

Vanessa Hanneschläger

»scheissen und brunzen« - Kollektives Schaffen der Wiener Avantgarde

Während in anderen Europäischen Ländern ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert von sich formierenden literarischen Avantgarden und damit über die in ihrem Rahmen vielfach unternommenen Projekte kollektiver Kunstproduktion gesprochen werden kann, entwickelt sich avantgardistische Literatur in Österreich erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Dafür wird die in den beginnenden 1950er Jahren entstandene *wiener gruppe* (Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener) oftmals als Paradebeispiel einer Nachkriegs-Avantgarde zitiert und ist in Bezug auf die Frage nach kollektiver Autor_innenschaft von ebensogroßer Bedeutung. Die Zusammenarbeit als Grundprinzip künstlerischer Produktion spielte auch in den Schwieger- und Nachfolgeformationen der *wiener gruppe* eine Rolle, ebenso im sich in engem Austausch mit der *wiener gruppe* formierenden Wiener Aktionismus (Günter Brus, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler).

Wie Alfred Liedes Werk *Dichtung als Spiel* (1963, ²1992) vor allem unter Bezugnahme auf den Dadaismus eindrücklich gezeigt hat, lässt sich die von Johan Huizinga unternommene und bis heute wichtige Impulse gebende Definition des Begriffs »Spiel« auf experimentelle Literatur anwenden, um nicht nur ihre Herstellung, sondern auch ihre Produkte und Wirkung besser zu verstehen. Sie soll deshalb diesem Beitrag als Ausgangspunkt einer Analyse der kollektiven Literatur- und Kunstproduktion im Österreich der 1950er und 1960er Jahre dienen. Im Untertitel von Liedes umfangreicher Studie wird die behandelte Dichtung als *Unsinnspoesie* bezeichnet; wenngleich in diesem Fall die Begriffe »Spiel« und »Unsinn« nicht abwertend zu lesen sind, so ist doch avantgardistische Kunst von ihren Gegner_innen oft mit ebensolcher Begrifflichkeit abgetan und verworfen worden. In diesem Kontext wurde das Spiel von dem Huizingaschen Begriff, der ermöglicht, Strukturen menschlichen Handelns zu fassen, zur unernsten, kindlichen »Spielerei« reduziert. Dementgegen ist hier mit Huizinga, der vom *Ursprung der Kultur in Spiel* spricht, der Ursprung avantgardistischer Praxis im kollektiven Schaffen Thema.

Huizinga nennt das Spiel eine »freiwillige Handlung [...], die als ›nicht so gemeint‹ und außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird, die sich innerhalb einer eigens bestimmten Zeit und eines eigens bestimmten Raums vollzieht, die nach bestimmten Regeln ordnungsgemäß verläuft und Gemeinschaftsverbände ins Leben ruft [...]« (Huizinga 2013, 22) »Die Rennbahn, der Tennisplatz [...] und das Schachbrett unterscheiden sich formell nicht vom Tempel oder vom Zauberkreis.« (Huizinga 2013, 29) Die Elemente, die Huizinga als integrale Bestandteile des Spiels als Handlungsform definiert, bilden auch zentrale Komponenten von Demokratie: Freiwilligkeit, Selbstzweck, geographische Begrenzung und definierte Zeitrahmen sind integrale definitorische Elemente demokratischer Regierungsformen. Das Bestimmen eines Volkes über seine eigene Regierung zum Zweck des Selbstbestimmtseins war für das post-nationalsozialistische und post-diktatorische Österreich nach Rücknahme des Anschlusses und

Erklärung der Neutralität im Staatsvertrag von 1955 von großer Bedeutung. Damit wurden die Umstrukturierung geographischer Grenzen, die freiwillige Abstinenz von militärischer Parteinahme und der Selbstzweck der Demokratie an sich zu Identitätsstiftern der neuen Republik. Demokratie und Spiel fordern aber durchaus keinen Konsens zwischen den Involvierten. Huizinga schreibt vom für das Spiel erforderlichen »Gefühl der Spannung« unter gleichzeitiger Einhaltung der vereinbarten Regeln, das Ernst Jandl in seinem schon 1954 entstandenen Gedicht *demokratie* treffend beschrieben hat: »unsere ansichten / gehen als freunde / auseinander« (Jandl 5/1997, 55).

Huizingas Spielbegriff lässt sich ebenso auf die Arbeiten der Österreichischen Avantgarde beziehen. Ein Element seiner Beschreibung trifft auf die experimentelle Dichtung im Gegensatz zur »konventionellen« Literatur in besonderer Weise zu: Sie hat ihr Ziel *in sich selbst* und ist explizit nicht auf externe Bezüge, also auf eine »Darstellung« einer »Wirklichkeit«, ausgerichtet. Sie ist eine freiwillige Handlung der Dichtenden bzw. Beschäftigung der Rezipierenden, in der die festgesetzten Grenzen insbesondere des Raums und die freiwillig angenommenen Regeln den Rahmen bilden. In diesem zielt sie auf ihre eigene Herstellung bzw. Vorhandenheit und löst durch ihre aus ihren eigenen Regeln entstandene Andersartigkeit Spannung sowohl in den Produzierenden als auch in den Rezipierenden aus. Das gilt auch für Performancekunst und Aktionismus, wobei das Ziel in sich selbst hier von anderer Natur ist. In der Arbeit Hermann Nitschs etwa wird die im Zentrum stehende Erfahrbarmachung von Sinnlichkeit unter Rückgriff auf religiöse Ritualelemente und -strukturen erreicht, die Handlungen, die im Rahmen der Aktionen Nitschs durchgeführt werden sind sinnliche Erfahrungen und somit ihr eigenes Ziel und von »heiligste[m] Ernst« (Huizinga 2013, 27) geprägt, der nach Huizinga auch das Spiel definiert.

Das experimentelle Dichten ist ein von den Dichtenden gespieltes Spiel, mit der Sprache, mit den Rezipierenden und nicht zuletzt mit ihren Mitproduzierenden. So scheinen die folgenden Beschreibungen der Produktionsweisen avantgardistischer österreichischer Literatur einen deutlichen Beleg für den Spielcharakter der experimentellen Literatur speziell der 1950er Jahre zu liefern. Diese entwickelte sich von Anfang an in großer Nähe zu anderen Kunstformen. Die *wiener gruppe*, deren Mitglieder einander im Rahmen des Art-Clubs kennengelernt hatten, der »erste[n] Internationale[n] der bildenden Kunst« (Gauber 1981, 1:12), arbeitete von Beginn an kollaborativ und nicht nur an literarischen, sondern auch visuellen und performativen Kunstwerken. Gerhard Rühm, Mitglied und später Herausgeber der (Gemeinschafts-)Arbeiten der *wiener gruppe*, berichtet über den Arbeitsprozess: »Ich muss lachen, wenn ich daran zurückdenke, wie wir die *kinderoper* geschrieben haben. Wir haben uns für drei Tage eingesperrt und sind auch die ganze Nacht zusammengeblieben. Niemand durfte anrufen und niemand wurde angerufen. [...] Zuerst wurde der Kühlschrank mit Getränken und Essen vollgefüllt. Man könnte fast sagen, dass es gleichzeitig eine Art Happening war. [...] Jeder hat Sätze vorgeschlagen und einer musste schreiben. Je nachdem, wie lang die Sache war, haben wir uns abgewechselt: so, jetzt schreib du einmal.« (Rühm in Hanneschläger / Srienc 2015, 260f.) Der Rahmen und die Regeln der Produktion waren demnach festgelegt, ihr Ziel lag in erster Linie in ihr selbst und sie glich damit einem Happening, das dem Schau-Spiel teilweise verwandt ist. Das Abschotten von der Außenwelt, das eine wesentliche Voraussetzung für das *kinderoper*-»Spiel« war, markiert die Grenze zwischen Spiel- bzw. Kunstproduktionsraum und wirklicher Welt, skizziert somit den »Zauberzirkel« und verdeutlicht so das »Andersein« als

das gewöhnliche Leben. Bemerkenswert ist, dass Rühm in dieser Beschreibung eines jegliches Publikum ausschließenden Herstellungsverfahrens den Begriff »Happening« einsetzt und damit betont, dass das Wesen des Happenings in seinem bloßen sich-Ereignen liegt, nicht darin, dass Zusehende dieses Ereignis bezeugen. Ebendies gilt auch für das Spiel. Der Unterschied zwischen Happening und Schauspiel liegt demnach im Wegfall des Schau-Elements; übrig bleibt das Spiel, das den Kern des Happenings bildet. Rühms Schilderung illustriert, dass in der Arbeit der *wiener gruppe* die Grenze zwischen Literatur, bildender Kunst und Performance völlig aufgelöst wurde. Im Zentrum ihrer Kunst standen nicht die vorgeplanten Endprodukte, sondern gemeinsam festgelegte Herstellungsverfahren, aus denen sich die Resultate mehr oder minder zufällig entwickelten. Dabei ergab sich das jeweilige Medium nicht aufgrund des Ziels, sondern aus der für die Herstellung jeweils gewählten Versuchsanordnung. Die Verwendung gemeinsam hergestellter Texte für die *literarischen cabarets*, die in ihrer speziellen Form als Gruppen-Spiel vor Publikum zwischen Schau-Spiel und Happening stehen, erfolgte wie die Herstellung im Kollektiv. Die mehrschichtige Arbeit als Gruppe verdeutlicht den (Gesellschafts-)Spielcharakter der von der *wiener gruppe* angefertigten Dichtung weiter, denn die festgesetzten Regeln galten für alle Teilnehmenden in gleicher Weise. Obwohl insbesondere Rühm die explizite Apolitizität der *gruppe* immer wieder betont hat, gleichzeitig aber den Anarchismus als einzige politische Richtung nennt, zu der sie als Gruppe gedankliche Nähe pflegte (Rühm in Hanneschläger / Srienc 2015, 257f.), können die beschriebenen Methoden der kollektiven Produktion als demokratische Praxis aufgefasst werden. Die widersprüchliche Parallelisierung von Anarchismus und Apolitizität ist symptomatisch für das Anliegen der *gruppe*, sich in Opposition zu existierenden und etablierten Formen politischer Führung zu stellen, insbesondere zu jenen des Staates, in dem sie sich befanden. Diese oppositionelle Haltung zeigt indes die affirmative Beziehung zu demokratischer Struktur. Die proklamierte Apolitizität bezog sich auf die künstlerischen Produkte der *gruppe*, die sich - anders als etwa Ernst Jandls frühe, an Brecht orientierte Arbeiten - keinen politischen Inhalten widmeten. Die neuen künstlerischen Freiheiten, die die Mitglieder der *wiener gruppe* ebenso wie die Aktionisten in ihrem Schaffen für sich beanspruchten, entwickelten sie im Geist des Anarchismus - wenngleich die Praktiken zumindest der *gruppe*, wie gezeigt, demokratischen Handlungsweisen wesentlich näher standen. Demokratie als Strukturschablone ist in einem post-diktatorischen Land wie Österreich nach 1945 ein logisches Element der Auflehnung gegen das Alte und der er-spielten neuen Freiräume der avantgardistischen Formation. Kollektive Produktion trat an die Stelle des Geniegedankens, der noch die Wiener Moderne grundlegend geprägt hatte ersetzte so diktatorische mit radikal kollektiv demokratischer Autorität über das einzelne Kunstwerk, widmete sich aber auch (scheinbar) sinnbefreiter Kunst aus Sprachmaterial statt schöner Literatur in der Prosa, der Zerstörung von Syntax statt dem Vers und der Metrik in der Lyrik, dem Happening statt dem Drama und dem Umdenken der Begriffe »Gattung«, »Kunst« und »Werk« an sich: Auch »scheissen und brunzen / sind kunsten.« (Bayer / Rühm 1997) Während die *wiener gruppe* ihre künstlerische Arbeit mit Körperfunktionen noch auf das Papier verbannte, hat der von Bayer und Rühm formulierte Gedanke etwas später die (kollaborativen) Arbeiten der Aktionisten grundlegend geprägt, die ihn wörtlich nahmen. Die Demokratisierung nicht nur der Kunstproduktion, sondern auch der kunstwürdigen Inhalte demonstrierten die Aktionismusschaffenden vielleicht am eindrucklichsten in der Aktion *Kunst und Revolution*, die 1968 stattfand und in deren Verlauf

Günter Brus seine Körperfunktionen auf dem Podium eines Hörsaals vorführte. Die österreichische, auch nach 1945 von einem Nationalgedanken geprägte Demokratie und ihre Justiz war dem nicht gewachsen. Weil Brus für seine Performance die österreichische Fahne als Unterlage verwendet hatte, wurde er dafür zu einer Haftstrafe verurteilt.

Ganz ähnlich wie das Schreiben der *kinderoper* gestalteten sich auch die Methoden der experimentellen Nicht-Mitglieder der *wiener gruppe* Friederike Mayröcker, Ernst Jandl und Andreas Okopenko bei ihren Gemeinschaftsarbeiten in den 1950er Jahren, die in dieser Zeit zum Bekanntenkreis der Formation gehörten. Mayröckers Name galt den Nachkriegsavantgardist_innen schon zu jener Zeit als Qualitätssiegel (Siblewski 2000, 75). Ihr Partner, der überzeugte Sozialdemokrat Ernst Jandl, hat den Einfluss insbesondere Gerhard Rühms auf sein eigenes Schaffen immer wieder betont, dem er eines seiner ersten experimentellen und mit berühmtesten Gedichte, *bestiarium* (1957), widmete. Jandl, zu dem die Mitglieder der *wiener gruppe* gewissen Abstand hielten, hat seine eigene Rolle im avantgardistischen österreichischen Nachkriegsgefüge im Gedicht *verwandte* wie folgt definiert: »der vater der wiener gruppe ist h. c. artmann / die mutter der wiener gruppe ist gerhard rühm [...] ich bin der onkel« (Jandl 9/1997, 8). Die große Inspiration, die von der *gruppe* ausging, drückte sich auch in Versuchen aus, ihre Produktionsweisen zu adaptieren und gleichsam nachzuspielen. Solche unternahmen Jandl, Mayröcker und Okopenko gemeinsam, wie letzterer beschrieb: »Da ging es reihum, jeder von uns drei abwechselnd einen Satz, mit dem er an den Vor-Satz des Anderen anknüpfte. Es resultierte, von mir zunächst stenographiert, später reingeschrieben, ein 3-4 Seiten langes, recht lustiges Manuskript, in dem jeder Urheber trotz allem Kollektivismus wie ein grüner Hund zu erkennen war.« (Okopenko in Beyer 1989, 14)

Die Spielenden blieben demnach als grüne Hunde selbstständige Subjekte und für das Spiel notwendig Anwesende. Auch mit Bezug auf die Akteure der *wiener gruppe* und des Wiener Aktionismus fällt auf, dass bei aller Betonung kollektiven Arbeitens das künstlerische Individuum doch immer stark markiert bleibt. Davon zeugen die Strukturierungen der Bücher, in denen die Arbeiten der *wiener gruppe* publiziert wurden: Die erste Ausgabe, die Rühm 1967 herausgegeben hat, ist ebenso nach Verfassern gegliedert wie der 1997 von Peter Weibel im Rahmen der Biennale in Venedig herausgegebene zweisprachige Band *die wiener gruppe the vienna group*; bei sämtlichen abgedruckten Gemeinschaftsarbeiten werden die kollaborierenden Verfasser angeführt. Gemein ist den Büchern zu *wiener gruppe* und Wiener Aktionismus außerdem, dass die Namen der beitragenden Künstler im Titel genannt sind. Das Kollektiv der österreichischen Avantgarde bleibt damit immer ein exklusiver Club. Obwohl die Zusammenarbeit hervorgehoben wird, ist doch wesentlich, *wer* mit *wem* kollaboriert - und mit wem nicht. Der Eintritt in den Zauberzirkel ist nur möglich, wenn alle, die sich bereits in ihm befinden, einen Neuzugang akzeptieren. Das Aufgreifen von Arbeitsweisen der *wiener gruppe* insbesondere durch Jandl wurde entsprechend nicht als Möglichkeit angenommen, den Kreis der Spielenden zu erweitern, sondern im besten Fall als Epigonentum wahrgenommen. Andere Experimentelle mochten das Spiel *nachspielen* - *mitspielen* durften sie nicht.

Die Publikationsgeschichte der Arbeit, deren Herstellung Okopenko beschreibt, zeigt abermals das Spielen selbst als Ziel des Spiels; sie wurde Jahrzehnte nach ihrer Erstellung erst veröffentlicht, und auch dann eher zum Zweck der Dokumentation einer historisch gewordenen literarischen Epoche als um ihrer künstlerischen Gültigkeit willen. Dasselbe gilt für die von

Friederike Mayröcker und Ernst Jandl zur selben Zeit angefertigte Montage *guten abend* (abgedruckt in Hanneschläger 2015, 11).

Einige der zeitlich näher an ihrer Entstehung publizierten Arbeiten der österreichischen Experimentellen nutzen nicht nur den gemeinschaftsstiftenden Charakter des Spiels als Motor der kollektiven Produktion, sondern beschäftigen sich auch inhaltlich mit dem Spiel und jenen, die daran teilnehmen. Mayröcker und Jandl hielten etwa unter Bezugnahme auf die Gattung ihrer wesentlichsten Gemeinschaftsarbeiten fest: »Hörspiel« ist ein doppelter Imperativ« (Jandl / Mayröcker 1999, 54) und zeigten damit auf, wie diese Gattung die oben beschriebenen spielerischen Produktionsweisen von experimentell Dichtenenden fordert und damit die Arbeit im Kollektiv nahelegt. Die Herstellungsverfahren werden in Konsequenz auch in die entstehenden Werke hineingeholt, die Herstellung selbst wird Thema. Das Spiel ermöglicht damit, den Schaffensprozess während seines Verlaufs zu reflektieren und durch diese Reflexion überhaupt erst auszulösen. Und diese ist, wie im Dialog der Figuren *Mann (M)* und *Frau (F)* im Gemeinschaftswerk *Gemeinsame Kindheit* explizit gesagt wird, ein Spiel: »F: SANDKASTEN! / M: hatten wir das nicht schon mal? / F: das ist ein Spiel / M: das hieße ja / es wird nichts anderes gemacht / als diese Vorstellung, diese Fiktion / von der gemeinsamen Kindheit / auf die Probe / zu stellen« (Jandl / Mayröcker 1985, 91f.). Das Spielen ermöglicht damit erst, eines der Anliegen der experimentellen Dichtung - das auf-die-Probe-Stellen der Fiktion - zu erreichen. Und wiederum ist das Spiel dabei auch das Thema des Texts: Jenes im Sandkasten nämlich, das sich die Figuren als gemeinsam gespielt vorstellen. Dabei ist das Spiel als Modus der kollektiven Produktion besonders geeignet, wie auch Mayröcker in der Dankesrede zum Hörspielpreis der Kriegsblinden, den sie 1969 mit Jandl gemeinsam erhielt, ausdrückte. Dort nannte sie die Zusammenarbeit ein »erfrischendes Zwischenspiel, nach mancher härteren, weniger hellen, geheimnisvolleren Phase der Arbeit für sich selbst« (Mayröcker in Jandl / Mayröcker 1999a, 296).

Während Mayröcker, Jandl und Okopenko ihre Zusammenarbeit zu dritt bald aufgaben, arbeitete das Paar Mayröcker-Jandl noch längere Zeit zusammen. Beide erhielten 1969 gemeinsam den jeweils ersten Preis ihrer Literaturkarriere. Mit dem Ende der 1960er Jahre einsetzenden Erfolg beider Schreibenden endete allerdings die Zusammenarbeit, da sich die Formen und Anliegen ihrer Literatur in sehr unterschiedliche Richtungen entwickelt hatten und sich die vormals experimentellen Formen zu jeweils sehr ausgeprägten Individualstilen ausdifferenziert hatten. Größere Kontinuität kollektiver Arbeit findet man bei den Akteuren der spätestens mit dem Tod Konrad Bayers 1964 aufgelösten *wiener gruppe*: Gerhard Rühm und Oswald Wiener arbeiten auch in den 1970er Jahren noch zusammen, etwa im Rahmen von *Selten gehörte Musik* und den *Berliner Dichterworkshops*, an denen auch Aktionisten wie Dieter Rot (bzw. Dieter Roth), aber auch Günter Brus und Hermann Nitsch mitwirkten. Diesen produktiven Zusammenschluss mit den Aktionisten leitete 1967 das *ZOCKfest* ein, das im Gasthaus »zum Grünen Tor« in Wien stattfand. »Das ›Zock‹-Fest, das unter dem Motto steht ›wir sind alle epileptisch‹, gewinnt durch die Mitwirkung von Gerhard Rühm und Oswald Wiener den Charakter einer vereinten Aktion der beiden Wiener Quellen des Happenings, nämlich Wiener Gruppe und Wiener Aktionismus.« (Fritsch 2014, 232) Einen wesentlichen Unterschied gab es allerdings: »anders als bei den stets gemeinsam entwickelten und produzierten programmen der ›wiener gruppe‹ konnte hier jeder machen, was er wollte.« (Rühm 1992, 37) Das verhinderte allerdings nicht die Reibereien zwischen Literaten und

Aktionisten, von denen das schließlich durch die Polizei abgebrochene *ZOCKfest* begleitet wurde (Eder 2003, 175). Dass die *ZOCK*-Formation entstand, weil der Aktionist Otto Muehl und das frühere *gruppen*-Mitglied Oswald Wiener gemeinsam den »Plan zur Gründung einer quasi-politischen Sponti-Partei« (Klocker, 175) gefasst hatten, untermalt erneut den demokratischen Charakter experimenteller kollektiver Kunstproduktion im Österreich der Nachkriegszeit. Mit dem »quasi-politischen« Projekt, eine Partei als Kunstmedium zu entwerfen, verabschiedete sich die Avantgarde explizit von der Apolitizität. Thomas Dreher hat den Ablauf des *ZOCKfests* ausführlich beschrieben und kommt hier umfassend zu Wort, um einen Eindruck dieser Aktion zu vermitteln, die als Vorläufer der prominenten »Uni-Ferkelei« *Kunst und Revolution* ein wichtiges Element in der Geschichte der österreichischen Aktionskunst darstellt:

»Rühm und Wiener setzen in ihren Aktionsformen der Lesung eine Aufführungspraxis der ›Literarischen Cabarets‹ fort: Sie provozieren das Publikum mittels einer ›steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch‹. Rühm eröffnet das ›Zockfest‹ (unter dem Pseudonym Gustav Werwolf). Auf der Bühne, vor dem Vorhang stehend, sagt er ›15 minuten‹ lang nichts, bis sich das Publikum regt. Dann sagt Rühm nach jedem Zuruf aus dem Publikum ein weiteres Wort, bis sich der Satz ergibt: ›dieser satz ist nach dem achten zuruf beendet.‹ Wiener (unter dem Pseudonym ›GARTH‹) tritt ›mit verchromtem US-Stahlhelm‹ auf. Er schleudert in seiner Rede ›Zock an Alle‹ nach Absätzen Knödel über die ZuschauerInnen hinweg an die Saalwand am anderen Ende des Raums. Publikumsreaktionen beantwortet Wiener: ›wer mit bierdeckeln oder flaschen zurückwarf, bekam einen semmelknödel mitten ins gesicht.‹

In der ›Zockhymne‹ von ›Omo Super & His Big Band‹ zerstören Otto Mühl in dunkler sowie Otmar Bauer, Herbert Stumpfl und drei weitere Akteure in weißen Gattehosen ein Küchenmobiliar und Stühle. Außerdem fliegen Bettfedern. [...] Mühl und Koakteure greifen [...] auf die Klavierzerstörung zurück, die Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm im ›2. literarischen cabaret‹ ausführten [...].« (Dreher 2009)

Damit wurde der Zauberzirkel um Mitspielende erweitert, die hier bislang noch nicht zur Sprache gekommen sind: Das Publikum. In den beiden *literarischen cabarets* der *wiener gruppe* war eine Reaktion des Publikums auf die ihm dargebotenen Provokationen einkalkuliert und damit Teil des Spiels. Bei den Aktionisten hingegen scheint die Position des Publikums auf den ersten Blick außerhalb des Spielfelds zu liegen, zum Beispiel in den Aktionen Otto Mühls: »Mühl läßt in seiner Konfrontationsstrategie dem Publikum keine anderen Reaktionsmöglichkeiten, als den Aktionsablauf entweder passiv zu beobachten oder zu unterbrechen. [...] Erfolgt eine Publikumsintervention, bleibt Mühls Aktionsstruktur Fragment und es bleibt unklar, was er vermitteln wollte.« (Dreher 2001, 212) Das Publikum ist somit in seiner Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Das Spiel entbehrt dennoch nicht einer gewissen demokratischen Struktur, denn wengleich Mühl derjenige ist, der sie allein entwirft und vorschreibt, sind der Regel, dass bei Agieren des Publikums die Aktion endet, doch alle Beteiligten gleichermaßen unterworfen. Mühl begibt sich damit innerhalb des Rahmens der Aktion in die Position einer demokratisch gewählten Regierung, die die Regeln, die sie auf den Auftrag ihres Publikums erstellt, ebenso befolgen muss. Vom Spielleiter stärker kontrolliert und damit autoritärer strukturiert sind die durchkomponierten Aktionen von Hermann Nitsch (etwa die Serie *Orgien-Mysterien-Theater*), in denen Mitwirkenden und Publikum definierte

Rollen, Aufgaben und Plätze zugeteilt sind, die der von Nitsch entworfenen Dramaturgie unterliegen.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass die Aktionisten kollektives Schaffen eher als individuelle Produktion bzw. Präsentation individuell hergestellter Arbeiten in gemeinsamem Rahmen praktizierten, nicht gemeinsame Herstellung eines Kunstwerkes wie sie die *wiener gruppe* im Schreiben und Auftreten betrieb. Das zeigt sich schon an der »Premiere des Wiener Aktionismus« (Dreher 2001, 164) sehr deutlich und mag einer der Gründe dafür gewesen sein, dass es im Rahmen des *ZOCKfests* zu Spannungen zwischen den Zugehörigen der beiden Gruppierungen kam: »Frohner, Mühl und Nitsch realisieren 1962 die dreiteilige Aktion ›Blutorgel‹. Im ersten Teil, der ›Einkerkerung‹ am 1. Juni, lassen die drei Künstler den Haupteingang zu Mühls Atelier im Perinetkeller zumauern. Im zweiten, drei Tage dauernden Teil der ›Blutorgel‹ im Perinetkeller produzieren Frohner Objektmontagen, Mühl ›Gerümpelplastiken‹ und Nitsch ein 9 Meter langes und fast 2 Meter hohes ›Schüttbild.« (Dreher 2001, 164)

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Huizingas Spielbegriff, der auch wesentliche Grundelemente von Demokratie beschreibt, sowohl auf die Arbeitspraktiken der *wiener gruppe* als auch der in ihrem Umfeld kollaborativ Dichtenden und der Wiener Aktionisten Licht wirft. Dabei unterscheidet die dichtenden Kunstschaffenden von den Aktionisten vor allem der Grad an Nähe in der Zusammenarbeit: Gleich die Praxis der Aktionisten eher dem Nebeneinander in einem gemeinsamen Spielzimmer oder dem Nacheinander in einem Himmel-und-Hölle-Spiel, das man in Ermangelung von Mitspielenden auch alleine durchführen könnte, so ist die Literaturproduktion im Kollektiv dem Brett- oder Kartenspiel verwandter, das ohne Gegenüber nicht gespielt werden kann. Dieses Prinzip wird im Falle der Performances der *wiener gruppe* auch auf gemeinsames Auftreten angewandt, dessen demokratischer Charakter sich auch im notwendigen Mitwirken des Publikums zeigt. Dagegen bleibt der Kunstschaffende im Aktionismus ultimativ auch dann die Autorität, wenn er Allianzen schmiedet.

Bayer / Rühm 1997 = Konrad Bayer, Gerhard Rühm: scheissen und brunzen. In: Weibel 1997, 251.

Dreher 2001 = Thomas Dreher: Performance art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. München: Fink 2001.

Dreher 2009 = Thomas Dreher: Aktionstheater als Provokation: groteske Körperkonzeption im Wiener Aktionismus. Vortrag zur Ausstellung »Offenes Depot: Wiener Aktionismus« mit Beständen des Archivs Sohm, Staatsgalerie Stuttgart, 30. Juni 2009. Zugriff: http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html, 6.11.2015

Eder 2003 = Thomas Eder: Unterschiedenes ist / gut. Reinhard Priessnitz und die Repoetisierung der Avantgarde. München: Fink 2003.

Fritsch 2010 = Michael Fritsch: »Ich« und »Jetzt«: Theoretische Grundlagen zum Verständnis des Werkes von Gerhard Rühm und praktische Bedingungen zur Ausgabe seiner »Gesammelten Werke«. Bielefeld: transcript 2010.

Gauber 1981 = W. Gauber: Was war nun der Art-Club? [Video] MMK Wien, 1981. Zugriff: <https://www.youtube.com/watch?v=K3i79ZMcfZg>, 5.11.2015

Hanneschläger 2015 = Ein Leben, zwei schreiben, eine Stadt - Literarische Freundschaften: Ernst Jandl und Friederike Mayröcker. In: biblos 64/1, 2015, 7-16

Hannessschläger / Srienc 2015 = Vanessa Hannessschläger, Dominik Srienc: Der blaue Gott. Gerhard Rühm im Gespräch über Konrad Bayer und sich selbst, in: Thomas Eder, Klaus Kastberger, Dominik Srienc (Hg.): Konrad Bayer. Texte, Bilder, Sounds (= Profile 22), Wien: Zsolnay 2015, 253-266

Huizinga 2013 = Johan Huizinga: Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2013.

Jandl 5/1997 = Ernst Jandl: poetische werke 5. dingfest. verstreute gedichte 4. München: Luchterhand 1997.

Jandl 9/1997 = Ernst Jandl: poetische werke 9. idyllen. stanzen. München: Luchterhand 1997.

Jandl / Mayröcker 1985 = Ernst Jandl, Friederike Mayröcker: Gemeinsame Kindheit, in: Ernst Jandl: Gesammelte Werke. Dritter Band. Stücke und Prosa, Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1985, 75-105

Jandl / Mayröcker 1999 = Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Anmerkungen zum Hörspiel, in: Ernst Jandl, Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden (= Poetische Werke 11), München: Luchterhand 1999, 54- 56

Jandl / Mayröcker 1999a = Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 22. April 69, in: E. Jandl, Autor in Gesellschaft. Aufsätze und Reden (= Poetische Werke 11). München: Luchterhand 1999, 293-297

Liede 1992 = Alfred Liede: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Zweite Auflage. Mit einem Nachtrag *Parodie*, ergänzender Auswahlbibliographie, Namenregister und einem Vorwort neu herausgegeben von Walter Pape, Berlin, New York: de Gruyter 1992.

Okopenko in Beyer 1989 = Andreas Okopenko, Brief vom 23.6.1987 an Marcel Beyer, zit. nach Marcel Beyer, Nachwort, in: Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Andreas Okopenko, Gemeinschaftsarbeit (= experimentelle texte 21), hg. von Marcel Beyer, Siegen 1989, 13-17

Rühm 1967 = Rühm, Gerhard (Hg.): Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Reinbek bei Hamburg 1967.

Rühm 1992 = Gerhard Rühm: von der »wiener gruppe« zum berliner kreis. texte, aktionen, grenzüberschreitungen. In: Otto Breicha (Hg.): Miteinander, zueinander, gegeneinander: Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre. Klagenfurt: Ritter 1992, 13-48.

Siblewski 2000 = Klaus Siblewski: a komma punkt Ernst Jandl. Ein Leben in Texten und Bildern. München Luchterhand Verlag 2000.

Weibel 1997 = Peter Weibel (Hg.): die wiener gruppe the vienna group. ein moment der moderne a moment of modernity 1954-1960. die visuellen arbeiten und die aktionen the visual works and the actions. Wien, New York: Springer 1997.