit zuhilfenahme der gesetze der tiefen- und massenpsychologie“ ein „konstruiertes, rituelles FEST“ inszeniert werden, bei dem das Publikum „durch blasphemische mythenschändung und durch zelebation sinnlich intensivst zu registrierender extrem-situationen“ zur enthemmten Ekstase gelangt.<sup>294</sup> Entsprechende Wissensbestände hat wohl Josef Dvorak – ein Psychotherapeut, dessen Patient Muehl war,<sup>295</sup> und Fachmann für psychologische wie mythologische Literatur – in den frühen Aktionismus eingebracht. Dvorak hat an der *Blutorgel* mitgearbeitet und seine Galerie mit Nitschs erster öffentlicher Aktion am 16. März 1963 eröffnet.<sup>296</sup> In der zitierten Wendung vom „konstruierten, rituellen FEST“ drückt sich die Verbindung von künstlerischer Formung und psychophysischer Enthemmung bei Nitsch aus: Das O.M.Theater versteht sich als „dynamisches arbeiten mit den psychischen

289 Im Manifest *De l'Abstrait au Possible* (1958) hebt Georges Mathieu als Merkmale nicht-figurativer Malerei hervor: „1. Vor allem kommt es auf die Schnelligkeit des Malers an. 2. Weder Formen oder Gesten sind vorher bestimmt oder überlegt. 3. Eine besondere Konzentration ist notwendig. [...] Geschwindigkeit und Improvisation bedingen: Konzentration der psychischen Energien und zugleich einen Zustand völliger Leere.“ *Georges Mathieu*, Kat. anlässlich der Ausstellung in der Neuen Galerie im Künstlerhaus, München 1962, o.Pag.

290 nitsch: *das orgien mysterien theater 2* (Anm. 236), 117. „mit dem durch tachistische methoden erreichten grundexzeß hat der tachismus seinen endpunkt erreicht.“ (Ebd.)

291 Ebd. 31.

292 Ebd., 135.

293 nitsch: *das orgien mysterien theater 1* (Anm. 232) 39.

294 *wien* (Anm. 13) o.Pag.

295 Mit der Erklärung, Muehl im Laufe dieser Therapie zu seinem „Golem“ abgerichtet zu haben, steuerte Dvorak eine makabre Variante zum Demiurgen-Theater bei. Josef Dvorak: *Wer war Otto Muehl? Brief an Günther Nenning*, in: *Neues Forum*, März 1973, 62f.

296 Dokumentiert in nitsch: *das orgien mysterien theater 1* (Anm. 232), 49–51. Rühm, Achleitner, Artmann, Wiener fehlten, obwohl eingeladen.

mechanismen der zuschauer“,<sup>297</sup> wobei es mythologische (Zerreißung des Dionysos) bzw. religiöse Überlieferungen (Kreuzigung Christi) reflexiv handhabt. Der Orgiastik und dem sado-masochistischen Grundexze – Schlüsselbegriffen der Konzeption – steht ein abstraktes Formprinzip<sup>298</sup> gegenüber. Die Verdichtung der Wirklichkeit resultiert aus der Komposition; der Enthemmung der Zuschauer korrespondiert die pedantische Askese des Künstlers.

Neben den tiefenpsychologischen Theorien von Freud und Jung gewannen im Zuge der Radikalisierung der Wiener Avantgardeszene sozialpsychologische und gesellschaftskritische Ansätze an Gewicht. Brus und Muehl wurden durch Wiener mit Marquis de Sade, Max Stirner und Wilhelm Reich bekannt.<sup>299</sup> Psychopathologie und Kreativität rückten in engen Zusammenhang, die analytische Selbsterfahrung im Medium der Kunst verknüpfte sich mit einem „Kulturanarchismus, der die destruktive Entladung des neurotischen Menschen einschließt“. <sup>300</sup> Das Attribut der Geisteskrankheit wird ubiquitär: in negativer Wertung gilt die Gesellschaft als wahnsinnig, in positiver der Künstler, nicht zuletzt wird Epilepsie im Kunstzusammenhang auch ironisch zitiert.<sup>301</sup> Den Hintergrund bildete die Wiederentdeckung der Kunst der Schizophrenen. An Prinzhorns Standardwerk *Bildnerei der Geisteskranken* (1922) schließen die Arbeiten von Leo Navratil an, der seit 1946 im Niederösterreichischen Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie Klosterneuburg tätig ist (*Schizophrenie und Kunst*, 1965; *Schizophrenie und Sprache*, 1966; *a und b leuchten im Klee. Psychopathologische Texte*, 1971), sowie die Überlegungen von Peter Gorsen, einem der ersten Interpreten Nitschs. Unter den Wiener Aktionisten hat insbesondere Brus das Thema des Wahnsinns seinen Aktionen integriert, wobei er die Aggression der Gesellschaft, die ihn als krank brandmarkt, gegen sich selbst wendet. Das *direct art fest*, das Muehl, Brus, Bauer und Stumpfl am 9. 11. 1967 veranstalteten, wurde im *Wiener Wochenblatt* (25. 11. 1967) als „Der helle Wahnsinn“ ausgeschrien; darauf stellte Brus die Aktion im Reiffmuseum in Aachen am 6. 2. 1968 unter das Motto *der helle wahnsinn*.<sup>302</sup> Das psychologische Gutachten, das im Rahmen des Prozesses über die Veranstaltung *kunst und revolution* ber ihn erstellt wurde, publizierte er im Kunstzusammenhang.<sup>303</sup> Bei der

---

297 nitsch: *das orgien mysterien theater 2* (Anm. 236) 104f.

298 Ebd., 165–67 über Form: „form ist letztlich ungegenstndlich, abstrakt, ihre realisation ist in formale beziehung, in harmonie setzen, ist verdichten von wirklichkeit“ (165). Als Intensivierung von Seinsbezgen ist der Formbegriff ethisch besetzt und metaphysisch begründet: „die form ist von tiefer metaphysisch moralisch ethischer qualität.“ (137) – Ders.: *Zum Konzept des O.M. Theaters*, in: *protokolle 1973/2*, 98–125; hier: *Der Begriff der Form*, 123–25. – Ein vergleichbares Verhältnis von Konzept und Material artikuliert Rainer (Schwaiger / Rainer: *Malstunde* [Anm. 285], 29): „Ich bin ein Gedankenknstler und ein Malschweinchen zugleich.“

299 „brus / muehl lasen 64/65 gemeinsam stirner, lasen sich ihn gegenseitig vor, tranken dabei, wlzten sich in lachanfllen auf dem boden,“ *wien* (Anm. 13) 283. – Wiener Interview (Anm. 250) 58.

300 Peter Gorsen: *Der spielbar gemachte Lustmord oder Hermann Nitsch's Beitrag zur Dramaturgie des Unsthetischen*, in: Nitsch: *Orgien Mysterien Theater* (Anm. 236) 24–34; hier 29.

301 Vgl. etwa 2. *totalaktion (für vernünftige geisteskranke nicht ohne bedeutung)* von Brus und Muehl, 24. Juni 1966, und *Omo Super: Lieber Gott, wir sind alle epileptisch*, Muehls Nummer auf dem ZOCK-Fest, 17. April 1967. *wien* (Anm. 13) 250, 255. – Zur Vorgeschichte Bayer: *Sämtliche Werke* (Anm. 33), Bd. 1, 344 (*tagebuch 1963*): „Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat fast alles von den Geisteskrankheiten gelernt / Die Krankheiten Pioniere des Fortschritts“.

302 *happening & fluxus* (Anm. 232) o.Pag. – *wien* (Anm. 13) Nr. 61–64. Dem Foto Nr. 61 wird ein Satz aus dem späteren psychiatrischen Gutachten unterlegt, 247. Die Bildunterschriften weisen auf eine Satire auf die Psychologie hin.

303 *Die Schastrommel*, Nr. 8b (Anm. 231) 128.

letzten und extremsten Aktion *Zerreißprobe* (19. 6. 1970) handelt es sich um „Psycho-Dramolette“, die sich „gegen den Psychologie-Terror“ als Instrument staatlicher Unterdrückung richten: „Die Kunst hat den hellen Wahnsinn eingeholt. Depression ist jederzeit Depressionismus.“<sup>304</sup> Wie ersichtlich, bezeichnet „der helle Wahnsinn“ die Erfahrung einer Wirklichkeit, bei der der Staat zum Inbegriff der den Körper wie die Psyche zerstörenden Zwänge wird: „Der Staat will mich essen, rsten, schlecken, vögeln, einfrieren, auftauen, erfinden. Der Staat kennt keinen Betriebsschlu für meine Drüsen. Er presst meinen After zu[,] reisst meine Narben auf, greift meine Hhner aus.“<sup>305</sup>

In den Aktionen von Brus kulminieren zwei Tendenzen: zum einen steigert sich das Widerspiel von psychophysischem Naturalismus und formaler Abstraktion zum Destruktionsgeschehen. Der Künstler repliziert den Terror, dessen Opfer er ist oder zu sein meint, mit dem Terror gegen sich selbst, er ist Täter wie Opfer zugleich. Da der Körper ineins „der Schauplatz der Souveränität und ihrer Unterdrückung“ ist, brechen die Aktionen die den Körper deformierende Ordnung auf: „Durch die reale Verstümmelung des Körpers wurde die soziale Realität der sozialen Kodierung des Körpers und die verstümmelnde Funktion der sozialen Kodierung angegriffen.“<sup>306</sup> Thematisch wurde dieser Zusammenhang vor allem in der Aktion *Der Staatsbürger Günter Brus betrachtet seinen Körper* (17. Mai 1968) und der sie begleitenden Proklamation.<sup>307</sup> Indem der Körper peinigenden, schmerzenden und verletzenden Manipulationen ausgesetzt wird,<sup>308</sup> tragen die Aktionen den Gegensatz von Vorstellung und Realität, Geist und Körper an derselben Person aus. Zum anderen kommt in ihnen die Arbeit an der Differenz von Zeichen und Wirklichkeit zum Abschluß – „der Schmerz der Abbildung selbst“ wird Ereignis.<sup>309</sup> Diese Deutung Weibels wird gestützt durch den Kontext. In der 2. Hälfte der 60er Jahre haben Wiener Avantgardisten die Destruktion jeglicher sprachlicher und symbolischer, zeichenhafter Ordnung betrieben, wobei zuletzt der Glaube an den Gedanken überhaupt abgeschrieben und das Bewußtsein als „der Ort der Ideologie“<sup>310</sup> verdächtigt wurde. „mit dem Staat ist die Wirklichkeit verdächtig. die erforschung der grenzen des ich muss der empfindung übergeben werden“,<sup>311</sup> heißt es in Wieners Flugblatt zu *kunst und revolution*. Dieses Programm hat Brus im Aktionsvortrag *head-destruction* – im Rahmen des „Destruction in Arts Symposium“ am 10. 9. 1966 – vorgeführt: „brus

304 Information 33 des Aktionsraums München, 19. Juni 1970. Faksimile in: *Die Schastrommel*, Nr. 8c (Anm. 231) 161.

305 Günter Brus: *Der Staat*, in: *wien* (Anm. 13) o.Pag.

306 Weibel: *Zur Aktionskunst von G. Brus* (Anm. 286) 48.

307 *wien* (Anm. 13) o.Pag. „Ich gehe von der berechtigten Annahme aus, daß der Grotteil der sterreichischen Bevölkerung geisteskrank ist.“

308 Am extremsten in Zeichnungen, auf denen Folter- und Hinrichtungsapparate sich gegen die empfindlichsten oder besonders tabuisierten Körperteile richten. Günter Brus: *Irrwisch*, Frankfurt a.M. 1971.

309 Weibel: *Zur Aktionskunst von G. Brus* (Anm. 286) 42.

310 Peter Weibel: *Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst* (1965/66), in: P.W.: *Kritik der Kunst – Kunst der Kritik* (Anm. 70) 34–50; hier 38. „Die Begriffe zertrümmern, um die Sinnlichkeit zu befreien.“ (142) Auf diesen ebenso grundlegenden wie radikalen Aufsatz gehen die Überlegungen im Ausstellungskatalog von 1986 (Anm. 286) zurück. – Oswald Wiener: *warum brus so wichtig ist (patent merde*, märz 69): „wir haben die wahl zwischen irrenhaus, gefängnis und der SPIEGEL. wir haben nichts zu reden, weil wir unseren gedanken nicht mehr glauben.“ (*wien* [Anm. 13] o.Pag.).

311 *wien* (Anm. 13) 205.

schlug mit seinem kopf auf einen papiergefüllten, auf dem tisch liegenden papiersack, immer heftiger, schneller, ausholender, bis er nach hinten kippte und einen schrei ausstoßend steif zu boden krachte.“<sup>312</sup>

(4) *Kunst als Kommunikationsexperiment*. Da die Wiener Gruppe „am verhalten der worte in bestimmten sprachsituationen“ wie „an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch“ interessiert war,<sup>313</sup> erscheint in ihren „literarischen Cabarets“ „das theater als der ort metakommunikativer spiele und signale“.<sup>314</sup> Die Aktionen der 60er Jahre arbeiteten verstärkt mit den Zusammenhängen von Kommunikation und Situation, wobei sie Kunst als Kommunikationsschema bloßlegten, das es in gesellschaftskritischer Absicht destruktiv und konstruktiv (Schwarzogler, Nitsch) zu nutzen galt. Darüber hinaus erstreckten sich die Experimente zunehmend auf die Zusammenhänge zwischen Empfindung und Kommunikation, Ausdrucksverhalten und Situationsdefinition, kollektiven Projektionsmechanismen, veröffentlichter Meinung und gesellschaftlicher Sanktion. Der Kommunikationsaufwand – wie er in Manifesten, Flugblättern, Presseberichten, Polizei- und Gerichtsakten vorliegt – stieg an, da die Künstler Kommunikationsmechanismen und Situationsdefinitionen in ihre Arbeit miteinbezogen und Reklametechniken nutzten. Weil die Avantgardisten Aspekte von Kunst als eines gesellschaftlich institutionalisierten Kommunikationssystems zu ihrem Material, d.h. zu dem machten, worüber sie gestaltend verfügten, wurde es zu einer Hauptfrage der öffentlichen Diskussion (und der Urteilsfindung von Gerichten), was (noch) Kunst ist und wo ihre Grenzen liegen. Damit etablierte sich der für alle Avantgarden (wie wir noch begründen) zentrale Diskurs über die Leitfrage ‚Was ist Kunst?‘ oder – ohne ontologischen Zungenschlag – ‚Wer hält was warum und mit welchen Konsequenzen für Kunst?‘ Für den Avantgardezusammenhang bedeutet dies die Ausdifferenzierung einer die Kunstpraxis legitimierenden und perspektivierenden Kunstdiskussion und -programmatisierung. Wie das Beispiel des Orgien-Mysterien-Theaters von Nitsch verdeutlicht, ist ein hoher Kommunikationsaufwand unumgänglich, um ein avantgardistisches Unternehmen auf Dauer zu stellen. Wenn Oswald Wiener die Entwicklung von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus als „Verlust von Ideen und gleichzeitig Verstärkung der Mittel“<sup>315</sup> charakterisiert, unterliegt er einer Selbsttäuschung, da er selbst Beweis des Gegenteils ist: Wiener hat die Aktionen begleitet (indem er Brus und Muehl theoretisch ‚aufrüstete‘), Veranstaltungen inszeniert und dabei sein Wissen um die „bewußtseins-mechanik“<sup>316</sup> – d.h. die psychophysische Apparatur und die gesellschaftlichen Kommunikationsmechanismen, die ‚Wirklichkeit‘ schaffen – so weit erweitert, daß er schließlich aus dem Kunst- in das Wissenschaftssystem überwechseln konnte. Josef Dvorak und Peter Weibel sind weitere Agenten des Avantgardezusammenhangs der 60er Jahre, die die Praxis theoretisch fundiert haben. Einige einschlägige Vorgänge werden im

---

312 Ebd., 251.

313 *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 401.

314 Weibel: *Aktion statt Theater* (Anm. 173) 49.

315 Wiener Interview (Anm. 250) 56. – Zu Wieners Kritik an Muehls Aktionen (Ästhetisierung, formale Komposition, Integration in den Kunstzusammenhang) s. *gleichnis mit mike hammer. mit otto mühl*, in: *die verbesserung von mitteleuropa* (Anm. 251) LXII f.

316 Oswald Wiener: O, in: *Berliner Hefte* 17 (= Probleme des Nihilismus, Dokumente der Triester Konferenz 1980), 1981, 38–50; hier 43. – Ders.: *subjekt, semantik, abbildungsbeziehungen* (Anm. 183).

folgenden skizziert und in den internationalen Kontext gestellt, bevor Konsequenzen der Kommunikationskritik für die Literatur erörtert werden.

Zum Wesen des Wiener Aktionismus, „der als Kunst neue Stile der Kommunikation erprobt hat, gehört die Konfrontation mit einem traditionellen Öffentlichkeitsbegriff“,<sup>317</sup> wie sie Brus' *Wiener Spaziergang* am 5. Juli 1965 vorführt. Korrekt gekleidet, aber ganz weiß übermalt und mit einem schwarzen vertikalen Strich in zwei Hälften geteilt, wurde Brus von der Polizei angehalten und zu einer Ordnungsstrafe verurteilt, weil die Übermalung geeignet sei, „Ärgernis zu erregen und bei den Passanten auch tatsächlich erregt hat, wodurch die Ordnung an einem öffentlichen Ort gestört war“.<sup>318</sup> Die Aktion zur Vernissage seiner Ausstellung am folgenden Tag *Weiß in weiß in einer weißen Galerie* blieb unbeanstandet; der „Kontextwechsel bzw. Kontexttransfer“ enthüllt somit „die kulturell gesetzten Grenzen der Expression“.<sup>319</sup> Symbolisch definierte Orte fungieren auch als Bewußtseinsgrenzen: der schwarze Strich auf dem weiß übermalten – also zum entsinnlichten Material einer Bearbeitung reduzierten – Körper markiert die Grenze, die den Menschen Brus in den Künstler (im Kunstzusammenhang der Galerie) und in den Passanten (in der Öffentlichkeit der Straße) teilt. Mit der Diagnose der Spaltung des Menschen durch die Gesellschaft (in Privatheit und Öffentlichkeit, Körper und Geist, Objekt und Subjekt etc.) geht der Künstler reflexiv um, indem er sie provokativ und werbewirksam zur Schau stellt. Die radikaleren Körperaktionen von Brus interpretierte Wiener als „untersuchung der zusammenhänge zwischen empfindung und kommunikation“, die das staatliche Normgefüge aufsprengt, das die Einstellung des Individuums zum Körper regelt und „soziokulturell gesteuerte gefühle“ zum Kern einer als individuell gehaltenen Wahrnehmung macht.<sup>320</sup> Mit den Aktionen von Brus sei Kunst zu einem Versuch geworden, „die grenzen zwischen biologie und soziologie des bewußtseins, welche man für die grenzen des individuum, des bürgers, hielt, als schichtlinien der staatlichen macht“ zu verstehen.<sup>321</sup> Vergleichbare Gedanken hat auch Peter Weibel entwickelt;<sup>322</sup> bei beiden ist zu studieren, wie die künstlerische Radikalität des Aktionismus nur durch eine theoretische Reflexion auf die Grundlagen der Kunst zu rechtfertigen ist.

Die Experimente mit Kommunikationsmechanismen, die Verschärfung der Kunstkritik zur Gesellschaftskritik und die Ausdifferenzierung eines die Praxis begleitenden psychologischen und soziologischen kunsttheoretischen Diskurses erfolgten in Wien in den 60er Jahren im Schnittfeld mehrerer internationaler Strömungen: des Neo-Dadaismus (ab ca. 1961) und des Rückgriffs auf den historischen Dadaismus, der „Situationistischen Internationale“ (1958–74) und des Übergangs von der Gruppe SPUR (1958–65) zur „Subversiven Aktion“ (1963–66) in der Bundesrepublik

---

317 Weibel: *Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?* (Anm. 239) 60.

318 Zit. ebd., 52, mit Foto. Weiteres Foto in: Brus: *Der Überblick* (Anm. 286) 38; die Spaltung von Kopf und Körper durch einen schwarzen Strich gehörte seit den Malaktionen zum Repertoire von Brus (Abb. auf S. 13, 14, 16).

319 Ebd., 52 u. 54.

320 Oswald Wiener: *ein merkwürdiges urteil – auseinandergesetzt und kommentiert*, in: *Neues Forum*, April 1972, 52–57; hier 55, 57 (Anm. 2). Dabei unterstellt Wiener einen Regelkreis: „kommunikation selektiert ordnung, ordnung kreiert identität, identität selektiert kommunikation“ (55).

321 Ebd., 55.

322 Weibel: *Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst* (Anm. 310), mit Bezügen auf Merleau-Ponty, Levi-Strauss, H. Marcuse u.a.

Deutschland. Das Problem konkreter Einflüsse bzw. Übernahmen können nur Forschungen zum aktuellen Wissensstand, zur Kommunikationssituation, den Nachrichtenkanälen und personellen Verbindungen in der Wiener Szene erhellen. An dieser Stelle wird lediglich auf handgreifliche, zeitlich oft vorangehende Parallelen verwiesen. Das 2. Manifest des Nouveau Réalisme *Bei vierzig Grad über Dada* (Paris, Mai 1961) macht das Abenteuer der Realität zu einem soziologischen „Forschungsgebiet“, die Künstler stellen die „gesamte soziologische Wirklichkeit“ zur Diskussion.<sup>323</sup> Die Entgrenzung des Materials des Künstlers auf die gesamte äußere Wirklichkeit geht also einher mit einer soziologischen Betrachtungsweise, die den Zugriff auf die Realität allererst ausrichtet und diskursfähig macht. Obschon dieses Manifest die dadaistische „Anti-Kunst-Geste“ um „positive Eigenschaften“ in der Aneignungsweise moderner Wirklichkeit ergänzt,<sup>324</sup> gewann gleichzeitig die „destruktion als gestaltungsmittel“<sup>325</sup> an Bedeutung. Während Brus und Nitsch vom Tachismus zum Aktionismus kamen, schlossen Muehls „Gerümpelplastiken“ und „Materialaktionen“ von 1963/64 an Schwitters „Materialkunst“ und seine „Merzbühne“ an, die die „prinzipielle Gleichberechtigung“ und „restlose Erfassung aller Materialien“, unter Einschluß des Menschen, proklamiert.<sup>326</sup> Das „Gesamtkunstwerk“ der „Merzbühne“ entsteht durch „Deformieren, Kopulieren, Überschneiden“ von sprachlich fixierten, semantischen und syntaktischen Ordnungen (Vermählung von konkreten und abstrakten Begriffen, realen und imaginären Vorstellungen, pragmatischen und poetischen Sprechweisen etc.) und realisiert sich deshalb adäquat auch nur in Programmen für ein Bewußtseinstheater. Zu den Verfahren von Schwitters gehört es, unterschiedliche Sinneseindrücke synästhetisch zu kombinieren, in extremen Intensitätsgraden zu kontrastieren („weiche Falten fallen“ / Zahnarztbohrmaschine) und unanschaulichen Begriffen entgegensetzen („Man zerknicke und turbuliere endliche Teile und krümme löchernde Teile des Nichts unendlich zusammen.“). Diese Techniken haben die Aktionisten übernommen, so daß es neben den Aktionen zu einer genuinen, wenig beachteten Textproduktion kam. Die Texte,<sup>327</sup> häufig in der Form von Partituren oder doch Handlungsanweisungen, inszenieren ein Bewußtseinstheater irrealer Bilder und extremer Sensatio-

---

323 Glozer: *Westkunst* (Anm. 233) 246f. „Die Soziologie kommt dem Bewußtsein und dem Zufall zuhülfe, sei es auf der Ebene gepreßten Alteisens, bei der Auswahl oder beim Zerfetzen eines Plakats, der Beschaffenheit eines Objekts, der Entfesselung mechanischer Erregbarkeit, der Verbreitung von Sensibilität jenseits der logischen Grenze ihrer Wahrnehmung.“ (246) Bei Blechakkumulagen ist zu denken an César (*Compression Mobil*, 1960), bei Plakataktionen an Dufrené, Hains, Rotella und Villeglé. Vgl. 1960. *Les Nouveaux Réalistes*. Deutsche Ausg. Städt. Kunsthalle Mannheim, Kunstmuseum Winterthur 1987. – Der Neo-Dadaismus geht zunächst von der Musik (Cage) aus: *Neo-Dada in der Musik*, Kammerspiele Düsseldorf, 16. Juni 1962.

324 Ebd.

325 Formulierung der Presseaussendung des Instituts für Direkte Kunst, 29.8.1966, zum 1. *Destruction in Arts Symposium* in London. Faksimile in: *happening & fluxus* (Anm. 232) o.Pag. – Zum Institut für Direkte Kunst s. *wien* (Anm. 13) 282, 250f. – Vgl. G. Metzgers *Manifesto Auto-Destructive Art*, London, 10. März 1960, in: *Performances, Happenings, Actions, Events, Activities, Installations*. A cura di Luciano Inga-Pin, Padova 1978, o.Pag. Das Manifest enthält eine umfangliche Liste von Destruktionsarten – vom Einsatz von Säure bis zu der von Atomenergie.

326 Kurt Schwitters: *Das literarische Werk*, hg. v. Friedhelm Lach, Bd. 5, Köln 1981, 39–44. Auf Schwitters „Merzbühne“ verweist Nitsch: *das orgien mysterien theater 2* (Anm. 236) 36 („vorwegnahme von happening und aktionismus“). – Zeitgleich mit Muehl entstanden Emilio Vedovas Gerümpelplastiken.

327 Vgl. die Texte von Brus und Muehl in der Sondernummer von *Le Marais* (Anm. 230), ihr Konzept für den österreichischen Biennale-Beitrag 1968 (*wien* [Anm. 13] o.Pag.), Muehls *ZOCK* (Anm. 252); Nitsch: *Nerventriumph* (Anm. 238), *die eroberung von jerusalem* (Anm. 238).

nen, indem sie Bedingungen der Realitätskonstitution negieren und Vorstellungsschranken sprengen. Weniger auf Schwitters – der die „Merz-Partei-Deutschland“ mit der Devise „Wählt Anna Blume!“ für die Agitation zur Reichstagswahl 1920 ins Leben rief<sup>328</sup> – als auf die Berliner Dadaisten um Johannes Baader, Raoul Hausmann und Richard Huelsenbeck weist die Übernahme politischer Aktionsformen in den Kunstzusammenhang, wie sie in der „politischen formation“ ZOCK und ihren Aktivitäten zu beobachten ist.<sup>329</sup> „Spießler“ wird dabei durch das von Wiener aufgebraute Spottwort „Wichtel“ ersetzt.

Zur Zeit der Malaktionen von Nitsch (1960–63) und noch vor seiner ersten tastenden Aktion mit Muehl (19. 12. 1962)<sup>330</sup> hat Dieter Kunzelmann, der Theoretiker der Münchener Gruppe SPUR, in einem provokativen Artikel gefordert, alle Kirchen „dem FEIERN NEUER ORGIASISCHER FESTE UND EKSTATISCHER SPIELE, DIE AUF DER AKTIVEN TEILNAHME ALLER BERUHEN, zu übergeben“ – zu welchem Zweck der „Situationistische Zentralrat“ bereits einen „EUROPÄISCHEN ORGIENAUSCHUSS“ gegründet habe.<sup>331</sup> Die Gruppe SPUR (der bekannte Künstler wie das Cobramitglied Asger Jorn und Heimrad Prem angehörten) hat in den Jahren, als sie eine Sektion der „Situationistischen Internationale“ war (1959–62), in Deutschland die Wege von der künstlerischen Artikulation zur gesellschaftskritischen Aktion geebnet. Die Situationisten, eine dadaistische, surrealistische und lettristische Ansätze kritisierende wie weiterführende Gruppierung, wollten „die Revolution in den Dienst der Poesie“, und nicht umgekehrt, stellen, ihr „Programm der verwirklichten Poesie“ verlangte nichts Geringeres, „als Ereignisse und ihre Sprache gleichzeitig und auf untrennbare Weise zu schaffen“.<sup>332</sup> Der Gruppenname verweist auf das Vorhaben, Poesie dadurch in Wirklichkeit zu überführen, daß poetische Verfahren zur Konstruktion von menschlichen Situationen, zur „Organisation des erlebten Augenblicks“ eingesetzt werden.<sup>333</sup>

---

328 Schwitters: *Das literarische Werk*, Bd. 5 (Anm. 326) 69.

329 *uten* (Anm. 13) 286. Vgl. Anm. 253. Das Flugblatt *Was ist der Dadatismus und was will er in Deutschland?* (Juni 1919), unterzeichnet vom „dadaistischen Zentralrat Gruppe Deutschland“, parodiert Woodrow Wilsons Vierzehn-Punkte-Programm. Raoul Hausmann: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, hg. v. Michael Erlhoff (= Frühe Texte der Moderne), Bd. 1, München 1982, 60f. Zur Übernahme politischer Kommunikationsformen in den Berliner Dadaismus vgl. Raoul Hausmann: *Am Anfang war Dada*, hg. v. Karl Riha und Günter Kämpf, 2. Aufl. Giessen 1980, 72ff.; Füllner: *Huelsenbeck* (Anm. 245) 170ff.

330 nitsch: *das orgien mysterien theater 1* (Anm. 232) 45–48, die Malaktionen 30–43.

331 *Subversive Aktion. Der Sinn der Organisation ist ihr Scheitern*, hg. u. kommentiert v. Frank Böckelmann und Herbert Nagel, Frankfurt a.M. 1976. *Der Kardinal, der Film und die Orgie* (42), anlässlich des Todes von Kardinal Wendel. Die provokative Vermengung religiöser und sexueller Bilder in *SPUR 6 (SPUR im Exil)* vom August 1961 – in Anlehnung an expressionistische (Benn), dadaistische und surrealistische Muster – führte zur Verurteilung von Kunzelmann, Prem, Sturm und Zimmer, vgl.: *Gruppe SPUR 1958–1965. Dokumentation*, Red.: Jürgen Wehrauch, München 1979, 106–37 (mit Urteil und Gutachten von Joachim Kaiser und Werner Haftmann). – Über Rainer hatte die Gruppe Kontakt nach Wien, Wien-Fahrt ca. 1962, s. Foto in: *Gruppe SPUR 1958–1965*, hg. v. Veit Loers, Städt. Galerie Regensburg 1986, 11. Darin Roberto Ohrt: *Die Spur von der Kunst zur Situationistischen Internationale*, 33–44.

332 *Situationistische Internationale 1958–1969. Gesammelte Ausgaben des Organs der Situationistischen Internationale*, 2 Bde., Hamburg 1976/77. Hier Bd. 2, 39. „Nur dadurch sind wir Künstler, dass wir keine Künstler mehr sind: wir sind gekommen, um die Kunst zu verwirklichen.“ (Bd. 2, 113) – Die 3. Konferenz der Situationistischen Internationale fand vom 17. bis 20. April 1959 in München statt (Bd. 1, 94–103).

333 *Manifest* (vom 17. Mai 1960); Bd. 1, 152–54; hier 153. Definition der Situation: „Durch die kollektive Organisation einer einheitlichen Umgebung [hierauf zielt das Programm eines „unitären Urbanismus“, Anm. d. Verff.] und des Miteinanderspielens von Ereignissen konkret und mit voller Absicht konstruiertes Moment des Lebens.“ (Bd. 1, 18) Zur Konstruktion einer Situation wird vom „Direktor bzw. Regisseur“ auch psychoanalytisches Wissen eingesetzt (Bd. 1, 16f.).

In der Umsetzung dieses Programms nimmt die Gruppe SPUR vielfach Kommunikationsstrategien der Wiener Avantgardeszene vorweg. Dies betrifft die Konstruktion von Situationen, vor allem aber die Aufhebung der als Wirklichkeit erfahrenen Sinnzusammenhänge und Situationsdefinitionen. Die Gruppe SPUR fordert bereits 1960 „einen ehrlichen Nihilismus“, spricht sich „gegen das folgerichtige Denken“, „gegen die Wahrheit“ aus, propagiert den Irrtum und setzt den Kitsch an die Stelle der Kunst.<sup>334</sup> Um die Ordnungen der Wirklichkeit aufzuheben und subversive Kreativität freizusetzen, ruft das *Januar-Manifest* (1961) die „l'art pour la Gaudi“ aus: „So wie Marx aus der Wissenschaft eine Revolution abgeleitet hat, leiten wir aus der Gaudi eine Revolution ab.“<sup>335</sup> Der oben zitierte Artikel *Der Kardinal, der Film und die Orgie*, ein praktisches Beispiel der Gaudi-Kunst, weist bereits auf die unrealisierenden Kommunikationsstrategien voraus, die für die inkriminierten Flugblätter der Berliner Kommune I von 1967 charakteristisch wurden: „die lässig-nüchterne Vorstellung von etwas Unmöglichem als gegeben; die brutale Kombination von Nichtvereinbarem; die grelle Konfrontation von Unzusammenhängendem; die Verrückung von Gegenständen, von Erfahrungen, von Bildvorstellungen und Gefühlen aus ihrem gewohnten Zusammenhang; die Formulierung von etwas Nichtvorhandenem als – im Indikativ der berichtenden Aussage – Daseiendem“.<sup>336</sup> *Ritus contra Depravation*, ein fingiertes politisches Programm, das „allen Regierungen übersandt [wurde], die an der Genfer Abrüstungskonferenz vertreten sind“, ruft so z.B. „die Aktion ‚Atombomben gegen Kulturindustrie‘“ als „Projektionsfläche aller Leidenschaften und Aggressivitätstrieb“ ins Leben: Jedem Einkauf in einem „Kultursupermarkt“ wird „eine handliche Atombombe“ beigelegt; Atombombengegnern, die sich den „Atombombenorgien“ verweigern, „wird der basale Neocortex herausgeschnitten“; die Leichen der Kulturmanager „werden Künstlern, Innenarchitekten und Nekromanen als Arbeitsmaterial zur Verfügung gestellt“ usw.<sup>337</sup> In der Wiener Avantgarde führt eine Linie von der Wertschätzung des „kalauer[s] als kunstform“<sup>338</sup> über die provokative Zurückweisung aller Qualitätsstandards zur Forderung der „disziplinlosigkeit des denkens“<sup>339</sup> und der Hoffnung auf Ekstase „durch liquidation des sinnzusammenhangs“.<sup>340</sup> Unrealisierende Kommunikations-

334 *Manifest*, 1960. Faksimile in: Becker / Vostell: *Happenings* (Anm. 233) 47. „Kitsch ist die Tochter der Kunst, die Tochter ist jung und duftet, die Mutter ist ein uraltes stinkendes Weib. Wir wollen nur eins: Den Kitsch verbreiten.“

335 *Subversive Aktion* (Anm. 331) 43–45.

336 *Flugblätter, Gutachten, Epiloge oder Wie weit sind Stilprobleme – Stilprobleme?*, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 28 (1968), 316–45; hier 341f. (Gutachten von Peter Wapnewski).

337 *Subversive Aktion* (Anm. 331) 54f. – Im ersten Heft der *Unverbindlichen Richtlinien* (1962) der „Subversiven Aktion“ werden die Medien als „Projektionsfläche“ analysiert, „in welche alle von der Gesellschaft verbotenen Handlungen projiziert werden“ (80). Unter den Begriffen „Proponismus“ (Zurschaustellung von Bedürfnissen in den Medien zum Zweck ihrer Konditionierung) und „Kategorismus“ (Etikettierung aller Lebensäußerungen zum Zweck ihrer Beherrschung) werden zentrale Mechanismen erfaßt, gegen die sich auch die Wiener Aktionen richteten. Ebd., 70–98; hier 79–83.

338 Wiener: *das ‚literarische cabaret‘*, in: *Die Wiener Gruppe* (Anm. 13) 407.

339 Wiener: Flugblatt zu *kunst und revolution*. Faksimile in: *wien* (Anm. 13) 205.

340 Roth: *Frühe Schriften* (Anm. 261). Rahmentext Wieners, o.Pag. „wahllosigkeit (wertlosigkeit) untergräbt alle beziehungen; ekstatisch ist die reaktion auf die isolierte konstellation von eindrücken, die der einschränkenden orientiertheit nicht unterliegen (dem ‚wissen‘, wie das zustandekommt)“. – Für die Loslösung von Qualitätsstandards steht der Schlüsselbegriff ‚Scheiße‘, mit dem Roth seine umfanglichste Buchreihe „die gesamte Scheiße und ihre Zweige“ (seit 1966) – die Anregungen aus der Wiener Szene aufnimmt – bezeichnet. „zu echter ‚scheisse‘ bringt es [...] nur die widerwillige zurückweisung der eigenen qualitätsstandards.“

strategien kommen in Wien im Rahmen des „Instituts für Direkte Kunst“ und der Formation „ZOCK“ zur Anwendung. In Muehls ZOCK-Texten<sup>341</sup> wird die „Wichtel“-Welt von einer Orgie der Vernichtung erfaßt (Zerstörung von Städten, Tourismus, Kultur, Sport, Medien etc.), doch werden deren destruktive Tendenzen zugleich radikalisiert (Beseitigung unnützer Tier- und Pflanzenwelt, Selbstentleibungs- und Vernichtungsaktionen als Höhe- und Zielpunkt). Die Paradoxie einer Textaktion, die Gegensätze ins Extrem treibt, exemplifiziert die Gleichsetzung von Atomkrieg und Abrüstung: „atombomben werden bedenkenlos gezündet, überhaupt wird alles verschossen, was da ist. totale abrüstung.“ Die Zerstörung semantischer Ordnungen hebt das Realitätsbewußtsein auf.<sup>342</sup> Dazu tragen nicht zuletzt die grotesken Aktionen gegen assoziativen und bildlichen Sprachgebrauch bei: weil ‚Höhen‘ und ‚Gipfel‘ in Elitovorstellungen Werte, im Leistungsdenken Ziele bebildern, trägt ZOCK Gebirge ab und sprengt Gipfel („ZOCK ist eine ebene“); der Mond, Inbegriff romantischer Gefühle, wird zu Weihnachten „gepudert“ etc.

Der nur locker gefügte, in eine parodistische Übertreibung des Wiener Aktionismus mündende ZOCK-Text Muehls enthält als Anlage<sup>343</sup> Lebensregeln für die „ZOCKhorde“. Sie markieren den Übergang des Muehlschen Aktionismus zu einer Lebensreformbewegung, die sich in der „Aktions-Analytischen Organisation“ (Kommunemanifest 1973)<sup>344</sup> zusammenschloß. Im Rahmen von Kommunen wird die Selbstdarstellung zu therapeutischen Zwecken und mit dem Ziel, über den Menschen die Gesellschaft zu ändern, institutionalisiert. Muehl hat damit den im Konzept der „Totalrevolution“ geschürten Konflikt zwischen Kunst und Politik durch einen Rückzug auf ein nach außen abgeschlossenes Gruppenleben gelöst.

### c) Zur Theorie der Avantgarde

Um die Wiener Gruppe als Avantgarde zu charakterisieren, ist eine Vorverständigung über die avantgardistische Kunstauffassung wie über deren Verhältnis zum überkommenen Kunstbegriff vonnöten.

Die maßstabsetzende klassische und idealistische Ästhetik hat die Leistung der Kunst als Erkenntnis und Bildung konzipiert, wobei das Werk als Modell eines „Versöhnungs- und Wahrheitsanspruchs“ auftritt; Individualität und Originalität, Ganzheit und Geschlossenheit, Einheit von „Gehalt“ und „Gestalt“, Interpretabilität durch eine die Sinneinheit und Sinnfülle als Wertmaßstab setzende Hermeneutik<sup>345</sup> – das sind einige wesentliche Bestimmungen dieses bis in die frühen sechziger Jahre in der Literaturwissenschaft und Literaturkritik dominanten Werkbegriffs. Auf Stichworte dieses Konzepts greifen denn auch die österreichischen Kritiker der Wiener Gruppe in den sechziger Jahren zurück: Vom Kunstwerk wird die „unwandelbare Gestalt“ als „hart erarbeitete Qualität“ erwartet (Siegfried Freiberg); die

---

341 muel: ZOCK (Anm. 252). Zitate 17, 10, 26; Selbstentleibungs- und Vernichtungsaktion 34ff. – „die applanierung eines berges“ gehörte auch in das Programm Bayers, s.: *wien* (Anm. 13) 272.

342 „alles, was der wichtel für wirklichkeit hielt, erklärt ZOCK für wahnsinnig. alles, was der wichtel für wichtig und wertvoll hielt, gilt als blödsinn, wenn nicht als verbrechen. es wird nicht ohne nervenzusammenbrüche abgehen.“ (8) – Inbezug auf die Ordnungen des Schreibens selbst vgl. Muehl in der Sondernummer von *Le Marais* (Anm. 230, o.Pag.): „darstellungswürdig ist alles, was einfällt, die zensur wird abgeschaltet.“

343 Franz Knödel: *Über den Verfasser*, 42–46.

344 *Das AA Modell*, Bd. 1, Neusiedl/See 1976. Kommunemanifest 1973, 9f.

345 Zusammenfassung des Forschungsstandes bei Wolfgang Thierse: *Thesen zur Problemgeschichte des Werkbegriffs*, in: *zeitschrift für germanistik* 4/1985, 441–49.

Einheit von „Gehalt“ und „Gestalt“ soll dem Werk seine Authentizität, seine Interpretierbarkeit und seine bildende Leistung sichern.<sup>346</sup> Die Wiener Gruppe knüpft demgegenüber an die „Infragestellung von Kunstproduktion als Werkproduktion“<sup>347</sup> in den historischen Avantgarden an. Die Polemik reflektiert diesen Vorgang, ohne ihn zu begreifen. Wenn die Kritik die Produkte der Wiener Gruppe als der Analyse und Wertung unzugängliche „Wort-“ bzw. „Schriftspielereien“ (Johann Gunert, Heinz Rieder), als „sinnverwirrendes Durcheinander“, dem es „an jeglicher Form und jeglichem Gefühls- und Gedankeninhalt“ mangelt (Ernst Benedikt),<sup>348</sup> abqualifiziert, dann wiederholt sie nur die Angriffe auf die historischen Avantgarden. Die Auflösung des Werks hat sich in den Avantgarden in einer gegenläufigen Bewegung vollzogen: einerseits geht der Künstler auf die Elemente seines Materials zurück (in der Sprache auf isolierte Worte, Buchstaben, Laute; in der bildenden Kunst auf Farbe, Linie, Fläche, Raum), andererseits arbeitet er mit vorgefertigten Zusammenhängen, die er destruiert und neu montiert. So kommen auch in der Wiener Gruppe elementarisierte (konkrete) neben montierte Produktformen zu stehen. Dies zeigt aber keinen Gegensatz an, da die elementarisierenden wie die montierenden Verfahren reflexiv auf das Experiment mit der „Institution“ Kunst bzw. dem Kommunikations- und Sozialsystem Kunst bezogen sind.

Im Übergang von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus ist beispielhaft zu beobachten, wie in der Entwicklung der Avantgarde alle Bestandteile, die Kunst als soziale Wirklichkeit aufweist, bzw. – systemtheoretisch formuliert – alle Funktionen und Rollen, die das Kommunikationssystem Kunst aufbauen, wie auch die Leistungen der Kunst für die Gesellschaft zu dem werden, womit die Künstler arbeiten und worüber sie verfügen. Seit dem Futurismus und Dadaismus sind in diesem Sinne z. B. das Publikum und die Kritiker, ihre Erwartungen und Verhaltensweisen als Material genutzt und (manchmal handgreiflich) bearbeitet, sind Reklametechniken und politische Aktionsformen in den Kunstzusammenhang übernommen worden. Die Avantgarde<sup>349</sup> macht sich die System-Umwelt-Differenz als Spielmaterial verfügbar; sie arbeitet (im extremen Fall) mit der Differenz zur Umwelt als ihrer Identität gegenüber der Umwelt. Die Empörung der Öffentlichkeit (die Zeitungsüberschriften wie „Wo hört der Spaß auf?“, „Triumph der Sinnlosigkeit“, „Uni-Skandal“, „Jetzt reicht’s!“ andeuten<sup>350</sup>), die Beschlagnahme von Schriften, Auftritts- und Ausstellungsverbote, Kollisionen mit der Polizei, Anklagen vor Gericht oder gar Bürgerinitiativen<sup>351</sup> signalisieren, daß es um Systemgrenzen geht: Wo hört Kunst auf und fängt Religion, Politik oder Kriminalität an?

---

346 Zitate aus den Zuschriften: *Sind wir eine Literatur-Boutique?* (Anm. 49), H. 7/8, 3.

347 Thieme: *Thesen* (Anm. 345) 446.

348 *Sind wir eine Literatur-Boutique?* (Anm. 49), H. 7/8, 2f.; H. 11, 6.

349 Begründet wird dieser Avantgarde-Begriff in Jäger: *Die Avantgarde als Ausdifferenzierung des bürgerlichen Literatursystems* (Anm. 2).

350 Aus Presseberichten zum ZOCK-Fest und zur Veranstaltung *kunst und revolution*. Faksimiles in: *wien* (Anm. 13) 93 u. 165, 219. – Zu Muehls Materialaktion *O Tannenbaum* in der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig am 16.12.1969 s. Petra Kipphoff: *Das Schwein von Braunschweig*, in: *Die Zeit*, 9.1.1970, 11f.

351 In Braunschweig sammelte eine aus Anlaß der Muehlschen Aktion *O Tannenbaum* ins Leben gerufene „Aktion Menschenwürde“ 17 801 Unterschriften und entfesselte eine Pressekampagne. *Muehl, Tritte für Wichtel*, in: *Der Spiegel*, 12.1.1970, 140.

Die Avantgarden isolieren die Elemente des Sozial- und Kommunikationssystems Kunst und variieren sie gegeneinander. Indem die Bauteile des Systems experimentell auf ihre Funktion und Leistung hin erprobt werden, bildet sich ein Wissen um Zusammenhänge heraus, das sich schließlich zu einem Diskurs über die Frage ‚Was ist Kunst?‘ oder ‚Wer hält was warum und mit welchen Konsequenzen für Kunst?‘ zusammenschließt. Diese Entwicklung vollzieht sich in Wien zwischen 1950 und 1970 in vier, sich zeitlich überlappenden, Etappen:

a) Die Selbstverständlichkeiten unserer Lese-, Schrift- und Buchkultur werden bewußt gemacht und gestalterisch genutzt. Dabei wird u.a. mit der Typographie und Buchgestaltung, der Blattfläche und Leserichtung, der Phonetik und Gestik gearbeitet und auf letzte Elemente (Laut, Buchstabe) zurückgegriffen. Das Schwergewicht liegt indes auf den Mechanismen sprachlicher Verständigung, deren Voraussetzungen und Folgen offengelegt werden.

b) Die pragmatische Dimension künstlerischen Schaffens, d.h. die die Produktion wie Rezeption regelnden institutionellen Bedingungen werden in theatralischen und happeningartigen Veranstaltungen verfügbar gemacht. Die Künstler nutzen dabei die Differenzen zwischen unterschiedlichen Öffentlichkeiten (der Galerie, des Theaters, der Straße, der Universität) und der privaten Sphäre, zwischen Kommerz, Politik, Religion und Kunst, zwischen ‚folgenloser‘ Fiktion und hautnaher Wirklichkeit. Sobald die Zuordnung eines Objekts oder einer Handlung zum Kunstzusammenhang als arbiträr erkannt ist, werden Setzungen vorgenommen (Umdefinition eines Gegenstandes oder einer Handlung durch Umsetzung in den Kunstbereich, Umwidmung einer Situation durch Perspektivenwechsel).

c) Schließlich werden Interaktionen aus Anlaß oder im Gefolge von künstlerischen Ereignissen (z.B. Reaktionen von Zuschauern, Eingriffe der Polizei, Berichterstattung durch die Presse, Anklagen vor Gericht) selbst wiederum zu künstlerischen Ereignissen, als Kommunikationsakte im Kunstbereich. Gerade die Wiener Avantgardisten haben Presseberichte, Polizeiprotokolle, Gutachten und Gerichtsurteile in reichem Maße in den Kunstzusammenhang eingebracht und haben sich der Techniken, kommunikative Ereignisse zu inszenieren, frühzeitig bedient.

d) In dem Maße, wie die Experimente unreflektierte Erwartungen und selbstverständliche Unterstellungen irritieren und aufbrechen, wird das künstlerische Schaffen kommentarbedürftig. Je radikaler das Vorgehen, desto größer der kommunikative Aufwand, der es begründen und legitimieren soll. Als Ressourcen des kunsttheoretischen und -programmatischen Diskurses dienen die Wissenschaften (Sprachwissenschaft, Psychoanalyse, Behaviorismus, Kritische Theorie, Kybernetik etc.). In der Dynamik der Wiener Avantgardeszene kehrt sich das Verhältnis aber auch um; wissenschaftliche Konzepte dienen dann nicht mehr der Auslegung künstlerischen Tuns, sondern regen dieses ihrerseits an.

Wenn die Überschrift dieses Kapitels von einem kunstsoziologischen Experiment ‚Avantgarde in Wien zwischen 1950 und 1970‘ spricht, so soll damit gesagt sein, daß die realgeschichtliche Entwicklung das Avantgardeproblem folgerichtig entfaltet, so daß sich die Geschichte als Explikation einer Theorie lesen läßt. Die Umstände, die dies ermöglichten, sind wiederum historischer Natur. Die Enge und der Konservatismus eines Kulturbetriebes, in dem sich noch nie (auch vor 1934 nicht) eine Avantgardeszene von Bedeutung hatte etablieren können, hatte zur Folge, daß der Durchbruch eruptiv geschah, konfliktreich verlief und radikale Formen annahm.