



universität
wien

Magisterarbeit

Titel der Magisterarbeit

**„Das Verhältnis von Kunst und Politik in
Österreich
am Beispiel der Wiener Gruppe“**

Verfasserin/Verfasser

Sabine Hahlweg

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag^a.phil.)

Wien, im Dezember 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: **A 300**

Studienrichtung lt. Studienblatt: **Politikwissenschaft**

Betreuerin / Betreuer: **Univ.-Doz. Dr. Johann Dvorák**

Danksagung

Die vorliegende Arbeit ist all jenen Menschen gewidmet, die mich in meinem Vorhaben unterstützt und an mich geglaubt haben. Es ist dies mein Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Doz. Dr. Johann Dvorák, der mir vielen wichtigen Hinweisen und Erläuterungen weitergeholfen hat. Es sind dies natürlich meine Eltern, meine Schwester Sara und meine Oma, ohne deren Zuspruch, Hilfe und Unterstützung diese Arbeit nicht hätte entstehen können. Es sind dies aber auch meine Freunde Steffi und Martin, die mich über all die Jahre hinweg begleitet haben und nie müde wurden, mich zu ermutigen und mir zu helfen. Es ist dies auch Pia, die mich motiviert hat und mir mit ihrem wissenschaftlichen Know-How zur Seite gestanden ist. Es ist dies auch Verena, die mich ebenso unterstützt wie seelischen Beistand geleistet hat. Und es ist dies Stefan, ohne dessen Liebe, Hilfe und Unterstützung diese Arbeit erst gar nicht zu einem guten Ende gefunden hätte. Danke!

Inhaltsverzeichnis

1) EINLEITUNG.....	5
ANSATZ UND METHODEN.....	7
WAS IST KUNST – WAS IST KUNST UND POLITIK.....	9
DER AVANTGARDE-BEGRIFF	12
AVANTGARDE IN ÖSTERREICH	16
2) RICHTUNGSWEISENDE KUNSTSTRÖMUNGEN DER ERSTEN HÄLFTE DES 20. JAHRHUNDERTS.....	19
2.1) HISTORISCHER KONTEXT.....	19
2.1.2) <i>Blick nach Wien</i>	20
2.2) DADAISMUS UND SURREALISMUS	22
2.2.1) <i>Vom Sinn im Un-Sinn</i>	22
2.2.2) <i>Der Traum von einer neuen Wirklichkeit</i>	26
3) KUNST UND POLITIK IN ÖSTERREICH AM BEGINN DER ZWEITEN REPUBLIK	30
3.1) DIE POLITISCHE SITUATION AM BEGINN DER ZWEITEN REPUBLIK.....	30
3.2) DIE KULTURPOLITISCHE SITUATION NACH 1945	34
3.2.1) <i>Die Kulturpolitik der Alliierten in Österreich</i>	36
3.3) ERSTE AVANTGARDISTISCHE BEWEGUNGEN NACH 1945	38
3.3.1) <i>Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus</i>	39
3.3.2) <i>Edgar Jené und die Zeitschrift PLAN</i>	41
3.3.3) <i>A.P. Gütersloh und der Art Club</i>	43
4) DIE WIENER GRUPPE	48
4.1) ENTWICKLUNG, ZEITGEIST, UMFELD	48
4.1.1) <i>Die gesellschaftlichen Umstände</i>	50
4.1.2) <i>Sozialpolitische Einflüsse auf die Mitglieder der Wiener Gruppe</i>	52

4.1.3) <i>Literatur und Literaten der 1950er Jahre - Kaffeehaus vs. Katakomben</i>	54
4.2) DIE GESCHICHTE DER WIENER GRUPPE	56
4.2.1) <i>Die Anfänge – „acht–punkte-proklamation des poetischen actes“ und die poetische Demonstration</i>	56
4.2.2) <i>Die Gruppe formt sich</i>	59
4.2.3) <i>Urheber: unbekannt - Die Gemeinschaftsarbeiten</i>	64
4.3) DIE KRITIKER.....	69
4.3.1) <i>Friedrich Torbergs „Forvm“</i>	70
4.3.2) <i>Rudolf Henz „Wort in der Zeit“</i>	73
4.3.2.1) <i>Kritische Betrachtung einer Kritik – Was war „Wort in der Zeit“</i>	79
4.4) DIE WIENER GRUPPE IN DER AUSSTELLUNG	82
4.4.1) <i>Die Wiener Gruppe – Kunsthalle 1998</i>	82
4.4.2) <i>Aktion. Konzept. Sprache. - MUMOK 2006/08</i>	83
FAZIT UND AUSBLICK	85
CHRONIK DER WIENER GRUPPE	91
QUELLENVERZEICHNIS	93
ANHANG	103

Einleitung

Kunst und im Besonderen die Kunst der Moderne dient nicht nur einer „Verzierung der Wirklichkeit“.¹ Vielmehr fördert die Auseinandersetzung mit den oft nicht auf Anhieb verständlichen Werken der Moderne gerade durch ihre Komplexität, ihre Infragestellung überkommener Denkgewohnheiten das Denken per se. Damit trägt die Kunst zu einer „allgemeinen Intellektualisierung“² bei. Der Konsumenten dieser Kunst wird angeregt nicht mehr „nachahmender Gestalter von Kunstwerken, sondern Gestalter der Gesellschaft zu sein und zu werden.“³ Dies zeigt, in welchem hohem Maße Kunst und Politik miteinander verstrickt sind.

Meine Entscheidung, gerade die Wiener Gruppe zur Beschreibung des Verhältnisses von Kunst und Politik heranzuziehen, entstand aus der Erkenntnis, dass der Kunst in Österreich weder davor noch danach so viel experimentelle, avantgardistische Kraft innewohnte und damit durch Kunst nie mehr soviel Echo, Empörung und Aufsehen in der Öffentlichkeit erzeugt wurde.

Durch die neuen künstlerischen Ausdrucksformen des Happenings und der Aktion, die den Schaffungsprozess selbst zum Kunstwerk erklären, konnte plötzlich jede oder jeder, der sich dafür interessierte, zu Künstlerin und Künstler werden. Damit wurde dem Kunstwerk an sich die Verstrickung von Kunst und Leben und damit auch von Kunst und Gesellschaft, Kunst und Politik eingeschrieben.

Nicht zuletzt die breite Angriffsfläche, die jenes Nachkriegsösterreich in der intellektuellen Auseinandersetzung bot, dürfte ein wichtiger Motor für die avantgardistischen Bewegungen gewesen sein. Die Zeit war politisch wie gesellschaftlich sehr schwierig. In den leitenden Funktionen saßen Nationalsozialisten bzw. auch Klerikalfaschisten, deren einziges Bestreben es zu sein schien, Österreich zu seinen „traditionellen“ Werten zurück zu führen. Jene Werte die durch den Nationalsozialismus verwischt worden

¹ Dvorák; Johann (2005): „Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne“; S. 90

² ebd. S. 46

³ ebd. S. 52

waren. Von diesen restaurativen Bestrebungen war auch die Kulturpolitik Österreichs geprägt. Das geistige Klima war in hohem Maße konservativ.

„Wiederaufbau Österreichs nach 1945 bedeutete die Beseitigung der sichtbaren Kriegsfolgen, die Wiederherstellung der Wirtschaft, die Rekonstruktion jener „Kultur“, die nicht unbeträchtlichen Anteil an den Siegen der beiden Faschismen gehabt hatte; gleichzeitig bedeutete der Wiederaufbau das systematische Verdrängen der Vergangenheit.“⁴

Dem gegenüber stand eine Generation junger Intellektueller und Künstler, die nicht verstehen konnten, wie es zum Zweiten Weltkrieg und vor allem dem Holocaust kommen konnte. Noch viel weniger wollten sie aber das Schweigen akzeptieren, das sich nun im stillen Einverständnis der Öffentlichkeit um diese Geschehnisse hüllte. Eine Generation also, die nicht einsehen wollte, dass man so rein gar nichts aus der unmittelbaren Vergangenheit gelernt hatte.

Kunst als Transportmittel von universellen Ideen und gesamtgesellschaftlicher Kritik – das war bereits den Dadaisten und Surrealisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Leitidee, die im Österreich der Nachkriegszeit zu ungeahnter Aktualität gelangte.

Aufgrund der vielen Gemeinsamkeiten der Dada- und Surrealistenbewegung mit der Wiener Gruppe⁵, scheint es für mich unablässig, auf diese beiden Kunstphänomene einzugehen, wenn auch nicht ausführlich und erschöpfend. Denn wenn mich auch André Breton hier gleich Lügen straft, wenn er in seinem zweiten Manifest des Surrealismus meint: *„Keiner von*

⁴ Dvorák; Johann: „Thesen zur soziokulturellen Entwicklung in Österreich 1933 bis 1955“; S. 31; IN: Stadler; Friedrich [Hrsg.] (2004): „Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte“

⁵ Der Begriff Wiener Gruppe ist nicht unumstritten. Erstmals erwähnt wurde er nicht von ihren Mitgliedern, sondern von der Autorin Dorothea Zeemann 1958 im „Neuen Kurier“. H. C. Artmann konnte sich nie mit diesem Begriff identifizieren, während Gerhard Rühm ihn in seiner Chronik verwendet. Da die Wiener Gruppe unter diesem Namen in die (Literatur-) Geschichte eingegangen ist, möchte auch ich in meiner Arbeit, auch um Verwirrungen und Verkomplizierungen zu vermeiden, diesen Begriff verwenden.

*uns darf, wenn es um die Revolte geht, »Vorläufer« nötig haben*⁶, wäre es wohl eine grobe Fahrlässigkeit, diese beiden Bewegungen auszusparen, da sie zum Einen in ihren Denkansätzen sehr nahe beisammen und zum Anderen zeitlich nicht sehr weit voneinander entfernt sind. Der große Unterschied besteht darin, dass die Dadaisten und Surrealisten noch quasi prophetisch und im Sinne von „Aufklärern“ arbeiten konnten, da sie noch nicht die Schrecken des Zweiten Weltkriegs im Nacken sitzen hatten, während die Wiener Gruppe mit dem Zivilisationsbruch im Kern reagieren musste und dementsprechend in ihrem Schaffen ganz andere Formen der Radikalität annahm.

Allerdings schließe ich mich nicht jenen Kritikern und Kritikerinnen an, die meinen, die Wiener Gruppe wäre in ihrem Schaffen ein Phänomen gewesen, das es so schon gegeben habe. Es muss zwischen zwei Begriffen im Sinne der Wiener Gruppe unterschieden werden, nämlich dem der Tradition und dem des Traditionalismus. Traditionalismus bedeutet, Vergangenes nachahmen, damit sich am Gegenwärtigen nichts ändert. Tradition bedeutet in diesem Fall, am Endpunkt einer Bewegung anknüpfen, um sie unter den neuen Bedingungen weiterzuentwickeln.⁷

Gerade das 20. Jahrhundert ist geprägt von einem hohen Maß an chronologischer Unmöglichkeit durch rasante Veränderung, vor allem für jene, die sich im wissenschaftlichen Kontext mit kulturellen Phänomenen auseinandersetzen. Einzelne Schaffensperioden sind nicht mehr chronologisch einordenbar, und auch Zugehörigkeiten zu der einen oder anderen Denkschule sind oft schwer nachzuvollziehen.

Ansatz und Methoden

In meiner Arbeit zeige ich das spezifisch österreichische Verhältnis von Kunst und Politik anhand des konkreten Beispiels der Wiener Gruppe auf. Dazu ist es unter anderem von Nöten historisch herzuleiten und zu analysieren, wo die Vorläufer dieser Bewegungen liegen die für das

⁶ Breton; André (1986): „Die Manifeste des Surrealismus“ ; S. 57

⁷ vgl. Doppler; Alfred „Die »Wiener Gruppe« und die literarische Tradition“; IN: Buchebner; Walter [Hrsg.] (1987): „ die wiener gruppe“; S. 60

Verständnis eines Kunstphänomens genauso wichtig sind, wie die historischen Umstände des Phänomens selbst.

Im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit, habe ich mich der politischen und genauer der kulturpolitischen Situation Österreichs nach 1945 gewidmet, um die Rahmenbedingungen unter denen die Wiener Gruppe ihren Anfang nahm, herauszuarbeiten. Im Zuge dessen werden auch die ersten avantgardistischen Bewegungen nach 1945 beschrieben, die zum Teil als Vorläufer bzw. Wegbereiter der Wiener Gruppe gelten können.

Im Anschluss folgt der größte Teil der Arbeit – das Befassen mit der Wiener Gruppe selbst: Darin beschreibe ich den Verlauf ihres künstlerischen Schaffen genauso wie das Spannungsfeld zwischen den Avantgarde-Bewegungen und jenen Künstlerinnen und Künstlern, die sich durch Austrofaschismus und Zweiten Weltkrieg nicht in ihrem künstlerischen Schaffen „beirren“ ließen und weiterhin einem traditionellen Kunstverständnis eisern verschrieben blieben.

Weiters beschäftige ich mich mit der Antizipation der Wiener Gruppe in der Öffentlichkeit, wodurch eben jenes Verhältnis zu Tage kommen soll, das in Österreich zwischen Kunst und Politik herrscht.

Abschließend habe ich mich mit zwei Ausstellungen befasst, die sich der Wiener Gruppe gewidmet haben. Beide fanden mit einem beträchtlichen zeitlichen Abstand zur Blüte der Wiener Gruppe statt. Dadurch ist die Aufbereitung des Themas in diese Ausstellung interessant in Bezug auf den aktuellen Stellenwert den die Wiener Gruppe in der österreichischen Kunstgeschichte einnimmt.

Die hierfür angewandten Arbeitsmethoden umfassen die Analyse von Primär- und Sekundärliteratur, wobei letztere bezeichnenderweise nur in sehr geringem Masse vorhanden ist, gleichwohl es sich um ein Kunstphänomen von unbestritten internationaler Bedeutung handelt.

Als relativ reicher Fundus an Meinungen zur Wiener Gruppe haben sich die Zeitschriften ihrer Zeit erwiesen. Die öffentliche Meinung zur Wiener Gruppe, Kritiker und Sympathisanten lassen sich auf Grund dieser Zeitdokumente nachvollziehen. Als Nachsatz zu der einleitenden Bemerkung sei Heimito von Doderer zitiert:

„Wer über einen lebenden Künstler aussagt, begibt sich damit in eine für Irrtümer besonders anfällige Lage.“⁸

In eben diese Lage musste ich mich also begeben, um meine Arbeit überhaupt erst schreiben zu können. Die einzige Alternative zu diesem Problem stellt die Nichtbehandlung des Themas dar, was sich für mich als das größere Übel darstellt.

Was ist Kunst – Was ist Kunst und Politik

Das Wort Kunst wird im Deutschen oft salopp als Synonym für die bildende Kunst gebraucht. Dieser Verwendung des Wortes schließt sich der in der vorliegenden Arbeit verwendete Kunstbegriff nicht an. Unter „Kunst“ seien vielmehr „die ästhetischen Künste“⁹ subsumiert, also die darstellende Kunst, die bildende Kunst sowie Musik und Literatur. Diese Definition lässt vieles offen, denn was jeweils zu einer der Kategorien gezählt wird oder eben nicht, wird immer wesentlich Gegenstand des Ästhetikdiskurses bleiben. Eine alternative und auch zeitgemäße Definition des Kunstbegriffes, die gleichzeitig auch eine Brücke zum Thema des Verhältnisses von Kunst und Politik schlagen soll, bietet der Kunsthistoriker Manfred Wagner:

„Kunst, gewöhnlich als Höchstentwicklung des kreativen Potentials des Menschen in der Versinnlichung seines intellektuellen, emotionalen und sozialen Vermögens entstanden, ist im Bezug zur Öffentlichkeit eine Art Vereinbarungsgeschäft zwischen Angebot und Nachfrage, Produzent und Rezipient.“¹⁰

Diese Definition zeigt, wie sehr sich das generelle Verständnis von dem gewandelt hat was Kunst ist und was nicht. Dies ist mit Sicherheit ein

⁸ Doderer; Heimito v. (1962): „Gütersloh“; IN: Gütersloh; Albert Paris: „Autor und Werk“; S.13

⁹ vgl. Mahr; Peter (2003): „Einführung in die Kunstphilosophie“; S.12

¹⁰ Wagner; Manfred: „Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst“; S. 68 IN: Bohunovsky-Bärnthaler; Irmgard [Hrsg.] (1999): „Kunst und Demokratie“

Verdienst der Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts, die die Grenzen zwischen dem Kunstwerk und dem Alltag, aber auch zwischen der Künstlerin und dem Künstler und der Rezipientin und dem Rezipienten neu gezogen respektive aufgehoben haben. Dies entfachte die Diskussion um die Frage „Was ist Kunst?“ in ungeahnter Intensität. Ein sehr typisches österreichisches Beispiel ist in diesem Zusammenhang der Wiener Aktionist Hermann Nitsch, der immer wieder in der Leserbriefspalte der Kronen Zeitung Erwähnung findet. Mittlerweile scheint das Wort „Aktionist“ in der Kronen Zeitung überhaupt als Synonym für die vermeintlich fürchterlichen Auswüchse moderner Kunst zu gelten. Beispiel dafür ist ein Leserbrief vom 29. Juli 2007. Darin bezieht der Autor des Leserbriefes Stellung zu Paulus Mankers negativen Aussagen über Kärnten und meint:

„Es muss wirklich nicht sein, dass seitens der Kunst alles erlaubt ist und Leute, die sich „Künstler“ nennen, tun, lassen und sagen können, was sie wollen. Vielleicht ist es gut so, dass dem Aktionismus die eine oder andere Grenze aufgezeigt wird, indem sich nicht jeder alles gefallen lässt.“¹¹

Das mit dem „Gefallen Lassen“ bezieht sich auf eine Klage, die sich Paulus Manker aufgrund einer Aussage über Kärnten von einem 16-Jährigen eingehandelt hatte. Interessanterweise wird Manker von eben diesem zitieren Kroneleser als Aktionist bezeichnet. Mag es für Manker vermutlich weniger eine Beleidigung denn eine Ehre sein, zumal der Schauspieler und Regisseur 1958 geboren wurde, also kurz vor dem Höhepunkt aktionistischer Kunst in Österreich, so war es von diesem Leserbriefschreiber aber offensichtlich als eine solche gedacht. Dieser Leserbrief steht als pars pro toto für die Meinung eines Großteils der österreichischen Bevölkerung zu den Werken der österreichischen Avantgarde, vor allem der Wiener Aktionisten. Es gibt also einen öffentlichen Diskurs zum Thema Kunst und deren Definition, der allerdings sehr einseitig geführt wird und immer wieder an den Punkt gelangt, an dem die Rolle der Künstlerin und des Künstlers infrage gestellt wird. Das wird auch in diesem

¹¹ Kronen Zeitung; 29. Juli 2007: „Die Kärntner und Paulus Manker...“

Leserbrief offensichtlich durch das Wort Künstler, das unter Anführungszeichen gesetzt wurde.

Wie steht es nun aber um das Verhältnis von Kunst zu Politik bzw. ist dieses Verhältnis überhaupt von Relevanz?

Kunst und Politik sind seit jeher miteinander verstrickt. Sei es bedingt durch die Unterdrückungsversuche bestimmter Kunstformen von Seiten der Herrschenden und Mächtigen, sei es von Seiten der Kunst die Kritik an den herrschenden Verhältnissen übt. Doch spätestens seit der Moderne, worunter „die gesamte Epoche der europäischen Neuzeit“¹² verstanden werden kann, gelangt das Verhältnis von Kunst und Politik zu neuer Wichtigkeit. Die moderne Kunst zwingt die Menschen zum Denken.

„Die Denkarbeit bei der Beschäftigung mit moderner Kunst könnte die Einübung von Denken, Kritik, schöpferischer Arbeit für tendenziell alle Menschen bedeuten – dann jedoch könnte die Zuendegestaltung von Kunstwerken übergehen in die bewusste Gestaltung der Gesellschaft.“¹³

Aufgrund der Voraussetzung von Denkarbeit für das Verstehen moderner Kunst und damit der Förderung der Intellektualisierung der Allgemeinheit ist moderne Kunst „von ihrer Tendenz her demokratisch.“¹⁴ Dabei soll die Auseinandersetzung mit Kunst, laut vieler Künstler und Gelehrter der Moderne, letztlich „...der Erkenntnis und (verbessernden) Gestaltung der Welt“ dienen und damit „... einem menschlichen Leben in Glück und Schönheit.“¹⁵

Wo allerdings Kunst Primitivisiert und an einen Mainstream-Geschmack angepasst wird, meint Theodor W. Adorno, passiert dies aus einem grundlegenden Anliegen der Herrschenden: die Vermeidung der Intellektualisierung der Masse, da ihnen so die Überwindung von Missständen die im bestehenden gesellschaftlichen System festgeschrieben

¹² Dvorák; Johann: „Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne“; S. 36

¹³ ebd. S. 78

¹⁴ ebd. S. 46

¹⁵ ebd. S. 85 ff.

sind, nicht möglich ist. Adorno spricht der Kunst damit ein hohes Maß an sozialer Funktion zu.¹⁶

Kunst und Politik sind also heute mehr denn je miteinander verstrickt, bedingen einander. Diese beiden Begriffe auch im Verhältnis zueinander zu verstehen und zu analysieren gibt nicht nur Aufschluss über eben jenes Verhältnis sondern kann Methode sein, um gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge zu verstehen – in Vergangenheit als auch in Zukunft.

Der Avantgarde-Begriff

Kunst wird durch ihre Mittlerfunktion zwischen Empirisch-Relativem, dem Bewusstsein der Zeitlichkeit und dem Ideell-Absoluten, der Idee der Ewigkeit zu einem kritischen Spiegel ihrer Zeit. Nicht jedem aber ist diese Kritik immer verständlich, da jede Kunstströmung auch ihre eigene Symbolsprache mit sich bringt, deren Deutung der Schlüssel zum Verständnis ist. Will der Künstler also seine Zeitgenossinnen und Zeitgenossen erreichen, muss er eine zeitgenössische Symbolsprache wählen, die aber gleichzeitig über ihre Zeit hinausgeht, ohne dass seine Ästhetik darunter leiden würde, und selbst das ist kein Garant für die Verständlichkeit.¹⁷

Unmittelbare Verständlichkeit scheint aber gerade den Avantgarde Bewegungen kein Anliegen höchster Priorität zu sein. Wobei man dies nicht gleich als übertriebenen Hochmut und intellektuelle Arroganz abtun sollte, sondern vielmehr die Überlegung anstellen, ob sofortige allgemeine Verständlichkeit gerade im 20. Jahrhundert nicht eher Grund zur Sorge sein müsste.

Man denke nur an die als historische Avantgarde bezeichnete Dada-Bewegung, die gerade aus der Unverständlichkeit ihrer Kunst ihren hohen Wert für die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts bezieht.

Ist nun also die unmittelbare Unverständlichkeit durch die breite Masse ein grundlegendes Kategorisierungsprinzip von Avantgarde?

¹⁶ vgl. Dvorák; Johann: Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne“; S. 103

¹⁷ Best; Otto F. (1976): „Theorie des Expressionismus“; S. 5ff.

Betrachtet man die Definition des Avantgarde-Begriffes, so kann man diesen Anspruch avantgardistischer Kunst theoretisch nicht daraus ableiten, wenn es auch praktisch oft den Anschein haben mag, dass gerade deren Unverständlichkeit ein wichtiges Merkmal avantgardistischer Kunst sei.

Der Avantgarde Begriff kommt ursprünglich aus dem Militärjargon der Französischen Revolution und steht für einen *„...Vortrupp, der unbekanntes Gelände erkundet.“*¹⁸

In der Kunst steht der Begriff für jene Stile, die eine revolutionäre Erneuerung gebracht haben. Der Begriff „historische Avantgarde“ wird als Stilbezeichnung für die Kunstströmungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gebraucht, die eben jenes revolutionäre Moment in sich trugen. In erster Linie waren dies: der Futurismus, der Kubismus, der Dadaismus, der Expressionismus und der Surrealismus. Auf die Kunstphänomene Dadaismus und Surrealismus wird im Laufe der vorliegenden Arbeit noch näher eingegangen werden.

Wer aber bestimmt nun, was so revolutionär ist, dass es den Begriff Avantgarde „verdient“ oder vielmehr, wer sagt bzw. darf sagen, ob es sich überhaupt um Kunst handelt?

Die Frage nach dem „Ist das überhaupt noch Kunst?“ könnte auch als ein Merkmal avantgardistischer Kunst gewertet werden. Gerade durch den Versuch der Überwindung von Kunst und Alltag, der ein immer wiederkehrendes Anliegen avantgardistischer Bewegungen zu sein scheint, wird die Klassifizierung von Kunst und Nicht-Kunst immer komplizierter.

*„Die Prinzipien von Ready-made und objet trouvé gehören zum ästhetischen Inventar sowohl der Avantgarde wie der Neo-Avantgarde. Ausgestellte Stühle und Betten, angemalte Krawatten und arrangierte Essensreste provozierten und provozieren nur allzu oft ein verärgertes Publikum zu der Frage „Ist das noch Kunst?“*¹⁹

In beiden Fragen, der Frage nach der Bezeichnung „Avantgarde“, wie auch in der Frage nach der Definition eines Kunstwerkes als solches, gibt es sehr

¹⁸ Trebeß; Achim [Hrsg.] (2006): „Metzler Lexikon Ästhetik“; S. 57ff.

¹⁹ Liessmann; Konrad Paul (1999). „Philosophie der modernen Kunst“; S. 149

ähnliche Bewertungskriterien. Zum einen spielt Zeitlichkeit eine große Rolle. Revolutionär kann nur sein, was es in dieser Form noch nicht gegeben hat. Zum anderen spielt es eine Rolle, ob man in der Kunstwelt, bestehend aus anderen Kunstschaaffenden, Ausstellungshäusern, Kunstförderinnen und Kunstförderern, mit seinen Kunstwerken wahrgenommen und oder angenommen und akzeptiert wird.²⁰ Selbstverständlich kann auch negative Kritik eine Form der Wahrnehmung sein, denn Lobhuldigungen müssen nicht a priori Anzeichen seriöser Kunstkritik sein.

Eine weitere Komponente kommt allerdings für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst noch hinzu und das ist die des Glaubens.

Ob etwas Kunst ist oder nicht hängt also damit zusammen, ob ich daran glaube, dass es sich bei einem Bild, Objekt, einer Performance etc. um Kunst handelt oder nicht. Diese sehr sakral anmutende Form des Rezipierens von Kunst geht damit allen anderen Klassifizierungsmerkmalen von avantgardistischer Kunst voraus.²¹

„Ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, muss, da es keine äußeren Anzeichen mehr gibt, einzig durch einen Akt des Glaubens entschieden werden.“²²

Für die Künstlerin, für den Künstler ist es, zumindest aus ökonomischer Sicht wichtig, wer nun daran glaubt, dass es sich bei seinen Kunstwerken tatsächlich um Kunst handelt bzw. mag es in gewissen Fällen für die Künstlerin und für den Künstler nicht von Nachteil sein, wenn bestimmte Leute nicht daran glauben, dass es sich bei seinen Werken um Kunst handelt.

Im Falle der Wiener Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre gab es in jeder Hinsicht Bestätigungen genug. Lob und Kritik, blanke Abneigung und Verehrung durch die Bevölkerung, andere Kunstschaaffende und Kunsttheoretikerinnen und Kunsttheoretiker im In- und Ausland, all das ist in

²⁰ Liessmann; Konrad Paul (1999). „Philosophie der modernen Kunst“; S.150 ff.

²¹ Liessmann; Konrad Paul: „Angepasste Empörung“; IN: Bohunovsky – Bärnthaler; Irmgard [Hrsg] (1999): „Kunst und Demokratie“; S. 24

²² ebd. S. 24

ihrer Wirkungsgeschichte zu finden, und damit sind sie als Künstler legitimiert. Die Beschaffenheit ihres künstlerischen Outputs, die Radikalität ihres Auftretens und nicht zuletzt die Reaktion darauf geben dem Begriff der Avantgarde seine Legitimation.

„Wie die Rekonstruktionen ihres literarischen und kulturellen Problempotentials erweist, sind die Wiener Gruppe und der Wiener Aktionismus die radikalsten deutschsprachigen Nachkriegsavantgarden.“²³

Kritik am Avantgarde-Begriff gibt es einerseits von Künstlerinnen und Künstler und Kritikerinnen und Kritikern, die sich einer reaktionären Kunstbetrachtung und -auffassung verschrieben haben. Sie kommt aber auch von anderer Seite. Nämlich aus der Überlegung, dass der Begriff Avantgarde im Verständnis der Nachkriegszeit, insbesondere der 50er Jahre, sehr eng mit dem Fortschrittsglauben zusammenhängt:

„Durch die Jahrzehnte seit 1940 – und vor allem seit den fünfziger Jahren – geistert das Phantom der Avantgarde: die Vorstellung, in der Kunst gebe es (wie im materiellen Bereich) den Fortschritt, und sei es der Fortschritt der Materialbeherrschung.“²⁴

So wird die Kritik an der Avantgarde gleichzeitig eine Kritik an eine Generation die sich dem Glauben an den Fortschritt mit Besessenheit hingibt. Damit werden die Künstlerinnen und Künstler, die sich der Avantgarde verschrieben haben, zu einem Teil des immer wieder gepredigten, heiligen Fortschritts.

²³ Jahraus; Oliver (2001): „Die Aktionen des Wiener Aktionismus“; S. 13

²⁴ Hartung; Harald (1994): „Poesie im Prozess“; S. 5

Avantgarde in Österreich

Wie bereits erwähnt, handelt es sich im Falle der Wiener Gruppe um eine der radikalsten Formen von Nachkriegsavantgarde überhaupt. Seltsam genug, dass das Österreich der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis auf wenige Ausnahmen „vollkommen avantgardefrei gehalten“ wurde.²⁵ Die sogenannte historische Avantgarde - Surrealismus, Dadaismus, Expressionismus - trat wohl durch Einzelpersonen auch in Österreich in Erscheinung, jedoch nie in organisierter, gesammelter Form. Wie kam es aber dazu, dass diese Avantgarde-Bewegungen in Österreich nicht Fuß fassen konnten? Gerade in Österreich wäre der kulturgeschichtliche Rahmen dafür vorhanden gewesen, zumal Künstler wie Arnold Schönberg und seine 12-Ton Musik oder der Fin de Sieclé, die „Innovationen des Roten Wien“ und die Sprachphilosophie des Wiener Kreises den Weg dafür geebnet hätten.²⁶

Eine ebenso provokante, wie trockene These formuliert der Literaturwissenschaftler und -kritiker Klaus Kastberger:

„Österreich hatte (in der Zwischenkriegszeit) keine Avantgarde nötig, Österreich hatte seinen Karl Kraus.“²⁷

Kraus bildet einen der wichtigsten Antipoden zu den Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts. Er verachtete die Dadaisten und ihre Art die Sprache aus ihrer Form zu reißen. Für ihn war das definitiv keine Kunst. Der Begriff der Avantgarde selbst wurde mit den österreichischen Avantgardistinnen und Avantgardisten der Nachkriegszeit einem Paradigmenwechsel unterzogen. Dies belegt ein Briefwechsel aus dem Jahr 1966 zwischen dem Dadaisten Raoul Hausmann, der zwar in Wien geboren wurde, aber Zeit seines Lebens in Emigration lebte und dem Schriftsteller Ernst Jandl, der als Hauptvertreter der Institutionalisierung der Avantgarde

²⁵ vgl. Kastberger; Klaus: „Eine Art einzige österreichische Avantgarde“; IN: Klaus. Eder; Thomas; Kastberger; Klaus [Hrsg.] (2000): „Schluss mit dem Abendland“; S. 5

²⁶ ebd. S. 6

²⁷ ebd. S. 6

in Österreich gilt. Hausmann warf Jandl in seinem Brief einen Mangel an Originalität bei den, wie er sie nennt, „Neodadas“ vor. Gemeint sind vermutlich Jandl selbst, aber auch Gerhard Rühm, H.C. Artmann und Andreas Okopenko. Auf diesen Vorwurf antwortete Jandl mit dem Hinweis, dass es heute nicht mehr auf die Originalität von Avantgarde, sondern auf die Fertilität ankomme.²⁸ Klaus Kastberger sieht in dieser Neudefinition Jandls einen Paradigmenwechsel für den Begriff Avantgarde. Er interpretiert Jandls Aussage wie folgt:

„Es gelte also einen pragmatischen Ansatz zu verfolgen, in dem es mehr um die Wirkkräfte in Bezug auf die eigene schriftstellerische Produktion und die heimischen Kulturinstitutionen als auf den Protest gegen die Kultur und ihre Institutionen ging.

Die Rede von der Fertilität der Kunst, als deren Einlösung die Institutionalisierung der österreichischen Avantgarde in den 1970er Jahren gelten kann, hat mit einer ästhetischen Positionierung nur mehr sehr wenig und mit der ursprünglichen antibürgerlichen Haltung der Avantgarde gar nichts mehr zu tun. Der „Schock“ ist zivil geworden, weil er seine Forderungen nunmehr auch mit demokratischen Mitteln stellt: nämlich als Akt der Kunst wahrgenommen und vom Staat gefördert zu werden.²⁹

Dieser Paradigmenwechsel ist mit Sicherheit zu einem beträchtlichen Teil auf das Wirken der Wiener Gruppe zurückzuführen. Damit sei nur einer der Gründe für die Bedeutung der Wiener Gruppe ins Feld geführt.

Die Bedeutung einer Kunstströmung, eines künstlerischen Zusammenschlusses oder eines Kunstwerkes lässt sich, wie man weiß am Besten Jahrzehnte nach deren Ende feststellen.

Im Falle der Wiener Gruppe sind die einleitenden Worte des Direktors der Wiener Kunsthalle, Gerald Matt, zum Ausstellungskatalog der Ausstellung „Die Wiener Gruppe“ von 1998 sehr aufschlussreich.

²⁸ vgl. Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S. 186

²⁹ ebd. S. 186

„Die uns heute selbstverständlich erscheinende künstlerische Behandlung kultureller Leistungen und Zeichensysteme (zu Wort, Bild, Klang) als „Material“, die sich damit neuartig erschließenden Möglichkeiten seiner Kombination („sampling“, „crossing“), die Auffassung, das gattungsübergreifende und grenzüberschreitende Vorgehen in Theorie und Praxis, das Bewusstsein um den Anteil des Kontextes am „Werk“ und seine Rezeption („Interaktivität“)...: diese und weitere „Selbstverständnisse“ zeitgenössischer Kunstproduktion vermögen wir heute in der Arbeit der „Wiener Gruppe“ unschwer zu orten und somit ihre Bedeutung als „Avantgarde“ zu erkennen und würdigen.“³⁰

Den huldigenden Worten des Direktors schwingt bei genauerer Betrachtung, nämlich auf der Ebene der Zeichensetzung, genauer der Satzzeichen, ein fahler Beigeschmack mit. Warum setzt Matt so viele Worte, die nicht einen Eigennamen als solchen erkenntlich machen sollen (wie „Wiener Gruppe“ oder „sampling“) unter Anführungszeichen? Vor allem bei dem Wort Avantgarde könnte man die Anführungszeichen auch als Ironisierung des Wortes verstehen. Will der Kunsthistoriker damit zum Ausdruck bringen, dass er die österreichische Avantgarde nicht ganz ernst nehmen kann? Man „weiß“ es nicht!

³⁰ Matt; Gerald: „Vorwort“; S. 6 IN: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998)

2) Richtungsweisende Kunstströmungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

2.1) Historischer Kontext

Betrachtet man die kulturellen Phänomene des Dadaismus und des Surrealismus näher, muss man sich zunächst mit den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen befassen, in welche sie eingebettet sind.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts scheint dabei eine Ballung von Umwälzungen zu sein, deren Tendenzen sich schon längere Zeit über ablesen ließen, die allerdings aufgrund jahrhundertealter Tradition nur langsam an die Oberfläche eines liberalen und nationalen Europas gelangten.

Der Geruch von großen Veränderungen und Revolution steht einem Festhalten an stabilen, bürgerlichen Werten unvereinbar gegenüber.

Grund zur Beunruhigung gab es zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehr als genug. Das Zeitalter der Technik und der Maschinen hielt unaufhaltsamen Einzug in den Lebensalltag der Menschen. Die sich daraus ergebenden Veränderungen der Lebensgewohnheiten wurden nicht überall mit Freude begrüßt. Es entstanden mächtige Spannungsfelder zwischen den relativ bequemen technischen Neuerungen wie dem Telefon oder der Eisenbahn und dem harten Fabriksalltag als Akkordarbeiter am Fließband einhergehend mit der existenziellen Angst, eben diese aufgrund von Ersatz der menschlichen Arbeitskraft durch Maschinen zu verlieren. Das volle Ausmaß des Schreckens entfaltet die Technisierung im Ersten Weltkrieg, in dem der technische Fortschritt in der Gestalt von Massenvernichtungswaffen erstmals seine tödliche Macht präsentierte.³¹

Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt eine Entwicklung, die letztlich die althergebrachte Abhängigkeit von katholischer Kirche und Gesellschaft auflöst. Die Naturwissenschaften und die Übertragung naturwissenschaftlicher Denkweise auf alle Lebensbereiche, gewannen im

³¹ vgl. Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“; S.5

gleichen Maße an Bedeutung, wie sie alles Religiöse und Metaphysische im Denken verlor. Dies raubte dem Leben nach Ansicht gewisser Intellektueller seine Tiefe, ein Phänomen, das etwa die Kunstströmung des Symbolismus zu unterbinden versuchte.

Ebenso wurde um die Jahrhundertwende auch das Thema Sexualität in neuem Maße aktuell und diskutiert, da die Kluft zwischen bürgerlicher Moral und individuellen menschlichen Bedürfnissen immer größer wurde.³²

Die Summe all dieser Faktoren kann gewissermaßen als Wegbereiter, als bewusster oder unbewusster Auslöser für den Dadaismus und den Surrealismus gesehen werden. Die Zeit schreit förmlich nach neuen Orientierungspunkten – die bürgerliche Moral scheint überholt, der Kaiser hat bald ausgedient und ganze Generationen liegen in den Schützgräben begraben.

2.1.1) Blick nach Wien

Wie manifestierten sich die eben erwähnten Probleme in Wien? In der Zeit des Fin de Siècle (1890 – 1914) kann Wien als große Kulturstadt bezeichnet werden. Alles ist Kultur, alles wird ästhetisch verwertet und umgesetzt und die scheinbare Beständigkeit desselben, weckt in den Menschen einen Hang zu Dekadenz und Hedonismus.

Stefan Zweig formuliert die Atmosphäre der alten monarchischen Tradition in seiner Autobiografie so:

„Wenn ich versuche, für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der ich aufgewachsen bin, eine handliche Formel zu finden, so hoffe ich am prägnantesten zu sein, wenn ich sage: es war das goldene Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit.“³³

³² vgl. Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“; S.6 ff.

³³ Zweig; Stefan (1982): „Die Welt von Gestern“; S.14

Ein wichtiges Element der österreichischen Kultur ist ihre ästhetische Ausrichtung. Versteht man etwa in Deutschland unter Kultur vor allem die Wissenschaft und Philosophie, so findet das österreichische Kulturverständnis in den Theatern, Konzertsälen und Museen statt.³⁴

Besonders vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs kommt es in Wien zu einer wahren Kunsteuphorie. Kunst wurde auf der einen Seite zum Hoffnungsträger des Vielvölkerstaats, da man sich von ihr eine Vermittlerrolle auf geistiger Ebene erhoffte. Andererseits wurde sie auch zur Fluchtstätte aus der Realität, in der bereits der raue Wind anbrechender Zeiten spürbar wurde.

„Die Begeisterung für die Kunst in all ihren Ausdrucksformen ging in Wien so weit, dass Väter ihre helle Freude hatten, wenn sich ihre Söhne der Musik oder Literatur widmen wollten. In jeder anderen Stadt wäre eine solche Reaktion unvorstellbar gewesen.“³⁵

Nach Ende des Ersten Weltkriegs und mit dem Entstehen der Ersten Republik änderten sich die Zustände allerdings merklich. Im gleichen Maße wie der Antisemitismus radikal zunahm, nahm auch die Aufgeschlossenheit gegenüber der Kultur von Seiten des Staates ab. Schon vor dem Ersten Weltkrieg ließen sich freilich die Tendenzen zum Antisemitismus in Bezug auf die Kunst ablesen. So meinte der christlichsoziale Abgeordnete Bielohlawek, dass Literatur das sei, „was a Jud' vom andern abschreibt.“³⁶ Dieses Denken griff nun in der Ersten Republik wild um sich. Während das Land bevölkert ist von Intellektuellen und Künstlern, deren Geist nach Verarbeitung der Kriegserfahrung gierte, zeigte sich der Staat antigeistig.³⁷ Interessanterweise gab es in Wien vor Ende des zweiten Weltkriegs de facto keine Avantgarde:

³⁴ vgl. Schorske; Carl E. (1997): „Wien“; S. 7

³⁵ Giroud; Françoise (2000): „Alma Mahler“; S.17

³⁶ vgl. Wagner; Manfred (Hrsg.) (1976): „Im Brennpunkt: Ein Österreich“; S.13

³⁷ vgl. ebd. S.13

„Dieses Land wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nahezu avantgardefrei gehalten, bis es dann in den 1950er und 1960er Jahren zu einer wahren Eruption avantgardistischer Kunst und Literatur kam.“³⁸

Dies ist umso erstaunlicher, da es für avantgardistische Bewegungen in Österreich theoretisch eine breite Basis gegeben hätte. Fin de Siècle, Erneuerungen in der bildenden Kunst und nicht zuletzt die Zweite Wiener Schule rund um Arnold Schönberg hätten einen perfekten Ausgangspunkt für Avantgardistinnen und Avantgardisten geliefert. Auch das „Rote Wien“ und die Sprachphilosophie des Wiener Kreises, die später vor allem von Oswald Wiener als „Bezugspunkt beschworen“ wurde, hätten die nötige Grundlage für ein avantgardistisches Österreich etwa im französischen Sinne bilden können.³⁹

2.2) Dadaismus und Surrealismus

Die Zusammenfassung der beiden Kunstströmungen unter ein Kapitel ist eine bewusste Entscheidung da die beiden Phänomene kaum getrennt voneinander betrachtet werden können. André Breton, wohl der wichtigste Denker der Surrealisten, war zuerst Anhänger der französischen Dadaisten; letztendlich ist der Surrealismus eine Weiterführung der dadaistischen Tradition. Auch im zeitlichen Kontext gibt es keine chronologische Aufeinanderfolge der beiden Strömungen, sondern vielmehr ein ineinander Übergehen. Deshalb erscheint es mir als richtig, auch in der thematischen Strukturierung diesen Umständen Rechnung zu tragen.

2.2.1) Vom Sinn im Un-Sinn

Der Startschuss für die Dada-Bewegung wurde 1916 in Zürich gesetzt. Hier gründeten der Schriftsteller Hugo Ball, der Deutschland verlassen hatte *„...um nicht in dem patriotischen Narrenhaus, in dem Verbrecher regierten*

³⁸ Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S. 169

³⁹ vgl. ebd. S. 170

und Esel einen masochistischen Tanz von unerhörter Glorie aufführten...gefressen zu werden⁴⁰, und seine Freunde, darunter der Maler Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco und Tristan Tzara, das „Cabaret Voltaire“ – eine Kleinkunsthöhle, die als Plattform dadaistischer Kunstbetätigung fungierte.⁴¹

„Man kann seinen Zeitgenossen mit Ernst und Würde mitteilen, dass man enttäuscht und ratlos ist, man kann aber auch mit der Faust auf den Tisch schlagen, so dass das Geschirr herunter springt, der Kaffee an die Decke spritzt und die Brötchen plötzlich auf dem Kanapee sitzen, worüber man dann wieder laut und grimmig lachen kann. Die Dadaisten wählten die zweite Möglichkeit, um sich gleichsam pantomimisch von den Spannungen zu befreien, in die sie die gesamte Zeitsituation, vor allem aber der erste Weltkrieg, an dem sie teilweise selbst aktiv teilnahmen, versetzt hat.“⁴²

Die Dadaisten begriffen durch ihre künstlerische Sensibilität das Chaos, in das Europa unaufhaltsam glitt, während der Rest der Menschheit, sich „schlafwandlerisch“ (Hermann Broch) auf den „Zauberberg“ (Thomas Mann) zurückzog, um dem eigenen Untergang entgegen zu steuern. Selbst der Erste Weltkrieg mit all seinen Schrecken schaffte es dabei nicht, die Menschen aufzurütteln.

In dieser apokalyptischen Atmosphäre versuchten die Dadaisten durch die Rückkehr zur Simplizität und mit einem gewissen Hang zur Regression, die Richard Huelsenbeck einen Begleiter des Chaos nennt, den Menschen zu helfen, dieses Chaos zu verstehen.⁴³ Richard Huelsenbeck formuliert seine Erklärung für die literarische Form des Dadaismus so:

„Die Reduzierung der Sprache auf Laute, so wie ich es heute sehe, ist Ausdruck eines moralischen Willens, die Menschen aus der

⁴⁰ Huelsenbeck; Richard; Tzara; Tristan (1985): „Dada siegt“, S. 9

⁴¹ vgl. Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“, S. 8

⁴² ebd. S.7

⁴³ vgl. Huelsenbeck; Richard (1984): „Dada“; S.14

*Kompliziertheit ihrer Missverständnisse auf einen sprachlichen Nenner zu bringen, auf dem sie wieder kommunizieren können.*⁴⁴

Neben diesen literarisch sprachlichen Ansprüchen ging es den Dadaisten vor allem darum, dass der Stellenwert von Kunst und auch die „Funktion“, die Kunst haben bzw. nicht haben kann, neu überdacht werden. Kunst war für die Dadaisten gewissermaßen ein Medium, das es ermöglichte, Sinnfragen, Werte und Moral zu hinterfragen, um damit konkret auch im Leben des Einzelnen etwas zu verändern. Die Kunst wird dabei gleichermaßen von ihrem rein ästhetischen Thron gehoben. Im Dadaismus wird Kunst zur Anti-Kunst, zum Protest; nicht Normen Schaffen, sondern durch bewusste Provokation des Publikums Normen Aufheben lautete die Devise. Dabei richtet sich der Angriff der Dadaisten vor allem gegen das bürgerliche Kunstverständnis und das Bürgerliche schlechthin im Kontext des Ersten Weltkrieges.⁴⁵

*„Wie wäre es, wenn man den Bourgeois, die den Krieg als ein Naturgesetz erklärten und sonntags mit den gefalteten Händen auf ihren Dickbäuchen vor den gemalten Schinken wohlgefälligst promenierten – wie wäre es, wenn man diesen Lederhändlern und Buxkinverkäufern, die im Bewusstsein ihrer darwinistischen Erkenntnis, beladen mit dem Wissenschaftswust einer widerlichen mechanischen Weltanschauung – wenn man diesen unseren geborenen Todfeinden, die es ewig aufzustöbern und aufzupeitschen galt, plötzlich erklärte, Kunst sei gar nicht das, was man bisher dafür gehalten habe. Einen Baum mit Blättern und Rinde, mit Zephyr und Vögelein nachzubilden, könne ein photographischer Apparat auch, hier handele es sich aber um die Idee des Baumes, um den Baum als transcendentes Ereignis.“*⁴⁶

⁴⁴ vgl. Huelsenbeck; Richard (1984): „Dada“; S.15

⁴⁵ vgl. Bodenstein; Matthias (2004): „Max Ernst“ S. 8ff.

⁴⁶ Huelsenbeck; Richard; Tzara; Tristan (1985): „Dada siegt“, S.16

Dadaismus ist der Angriff gegen bürgerliches Spießertum und gegen jene Kunst und Künstler, die sich in intellektuellen Spitzfindigkeiten verlieren, um sich von den übrigen „gewöhnlichen Menschen“ abzuheben, wodurch aber, so die Kritik der Dadaisten, die Kunst völlig dem Bezug zum Leben enthoben wird. Der Dadaist hingegen liebt und lebt das Leben in all seinen Facetten, weil „...*ihm ist der Tod eine dadaistische Angelegenheit*“⁴⁷.

*„Dada ist die Revolte der Ungläubigen gegen den Unglauben. Dada ist die Sehnsucht nach Glauben. Dada ist der Ekel vor der albernen verständnismäßigen Erklärung der Welt.“*⁴⁸

Da es sich nun beim Dadaismus weniger um eine Kunstströmung, sondern vielmehr um einen ästhetischen Denkansatz bzw. einen Geisteszustand handelte, schien seine Aufgabe zu jenem Zeitpunkt erfüllt bzw. überholt, als sich um den Franzosen André Breton, der zu Beginn auch Anhänger der französischen Dada-Bewegung war, eine neue Bewegung formierte – der Surrealismus. Es handelt sich beim Surrealismus nicht um eine reine Weiterentwicklung des Dadaismus, trotzdem profitierten die Surrealisten von der *„geistigen und seelischen Lockerheit, die er erkämpft hatte.“*⁴⁹ Außerdem wäre es falsch, den Surrealismus chronologisch an den Dadaismus zu reihen, da sich die beiden Strömungen auch längere Zeit über parallel zueinander entwickelt hatten und viele Künstler in beiden Bewegungen tätig waren. Dass der historische Dadaismus jedoch ein zeitlich begrenztes Phänomen darstellen würde, war jedoch insofern klar, als dass er sich nie von der reinen Provokation loslösen konnte, hin zu einer gezielteren Kritik. Allerdings der Geist, die Idee des Dadaismus habe überlebt, bis heute.⁵⁰

⁴⁷ Arp; Hans (1957): „Dada“; S.168

⁴⁸ ebd. S. 9

⁴⁹ Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“, S. 13

⁵⁰ vgl. ebd. S. 27

2.2.2) Der Traum von einer neuen Wirklichkeit

Der Beginn des Surrealismus in seiner engeren Form kann etwa am Ende des Ersten Weltkriegs angesiedelt werden, als Zusammenschluss von zehn Künstlern in Paris, und er endet ungefähr mit Beginn des Zweiten Weltkrieges. Die zeitlichen Umstände sind hier besonders wichtig. Aragon, einer der Hauptvertreter des Surrealismus meinte, dass man den Surrealismus nur im großen Zusammenhang seiner Zeit verstehen könne. Und das scheint wenig verwunderlich, hatten doch alle Beteiligten, wenn auch nach anfänglicher Begeisterung gezwungen und voll Ekel, den Ersten Weltkrieg mitgemacht. Nach seinem Ende stand es sowohl um die Gewinner als auch um die Verlierer des Krieges schlecht. Hunger, Not und Elend herrschten überall in Europa und die Unsinnigkeit des Krieges wurde unleugbare Tatsache. Die Zivilisation schien sich selbst verschlungen zu haben. Erst unter diesen Vorzeichen, wird der Surrealismus verständlich.⁵¹

Der Surrealismus kämpfte gegen die Geisteshaltung seiner Zeit und im Gegensatz zu der eher als theoriefeindlich zu bezeichnenden Dada-Bewegung, ist es den Surrealisten immer ein Anliegen gewesen, ihre politische Position auch deutlich zu machen.

Eine der wichtigsten theoretischen Abhandlungen zum Surrealismus schaffte André Breton mit seinem Werk „Erstes Manifest des Surrealismus“ 1924, dem 1930 eine überarbeitete Version „Zweites Manifest des Surrealismus“, folgte.

In seinem Ersten Manifest definiert Breton das Wort „Surrealismus“, wie er selbst meint, ein für alle Mal:

„SURREALISMUS, reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht. Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung.

Enzyklopädie. Philosophie. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser bisher vernachlässigter

⁵¹ vgl. Nadeau; Maurice (1965): „Geschichte des Surrealismus“; S.13

*Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichsten Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.*⁵²

Die Surrealisten sind sehr mit Freuds Theorien über das Unbewusste und vor allem auch den Traum verbunden. Wobei man sagen muss, dass es den Surrealisten nicht um Trauminterpretationen ging, sondern viel mehr um den Traum als Quelle der künstlerischen Inspiration. Das große Ziel der Surrealisten aber war die Schaffung einer völlig neuen Wirklichkeit. Breton formuliert das so:

*„Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluten Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität.“*⁵³

Wenn die Surrealisten Freud auch sehr nahe standen in ihrem Denken und einige seiner Analysemethoden für ihre künstlerischen Zwecke übernommen haben, wie etwa das freie Assoziieren, oder die Erkenntnis, dass ein Traum ernstzunehmende Realitäten im Menschen offenbaren kann, so haben die Surrealisten trotzdem das Werk Freuds nie in seinem vollen Ausmaß interpretiert und verstanden. Das einzige Treffen zwischen André Breton und Freud verlief daher für beide nicht besonders fruchtbar, weshalb es bei dem einen Treffen blieb.

Zu einem Briefwechsel zwischen Freud und Breton kam es, als Bretons Werk „Die kommunizierenden Röhren“ erscheint, in dem Breton Freud anklagt, in seinem Werk über die Traumdeutung einen besonders wichtigen Vorläufer⁵⁴ der Traumdeutung nicht erwähnt zu haben. Freud bewies Breton, dass dies nicht sein Fehler wäre, sondern dass der Name jenes Vordenkers scheinbar durch die vielen Neuauflagen quasi „verloren“

⁵² Breton, André (1986): „Die Manifeste des Surrealismus“; S. 26

⁵³ ebd. S. 18

⁵⁴ Gemeint ist hier der deutsche Philosoph Johannes Volkelt

gegangen sei. Er schrieb an Breton sehr höflich und mit Respekt, aber nicht ohne Kritik:

„Und nun ein Geständnis, das sie tolerant aufnehmen wollen! Ich erhalte soviel Zeugnisse dafür, dass Sie und Ihre Freunde meine Forschung schätzen, aber ich selbst bin nicht im Stande mir klarzumachen, was ihr Surréalisme ist und will. Vielleicht brauche ich, der ich der Kunst so fern stehe, es gar nicht zu begreifen.“⁵⁵

Den Surrealismus zu begreifen ist durchaus kein so einfaches Unterfangen. Ging es doch, wie schon den Dadaisten zuvor, auch den Surrealisten vor allem um ein Ausschalten der Logik, also des rationalen Verstehens. Im Gegensatz zu den Dadaisten aber wird dieses Ausschalten individueller, und zumindest anfänglich künstlerischer verwendet. Das Ziel der Surrealisten ist es, durch die bereits von den Dadaisten geforderte Zusammenführung von Kunst und Leben und durch die neue Wertigkeit von Traum und Unbewusstem, wie auch der individuellen Phantasie eine völlig neue Realität, eine völlige Umwandlung des Lebens zu schaffen.

Das dieses Ziel nicht erreicht wurde, nicht erreicht werden konnte, scheint André Breton schon zu dämmern, als er in seinem Zweiten Manifest des Surrealismus die Hoffnung auf eine geänderte Welt schon in die Hände künftiger Generationen legt.⁵⁶

Politisch orientierten sich die Mitglieder des Surrealismus am Kommunismus, wobei es zu großen Debatten innerhalb der Bewegung kam. Einige Mitglieder forderten die Unterordnung der Intentionen des Surrealismus zu Gunsten der politischen Ziele des Kommunismus. Dies waren vor allem die Künstler Naville und Aragon, die später aufgrund dieser Forderung von den Surrealisten ausgeschlossen wurden. Das bedeutet auch, dass die Surrealisten den Kommunismus zwar politisch als die beste Lösung empfanden, letztendlich aber nicht gewillt waren, sich diesem zu unterwerfen.⁵⁷

⁵⁵ André Breton (1980): „Die kommunizierenden Röhren“; S. 131

⁵⁶ vgl. Nadeau; Maurice (1965): „Geschichte des Surrealismus“; S. 9

⁵⁷ vgl. Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“; S.19

Der größte Überschneidungspunkt der Surrealisten mit dem Kommunismus liegt wohl in dem Aphorismus von Karl Marx: „*Wir wollen die Welt nicht betrachten, wir wollen sie ändern.*“⁵⁸

⁵⁸ vgl. Berger; Paul Charles (1951): „Bilanz des Surrealismus“; S.136

3) Kunst und Politik in Österreich am Beginn der Zweiten Republik

3.1) Die politische Situation am Beginn der Zweiten Republik

In der Zeit unmittelbar nach Kriegsende war Österreich in erster Linie von einer großen Suche nach einer eigenen Identität geprägt. Der jungen „Nation Österreich“ musste dringend ein Gesicht gegeben werden, das sich vor allem auch vom deutschen Nachbarn streng zu unterscheiden hatte. Dass Kultur und Kulturpolitik bei dieser Identitätsfindung eine wesentliche Rolle gespielt haben, wird in weiterer Folge noch Thema eines eigenen Kapitels sein.

Es ist falsch zu glauben - wie es oft in historischen Überlieferungen dargestellt wird - dass es bereits vor Kriegsende, vor dem offiziellen Beginn der Zweiten Republik, in der Bevölkerung ein Bewusstsein für diese gegeben hatte. So hielt Leopold Figl⁵⁹ es für nötig zu Weihnachten 1945 den Österreichern via Rundfunk zuzurufen: „Glaubt an dieses Österreich!“. Identitätsfindung war also die große Aufgabe dieser Zweiten Republik.⁶⁰

Auf ein Merkmal österreichischer Identität allerdings schien man sich recht schnell geeinigt zu haben: *Österreich war das erste Opfer nationalsozialistischer Übergriffe und deshalb bedarf es keiner umfassenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.* Diesem absolut verfälschten Blick wurden die Weichen schon in der Moskauer Deklaration von 1943 gestellt, in der Österreich auch als erstes Opfer nationalsozialistischer Aggression dargestellt wird. Jedoch wird Österreich sehr wohl eine Verantwortung für die Beteiligung am Krieg zugesprochen. Da sich in der ersten Regierung Figls 14 von insgesamt 17 Mitgliedern befanden, die von

⁵⁹ Leopold Figl wird der erste Bundeskanzler der Zweiten Republik nach den ersten Wahlen am 25.11.1945 aus der die ÖVP als klarer Sieger hervorgeht. Sie erhält 85 von 165 Sitzen im Nationalrat, gefolgt von der SPÖ mit 77 Sitzen bei nahezu 100% Wahlbeteiligung. Großer Verlierer ist die KPÖ. Sie erhält wider erwarten nur 4 Sitze. Es kommt zu einer Dreierkoalition von ÖVP, SPÖ und KPÖ.

⁶⁰ vgl. Ableitinger; Alfred: „Die innenpolitische Entwicklung“; IN: Mantl; Wolfgang [Hrsg.] (1992): „Politik in Österreich“; S. 119

den Nazis verfolgt worden waren, war die Opferthese für die Österreicher umso einleuchtender.⁶¹

Der immer wieder bemühte Terminus der „Stunde Null“ in Bezug auf den Beginn der Zweiten Republik scheint in diesem Sinne zwar ein wichtiges Identifikationsmerkmal für den jungen Staat dargestellt zu haben, ist de facto aber eine „politische Fiktion“.⁶² Zum einen leugnet er die Existenz der Ersten Republik und macht damit eine umfassende Auseinandersetzung überflüssig. Zum anderen hatte weder ein radikaler Elitenwechsel noch eine echte Demokratisierung stattgefunden, da sich die wenigen österreichischen Demokraten und die Alliierten nicht auf ein gemeinsames Vorgehen einigen konnten⁶³; zumal auch in der Bevölkerung, wenn überhaupt, nur eine sehr diffuse Sehnsucht nach Demokratie an diesem Beginn der Zweiten Republik auszumachen war. Zwar herrschte unter dem kriegsbedingt übergroßen Frauenanteil ein Wunsch nach gewalt- und krieglosen Zeiten, aber die Verbindung zum Wunsch nach Demokratie war damit noch lange nicht gegeben.⁶⁴ Die Demokratietradition (das Wort Tradition im Speziellen) kann in diesem Kontext nur sehr vorsichtig gebraucht werden, hatte es doch für die Österreicher den bitteren Beigeschmack der Niederlage und das nicht ohne Grund. Österreich kann bei Leibe nicht als ein Land großer Demokratietradition bezeichnet werden. Anton Pelinka und Sieglinde Rosenberger drücken es so aus:

„Die Demokratie der Zweiten Republik ist das Ergebnis des zweimaligen Eingreifens von Siegermächte zugunsten der österreichischen Demokratien.“⁶⁵

Fakt ist auch, dass ein Elitenwechsel, wie bereits erwähnt, nie stattgefunden hat. Lieber glaubte man, dass sich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges

⁶¹ vgl. Jelinek; Gerhard: „Aus Trümmern ins Zentrum Europas“; IN: Mück; Werner [Hrsg.] (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; S.25

⁶² vgl. Rathkolb; Oliver [Hrsg.] (1985): „Gesellschaft und Politik am Beginn der Zweiten Republik“; S. 9

⁶³ vgl. ebd. S. 10

⁶⁴ vgl. Knight; Robert (1988): „Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen“; S.55

⁶⁵ Pelinka; Anton; Rosenberger; Sieglinde (2000): „Österreichische Politik“; S. 50

der Erdboden aufgetan hatte, um alle Nazis und den Faschismus in Österreich einfach zu verschlucken. Allein aus diesem Grund wäre es unsinnig von einem Neubeginn im Sinne einer „Stunde Null“ zu sprechen. In der Entwicklungsgeschichte der Zweiten Republik lassen sich viele Beispiele finden, die zeigen, dass Tradition viel wichtiger war als ein tatsächlicher Neubeginn. In der Diskussion um die Bundeshymne Österreichs⁶⁶ wird dies sehr deutlich. Als im April 1946 ein Expertenkomitee zur Frage nach der zukünftigen Österreichischen Bundeshymne zusammentraf, wollten eigentlich alle 22 Experten die Wiedereinführung der Haydn-Hymne erwirken. Jener Hymne, die gleich mehrfach vorbelastet war. Zum einen diente sie als Kaiserhymne bis 1918, dann, nach einer kurzen Unterbrechung, wurde sie auch in der Ersten Republik wieder gesungen, weshalb sie symbolisch das Scheitern dieses ersten Demokratieversuchs in Österreich in sich trägt sowie. Zum anderen - und das ist wohl das mit Abstand stärkste Argument gegen die Wiedereinführung - wurde sie auch von den Nationalsozialisten, mit dem seit 1922 in Deutschland gesungenen Text von Hoffmann „Deutschland, Deutschland über alles!“, übernommen.⁶⁷ Trotz all dieser Gründe wurde eine Wiedereinführung ernsthaft und sogar mit Eifer diskutiert. Das sich letztlich doch die Gegner durchsetzen konnten, gibt Grund zur Hoffnung auf einen beginnenden Prozess der Aufarbeitung, Verarbeitung und des Eingestehens.

Auch bei der Besetzung der politischen Kader der beiden großen Parteien SPÖ und ÖVP setzte man mit Traditionen fort. Die ÖVP bediente sich vor allem ihrer Personalressourcen des Austrofaschismus und der Christlichsozialen. Der dominante Flügel der SPÖ kam aus den Reihen der alten „Niederösterreicher“, die mit dem Austromarxismus nichts am Hut hatten und eher als kleinbürgerlich beschrieben werden können.⁶⁸

⁶⁶ Gerhard Rühm verfasste im Jahre 1986 „die österreichische bundeshymne, um einen schritt weiter“. Dabei handelt es sich um eine Umdichtung des Hymnentextes in der Tradition des Sprachexperiments. Der Text ist im Anhang der Arbeit zu finden.

⁶⁷ vgl. Rathkolb; Oliver: „Vom Freimaurerlied zur Bundeshymne“; IN: Kerschbaumer; Gert; Müller; Karl [Hrsg.] (1992): „Begnadet für das Schöne“; S. 22f

⁶⁸ vgl. Binder; Dieter A.: „Kontinuität – Diskontinuität. Notizen zur österreichischen Kultur nach 1945“; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945“; S. 728

Was aber sind nun die Charakteristika dieser Zweiten Republik?

Peter Pelinka nennt in seinem Text über „Österreich 1945-1998“ vier wichtige Merkmale, die bestimmend sind für die junge Republik Österreich zwischen 1945 - 1966⁶⁹:

- Der geglückte ökonomische Wiederaufbau
- Das eng geknüpfte Netz des Parteien- und Verbändesystems
- Die Entstehung eines Österreich–Patriotismus, der durch die Berufung auf die Opferthese noch gestärkt wird, einhergehend mit einer „gesellschaftlichen Enge“ die durch Werte wie „Pflicht, Leistung, Autorität und materielle Werte“ bestimmt ist
- Besondere Einschnitte: Staatsvertrag 1955; Ende der großen Koalition 1966⁷⁰

Besonders die von Pelinka angesprochene Enge in der Gesellschaft und ein starker Hang zum Konservatismus prägen die Bevölkerung der jungen Republik. Vor allem die Jugend lassen diese Umstände einen Hang zum Apolitischen entwickeln.

Die Wirtschaft scheint den Gegenpol zur Gesellschaft zu bilden. Während sich die Wirtschaft in einer schwindelerregenden Geschwindigkeit einer Spirale gleich nach oben dreht, scheint die Gesellschaft zu stagnieren, möglicherweise aus Angst, man könnte gleich einem nächsten Krieg in die Arme laufen. Stabilität ist der Wert der Stunde, egal um welchen Preis. Aber nicht alle scheinen sich dieser Situation ergeben zu fügen.

Ich möchte an dieser Stelle nun mein Augenmerk auf die kulturpolitische Situation richten und dann im speziellen zu den frühen Avantgarde–Bewegungen der Zweiten Republik übergehen, aus denen sich erst das Phänomen der Wiener Gruppe erklären lässt.

⁶⁹ Am 6. März 1966 finden Wahlen statt, die das Ende der Großen Koalition besiegeln. Da dies einen sehr einschneidenden Moment in der Geschichte der Zweiten Republik darstellt, wird das Jahr 1966 auch zur zeitlichen Strukturierung der Zweiten Republik herangezogen

⁷⁰ vgl. Pelinka; Peter: „Österreich 1945 – 1998“; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945“; S. 184

3.2) Die kulturpolitische Situation nach 1945

Kulturell gesehen war Österreich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ein geistiger Trümmerhaufen. Wurden schon während des Austrofaschismus avantgardistische Tendenzen eingedämmt und unterbunden, so hatte der Nationalsozialismus noch die letzten Atemzüge erstickt. Umso verständlicher scheint es daher, dass es sofort mit dem Ende des Nationalsozialismus zu einem Aufleben der modernen Kultur und Kunst in Österreich kam. Das diese Kunst nichts mit der bequemen kulturellen Tradition von Mozart und Burgtheater gemein hatte, liegt auf der Hand, und dass genau jene Künstler in Österreich alles andere als erwünscht waren, auch.

So entwickeln sich zwei kulturelle Strömungen in Österreich: Jene bürgerlich-konservative Glattbügler, die restauratorisch Altbewährtes neu belebten und die unmittelbare Vergangenheit quasi übergingen und jene deren Ansprüche und Vorstellung von Kunst jenen der Traditionalisten diametral gegenüberstanden.

Eine dritte Strömung, die sich zu dieser Zeit entwickelte, soll an dieser Stelle nicht ungenannt bleiben, nämlich die der „Kultur der Massen“⁷¹. Sie entwickelte sich im Zuge der amerikanischen Wirtschaftshilfe der Nachkriegszeit und war daher geprägt vom Geist des „American way of life“ und des „American dream“. Auch wenn diese Strömung bis heute von extrem großer Bedeutung ist, möchte ich trotzdem nicht näher darauf eingehen, da sie für den weiteren Verlauf dieser Arbeit keine nennenswerte Rolle spielt.

Bezeichnend für die restauratorischen Bestrebungen der jungen Republik ist, dass bereits am historischen 27. April 1945 das erste philharmonische Konzert in Wien stattfand, und einen Tag später gab man im unversehrt gebliebenen Raimundtheater das „Dreimäderlhaus“ auf Wunsch einiger sowjetischen Offiziere. Die Wiedereröffnung der Volksoper und des Burgtheaters (mit verlegtem Spielort) folgte nur wenige Tage später.⁷² Man

⁷¹ Hackl, Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde“; S. 17

⁷² vgl. Mayer; Anton: „Kultur und Gesellschaft im Umbruch“; IN: Mück; Werner [Hrsg.] (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; S.143

war also bemüht, eine österreichische Identität abseits von Politik wieder zu finden und wiederherzustellen.

Anstatt sich für frischen Wind in den ohnehin etwas verstaubten Kulturinstitutionen zu entscheiden, nahm man viel lieber jene, schon vor 1938 als rechts stehend qualifizierte und von den Nazis durchaus geschätzte, Theaterschriftsteller wie etwa Max Mell oder Richard Billinger wieder ins Programm der Theaterspielpläne auf.⁷³ Neben dem Theater wurde vor allem Österreichs musikalische Geschichte betont.

„Identitätsstiftung wurde somit nicht über historische Einzelpersonen betrieben, sondern im Rahmen eines staatstragenden »Sound-of-music« - Konzeptes.“⁷⁴

Bereits 1947 gingen die Wiener Philharmoniker auf Tournee in die Schweiz und nach Frankreich, quasi missionarisch zur Untermauerung der Opferthese.⁷⁵

„Der Ausspruch des ehemaligen österreichischen Gesandten in London, Sir George Franckenstein – „Sie haben für ihr Vaterland mehr geleistet, als manchem von uns in offizieller Stellung hier Tätigen gelungen ist“ – unterstreicht dies in deutlicher Weise.“⁷⁶

Gefördert und geliebt wurde jene Kunst, die Österreich nicht in Frage stellte, die Vergangenheit auf sich beruhen ließ und auch sonst keine Anzeichen von revolutionärem Charakter, egal welcher Sorte, aufwies.

⁷³ vgl. Mayer; Anton: „Kultur und Gesellschaft im Umbruch“ IN: Mück; Werner [Hrsg.] (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; S.142

⁷⁴ Binder; Dieter A.: „Kontinuität – Diskontinuität. Notizen zur österreichischen Kultur nach 1945“; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945“; S.737

⁷⁵ vgl. Rathkolb; Oliver: „Austriakischer Kulturexport“; IN: Kerschbaumer; Gert; Müller; Karl [Hrsg.] (1992): „Begnadet für das Schöne“; S. 67ff.

⁷⁶ ebd. S. 69

„mittelmäßige Künstler, die sich als Nazis nicht besonders hervorgetan hatten, eine so genannte reine Weste hatten, aber voll gepropft waren mit der künstlerischen Schrebergartengesinnung des Dritten Reiches, und die das System für sich nützlich hinnahmen, hatten das sagen.“⁷⁷

3.2.1) Die Kulturpolitik der Alliierten in Österreich

Der Beginn der Zweiten Republik ist auch die Zeit der Einflussnahme der alliierten Besatzungsmächte auf Österreich. Zunächst sahen die Besatzungsmächte in Österreich eher ein besiegtes Land, denn ein befreites – was durchaus verständlich ist. Den Österreichern, die auf ihrem Opferstatus beharrten, war diese Sichtweise der neuen „Nation“ ein Dorn im Auge. Mit dem Zuspitzen des Kalten Krieges und der damit einhergehenden ständigen Verschlechterung des Verhältnisses zwischen den USA und der sowjetischen Besatzungsmacht gewann Österreich im gleichen Maße an Autonomie, indem sich vor allem die USA um ein stabiles Österreich als Grenzland zur Sowjetunion und damit zu den gefürchteten Kommunisten bemühte.⁷⁸

Die Einflüsse der Besatzungsmächte auf die Kultur Österreichs nach 1945 sind nicht ganz einfach festzumachen, wenn auch unbestritten. Die Gründe dafür liegen an der tendenziell großen Einflussnahme der Österreicher selbst auf die Kulturpolitik zwischen 1945 – 1955. Dadurch werden gewisse Faktoren überdeckt oder sind nicht mehr nachvollziehbar. Ein weiterer Grund ist die eher lückenhafte historische Aufarbeitung dieses Themas, mit einziger Ausnahme der USA, wobei hier der Fokus auf dem generellen kulturellen Einfluss der USA auf Österreich liegt.⁷⁹

Der große Konfliktpunkt in der Kulturpolitik nach 1945 lag in der Frage, ob man zugunsten eines schnell wieder produktiven Kulturbetriebs in

⁷⁷ Nitsch; Hermann: „mein Verhältnis zu Österreich“; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945“; S. 751

⁷⁸ vgl. Ableitinger; Alfred: „Die innenpolitische Entwicklung“; IN: Mantl; Wolfgang [Hrsg.] (1992): „Politik in Österreich“; S. 143f.

⁷⁹ vgl. Rathkolb; Oliver: „Planspiele im Kalten Krieg“; IN: Haider-Pregler; Hilde [Hrsg.] (1997): „Zeit der Befreiung“; S. 40 und S. 60

Österreich auf eine Entnazifizierung der Kulturschaffenden verzichten sollte, oder ob man zuallererst die politische Integrität der Leute, die am Kulturbetrieb teilhaben feststellen sollte.

Auf Seiten der Forcierung des sofortigen Wiederaufnehmens des Theater-, Opern- und Museumsbetriebes standen vor allem die Sowjets, aber auch der Unterrichtsminister der KPÖ, Ernst Fischer. Dieser setzte gleichzeitig auch auf eine Strategie der Wiederbelebung der österreichischen Klassiker an den Bühnen, um den Deutschnationalismus endgültig zu besiegen.⁸⁰

In der Sowjetischen Zone⁸¹ hoffte man darauf, dass sich die instabile politische Lage durch eine Kulturpolitik, die sich an der nicht unproblematischen Ersten Republik orientierte und durch ein schnelles Wiederbeleben des Hochkulturbetriebes beruhigen würde.⁸²

Die Kulturpolitik der USA⁸³ hatte mit der sowjetischen hingegen wenig gemein. Wie auch Großbritannien⁸⁴ bestand die USA darauf, dass man zuerst feststellen müsste, ob Kunstschaffende am Nationalsozialismus aktiv beteiligt waren. Dies wurde in den ersten kulturpolitischen Direktiven, vor allem aber dem *Decree No 10*, vorgeschrieben. Dieser besagte, dass jeder Kulturbetrieb vorerst einzustellen sei, bis man festgestellt hat, wer politisch unbedenklich ist, um so die Eliten des Kulturbetriebes sukzessive auszutauschen. Doch letztlich waren der Bedarf und die Forderung nach einer schnellen Wiederaufnahme doch stärker, als die angedachte Entnazifizierung.⁸⁵

Während vor allem von den USA und der Sowjetunion - verbunden mit der Zuspitzung des Kalten Krieges - versucht wurde, die eigene Kultur und Kunst durch Aufführungen amerikanischer oder sowjetischer Theaterproduktionen, Musikstücke etc. zu forcieren, ging dieser Plan der

⁸⁰ vgl. Rathkolb; Oliver: „Planspiele im Kalten Krieg“; IN: Haider-Pregler; Hilde [Hrsg.] (1997): „Zeit der Befreiung“; S. 42

⁸¹ sowjetische Besatzungszone: Teile Wiens, Niederösterreich, Burgenland

⁸² vgl. ebd. S. 45

⁸³ amerikanische Besatzungszone: Teile Wiens, Oberösterreich, Salzburg

⁸⁴ britische Besatzungszone: Teile Wiens, Steiermark, Kärnten

⁸⁵ vgl. Rathkolb; Oliver: „Planspiele im Kalten Krieg“; IN: Haider-Pregler; Hilde [Hrsg.] (1997): „Zeit der Befreiung“; S. 51

positiven Neubesetzung des eigenen Landes in der österreichischen Bevölkerung nur bei den Amerikanern wirklich auf. Dies hat zwei Gründe:

„Einerseits konnten sie auf dem alten europäischen Traum von der amerikanischen Demokratie als Lebensform des Massenwohlstands aufbauen, andererseits waren allein sie in der Lage, die finanziellen Mittel aufzubringen, um ein alle Lebensbereiche umfassendes Kulturprogramm zu organisieren.“⁸⁶

Die in Österreich installierte ISB – US Information Service Branch - hatte sich darum zu kümmern, dass ein positives Bild der USA in der österreichischen Öffentlichkeit gezeichnet wurde, und dass kritischen Stimmen, die vor allem von Seiten der sowjetischen Besatzer ausgingen, der Wind aus den Segeln genommen wird.

Frankreich⁸⁷ kann als die Besatzungsmacht mit dem geringsten Einfluss in und auf Österreich bezeichnet werden. Trotzdem sei kurz darauf hingewiesen, dass Frankreich eine sehr „engagierte Kulturpolitik“ betrieb, wenn auch die reaktionärste. Man versuchte eine Rückbesinnung auf die kulturellen Werte der Habsburger Monarchie zu erwirken. Es wurde also einer kulturpolitischen bedingten Umerziehung der Österreicher der Vorzug gegenüber einer strafrechtlichen Verfolgung ehemaliger Nazis im Sinne der amerikanischen und britischen Besatzer gegeben.⁸⁸

3.3) Erste avantgardistische Bewegungen nach 1945

Die erste Zeit nach Kriegsende schien von einer, wenn auch „bescheidenen kulturellen Pluralität“, geprägt gewesen zu sein. Dies dürfte vor allem mit der großen Beschneidung der Nationalsozialisten im Kunst- und Kulturbereich zusammenhängen. Plötzlich war alles wieder erlaubt. Der Künstler hatte

⁸⁶ Wagnleitner; Reinhold: „Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola“; IN: Jagschitz; Gerhard [Hrsg.] (1985): „Die wilden fünfziger Jahre“; S.144

⁸⁷ französische Besatzungszone: Teile Wiens, Tirol und Vorarlberg

⁸⁸ vgl. Rathkolb; Oliver: „Planspiele im Kalten Krieg“; IN: Haider-Pregler; Hilde [Hrsg.] (1997): „Zeit der Befreiung“; S. 49

seine Freiheit wieder. Doch mit der Stabilisierung der Währung - und damit der allgemeinen Lebensumstände um 1948 - endete diese Phase der temporären Offenheit der Allgemeinheit gegenüber experimentierfreudiger, avantgardistischer Kunst, was aber die Künstler selbst nicht in ihrem Schaffen irritierte oder gar hinderte.⁸⁹ Vorerst möchte ich nun die ersten Avantgarde-Bewegungen der frühen Nachkriegszeit und ihre wichtigsten Vertreter thematisieren.

3.3.1) Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus

Heute wird eine unverhältnismäßig große Zahl an Künstlern der *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* zugeordnet. In den Anfängen waren es nur sieben: Erich (Arik) Brauer, Ernst Fuchs, Rudolf Hausner, Wolfgang Hutter, Anton Lehmden, Fritz Janschka und Kurt Steinwender.

Diese Gruppierung von zum Teil sehr jungen Leuten beginnt sofort nach Kriegsende ihre Erfahrungen aus den dunklen Kriegsjahren zu verarbeiten. Sie schließen dabei vorerst an keine bekannte Kunstströmung an, was auch zu diesem Zeitpunkt nur sehr schwer möglich gewesen wäre, da sich der Zugang zu Informationen über Moderne Kunst sehr schwierig gestaltete. Entweder hatten es die Bibliotheken vor 1938 versäumt Material dazu zu sammeln, oder sie waren von den Nazis „gesäubert“ worden.⁹⁰ Erst später kommen die Künstler durch den Surrealisten Edgar Jené und die Österreichische Avantgarde-Zeitschrift PLAN mit dem Surrealismus in Berührung, was im weiteren Verlauf noch Thema dieser Arbeit sein wird.

Noch im Sommer 1945 begannen die sieben jungen Künstler damit, die Akademie am Schillerplatz wieder als Ort der Kunst und des Kunstschaffens einzurichten. So konnte bereits im Herbst 1945 der Lehrbetrieb wieder aufgenommen werden. Doch bald schienen die jungen Künstler desillusioniert von der Art der Lehren die ihnen beigebracht wurden. Dies änderte sich mit dem Tag, an dem Albert Paris Gütersloh als Professor an

⁸⁹ vgl. Binder; Dieter A.: „Kontinuität – Diskontinuität. Notizen zur österreichischen Kultur nach 1945“; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945“; S. 736

⁹⁰ vgl. Rühm; Gerhard [Hrsg.] (1967): „Die Wiener Gruppe“; S. 7

die Akademie berufen wurde. Beinahe sofort schließen sich die Künstler seiner Klasse an, bis auf Hausner; er war der Älteste und hatte sein Studium bereits vor dem Krieg abgeschlossen.⁹¹

Die Künstler sind eher als eine lose Gemeinschaft gleicher Gesinnung zu verstehen, da sie nie Manifeste, eine Zeitschrift, ein Büro oder Ähnliches gehabt haben. Bei ihrem ersten öffentlichen Auftritt 1947, anlässlich der ersten Art-Club Ausstellung, wurden sie als Surrealisten qualifiziert, was nicht grundlegend falsch ist, aber auch nicht einfach so kategorisiert werden kann. Zum einen sind sie sich zwar in ihren Bildwelten sehr ähnlich, zum anderen passieren ihre Werke, im Unterschied zu den Surrealisten, im Zustand hoher geistiger Kontrolle durch das Bewusstsein.⁹²

„Unterscheidend bleibt, dass ihnen keineswegs um jene Austreibung der Ratio, jene Exklusivität des Irrationalen und Absurden zu tun ist, an welcher den Surrealisten auch „naturalistischen“ oder „veristischen“ Richtung liegt. Akribie und Totalität sind Merkmale der Wiener Schule.“⁹³

Die *Wiener Schule des Phantastischen Realismus* ist nicht zuletzt deshalb von besonderer Bedeutung für die österreichische Kunstentwicklung nach 1945, da sie die erste war, die sich nach Kriegsende avantgardistisch betätigt hatte, und das nicht etwa mit einem gewissen Abstand zum Kriegsende, sondern mehr oder weniger umgehend. Das ist sehr bewundernswert, wenn man bedenkt, dass ihre Art von Kunst und Kunstauffassung im Nationalsozialismus (mit der Zeitspanne die zwischen dem Ende des Nationalsozialismus und dem Beginn ihres Schaffens liegt ausgedrückt: wenige Monate zuvor) noch als „entartet“ beschimpft, geschmäht und verboten wurde. Diese sofortige Aufnahme künstlerischer Betätigung setzte ein wichtiges Zeichen: es wurde gezeigt, dass auch eine Diktatur den Gedanken die Freiheit nicht nehmen kann, und dass, zumindest ein Teil der Österreichischen Künstlerschaft nicht gewillt war, sich

⁹¹ vgl. Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; S.11ff.

⁹² vgl. Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus“; S. 29

⁹³ Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; S. 56

von der unmittelbaren Vergangenheit paralisieren zu lassen, sie gar zu vergessen oder zu beschönigen.

3.3.2) Edgar Jené und die Zeitschrift PLAN

Edgar Jené, ein saarländischer Surrealist, der den Zweiten Weltkrieg und einige weitere Jahre in Wien verbrachte, war eine wichtige Figur für die Österreichische Kulturgeschichte der frühen Nachkriegsjahre. Seine private Sammlung umfasste nahezu alle Surrealistischen Publikationen, die in Paris vor dem Krieg erschienen waren. Damit wurde seine Bibliothek zum reichen Fundus für die informationshungrigen Künstler, denen ansonsten, aus den oben bereits erwähnten Gründen, kaum kunsttheoretisches und kunstgeschichtliches Material zu Strömungen des 20. Jahrhunderts zugänglich war.⁹⁴

1950 veröffentlichte er gemeinsam mit Max Hölzer die „Surrealistischen Publikationen“ in Klagenfurt. Diese Anthologie, die Auszüge aus Bretons Surrealistischen Manifesten, wie auch Auszüge aus Werken der anderen, vor allem der französischen Surrealisten enthält, wurde von den Künstlern der Wiener Schule des Phantastischen Realismus als auch von der Wiener Gruppe als wichtigstes Werk genannt, das sie über den Surrealismus informiert hatte.⁹⁵

Edgar Jené war selbst Maler, der vor allem Max Ernst, Paul Klee und Yves Tanguy als seine Vorbilder sah. Gleichwohl seine Kunst in Deutschland sehr geschätzt und gefördert wurde, war er für seine österreichischen Künstlerkollegen eher der Theoretiker, der ihnen das theoretische Handwerkszeug zur Verfügung stellte, als ein Vorbild in seiner Malerei. Mit Paul Celan verband Jené hingegen eine fruchtbare Symbiose. Jené stattete einige von Celans literarischen Werken mit Lithographien und Gemäldereproduktionen aus.⁹⁶

⁹⁴ vgl. Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; S.12

⁹⁵ vgl. Rühm; Gerhard [Hrsg.] (1967): „Die Wiener Gruppe“; S. 9

⁹⁶ vgl. Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; S. 14

Besondere Bedeutung erlangte Jené mittels seiner surrealistischen Vorreiterrolle durch die Zeitschrift PLAN, herausgegeben von Otto Basil. Diese erschien von Oktober 1945 bis zum Sommer 1948 und wurde bzw. wird heute noch hoch gelobt. Mit ihrem roten Cover erinnert sie ein wenig an Karl Kraus *Fackel*. Aber auch die - zumindest angedachte - Radikalität und der aufklärerische Anspruch den sich die Macher von PLAN zum Ziel gesetzt hatten, wiesen Parallelen zu Karl Kraus *Fackel* auf. In diesem Sinne fungierte sie als erste Plattform für die österreichische Surrealismusdebatte.⁹⁷

Im Vorspruch zum PLAN heißt es, die Zeitschrift möchte:

„...zum Kristallisationspunkt aller jener Kräfte werden, die im Kunst- und Kulturleben unserer Heimat für die Festigung des demokratisch-republikanischen Staatsgedanken und für die Wiederaufrichtung eines geistigen Österreichertums von europäischem Zuschnitt und weltbürgerlicher Fülle eintreten...Wir sind nicht nur materiell arm geworden, wir sind auch geistig verarmt. Was wissen wir von den großen Strömungen der letzten sieben Jahre?“⁹⁸

Der PLAN wurde zu einem wichtigen Forum und Publikationsorgan für Künstler wie A.P. Gütersloh, Hermann Broch, Theodor Kramer und Berthold Viertel, deren Lyrik unter dem Titel „Gedichte aus der Diktatur“ veröffentlicht wurde, womit nicht nur Hitler sondern auch die Dollfußzeit gemeint war.⁹⁹

Aber auch ausländische Autoren wie etwa T.S. Eliot, Paul Eluard, Louis Aragon, Bertold Brecht, Albert Camus, Boris Pasternak, Jean-Paul Sartre, Tristan Tzara wurden veröffentlicht. Damit hatte die Zeitschrift PLAN auch eine wichtige Vermittlerfunktion über: sie machte Texte und Autoren, die bis zu diesem Zeitpunkt nicht gelesen werden konnten oder nicht gelesen werden durften, wieder einem breiteren Publikum zugänglich.

⁹⁷ vgl. Wischenbart; Rüdiger: „Zur Auseinandersetzung um die Moderne“ IN: Friedbert Aspetsberger; Friedbert; Frei; Norbert; Lengauer; Hubert [Hrsg.] (1984): „Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich“; S. 353

⁹⁸ Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; S. 14

⁹⁹ vgl. ebd. S. 14

Der PLAN versuchte nicht die Vergangenheit zu beschönigen. Es werden Listen österreichischer Schriftsteller veröffentlicht, die sich in den Dienst der Hitler-Ideologie gestellt hatten und bewusst Vergangenheitsaufarbeitung betrieben; im Gegensatz zur eher konservativen Zeitschrift TURM, die zur gleichen Zeit publiziert wird, aber sich eher einer Schönmalerei der Vergangenheit verpflichtet fühlte.

Dem PLAN wurde immer wieder Nähe zum Kommunismus nachgesagt, allerdings wurde er auch von den sowjetischen Alliierten zensiert.

3.3.3) A.P. Gütersloh und der Art Club

Gegründet wurde der „Internationale unabhängige Künstlerverband Art Club, Sektion Österreich“ im Februar 1947. Sein Präsident wurde der Literat und Maler Albert Paris Gütersloh, der nach einem Berufsverbot während des Nationalsozialismus ins Exil gegangen und nun wieder nach Wien zurück gekehrt war.

Die Mutterstadt des Art Clubs war Rom, wo man die Idee geboren hatte, eine internationale Plattform für die bildenden Künstler aller Länder zu gründen. Dies gelang auch insofern, als dass sich in kurzer Zeit auf der ganzen Welt Sektionen des Art Clubs bildeten.

Der Art Club wird, in Bezug auf seine Funktion in Österreich, oft mit der Wiener Secession verglichen. Man strebte nach internationalen Kontakten und veranstaltete avantgardistische und damit auch beispielhafte Ausstellungen. Der Art Club wurde zu einem Ort des Austausches, der Diskussion, der gegenseitigen Anregung und so für seine Mitglieder, die durchwegs zu den viel versprechenden Talenten der jungen Republik zählten, zu einem fruchtbaren Ort der künstlerischen Auseinandersetzung.¹⁰⁰

Besonders wichtig ist A.P. Gütersloh die Unabhängigkeit des Art Clubs. Er definiert diese Unabhängigkeit so:

¹⁰⁰ vgl. Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; S. 6 ff.

„Unabhängigkeit von jenen, man möchte sagen, liebevollen Fesseln, die jedes Vaterland jedem Sohn dieses Vaterlands anzulegen pflegt, beziehungsweise anzulegen sich für berechtigt hält...Wir sagen dem beschränkten Nationalismus und dem noch beschränkteren Provinzialismus nicht deshalb den Kampf an, weil wir unser Volk und unser Land nicht lieben, sondern...um etwas weit Hintergründigeres zu treffen: die Geistesenge, die so gerne und leider auch so erfolgreich sich als die Liebe zur Heimat, als Treue zur Scholle tarnt.“¹⁰¹

Der Art Club hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Künstler zu fördern, die experimentierten, die nach Neuem suchten und zum Teil auch fündig wurden, egal welcher theoretischen Lehre sie sich verpflichtet fühlten.

Gütersloh zeichnete das Bild eines Künstlers nach seiner Vorstellung in Worten wie folgt:

„Ein Mensch, der den Lebenskampf mit durchaus untauglichen Mitteln kämpft, mit den ewig veralteten, nie tauglich gewesenen Mitteln des Bilds, des Gedichts, des Philosophems, und, siehe da, siegt in fünfzig wenigstens, von den hundert seltenen Fällen der Künstlerschaft, was wunderbar ist, was zu denken gibt.“¹⁰²

Neben der Hauptaufgabe der Schaffung einer Plattform für Künstler hatte es sich der Art Club auch zum Ziel gesetzt, die moderne Kunst den Kunstbetrachtern näher zu bringen - moderne Kunst an eine Öffentlichkeit zu tragen, die zu diesem Zeitpunkt erst gefunden und geschaffen werden musste.

Bald nach der Gründung des Art Clubs erschienen die ersten negativen Artikel in der Presse und es war deutlich zu spüren, dass die Mehrheit in Österreich eine „gesunde“ Kulturpolitik schätzte und jene die sich offen zu avantgardistischer, moderner Kunst bekannten, ins Eck der Verrückten

¹⁰¹ Gütersloh; Albert Paris (1948): „Was denn, wenn nicht unser Bestes!“; IN: Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; S. 8

¹⁰² Gütersloh; Albert Paris (1963): „Zur Situation der modernen Kunst“; S. 45

abgeschoben wurden.¹⁰³ Erst durch den Besuch einiger namhafter internationaler Künstler, wie Jean Cocteau oder Benjamin Britten beim Art Club, kam es zu einer öffentlichen Akzeptanz der Vereinigung.¹⁰⁴

Nach einiger Zeit beschränkten sich die Mitglieder des Art Clubs nicht mehr nur auf bildende Künstler. Man nahm auch Musiker und Literaten in die Gemeinschaft und in ihren Treffpunkt, den „Strohkoffer“ (so hieß das Art Club Lokal, da die Wände mit Schilf austapeziert waren und der Platz sehr beschränkt) auf. Über den Art Club fanden auch die Mitglieder der Wiener Gruppe den Weg zur Avantgarde ebenso wie den Weg zueinander.

Für seine Mitglieder war der Art Club geprägt von einer großen Lebendigkeit, bewusster Diskussion, wie auch Konfrontation aber voller Toleranz gegenüber jeder Art von experimenteller Kunstbetätigung; jeder konnte machen was er wollte.

Letztendlich kam es aber doch zu einer Auflösung des Art Clubs. Über die Gründe dafür gibt es verschiedene Meinungen. Eine plausible Erklärung scheint die Verrückung des Fokus von einer Bewegung, der es um die Kunst ging, hin zu einer Bewegung, in der sich jeder um die Vermarktung seiner Kunst bemühte, in der Kunstmanagement plötzlich wichtiger schien als das Produzieren von Kunst selbst.¹⁰⁵

¹⁰³ vgl. Rühm; Gerhard [Hrsg.] (1967): „Die Wiener Gruppe“; S. 7

¹⁰⁴ vgl. Müller; Bettina (2002): „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“; S. 19

¹⁰⁵ vgl. Hoflehner; Rudolf (1980): „Es tut mir leid um den Art Club“; IN: Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; S. 45

es stinkt
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
käse durch die socken dringt
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
wie das traurig klingt
und so ungeschminkt
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
schweiss als matte perle blinkt
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
wer die scheu bezwingt
offen seine meinung singt:
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
ob man auch mit dem schicksal ringt
keine hoffnung winkt
dass uns was gelingt
dass man nicht mehr stinkt

es stinkt
eine welt versinkt¹⁰⁶

¹⁰⁶ Bayer; Konrad; Rühm; Gerhard (1962): „Der Schweißfuß“; Operette; Zweiter Akt

4) Die Wiener Gruppe

4.1) Entwicklung, Zeitgeist, Umfeld

Während das Österreich der Nachkriegsjahre von einem Übermaß an geistiger Enge geprägt war, brodelte in einem kleinen Kreis von Künstlern aus allen Sparten die avantgardistische Idee. Sie sollte nicht nur allein einem künstlerischen Anspruch genüge tun, sondern gleichermaßen die Gesellschaft und ihre reaktionäre, konservative Haltung aushebeln.

Plattform des künstlerischen Austausches und Nährboden progressiver Ideen bildete zu dieser Zeit der bereits erwähnte Art Club. 1952 kam es hier zum ersten Aufeinandertreffen der beiden späteren Akteure der Wiener Gruppe Gerhard Rühm, der sich zu diesem Zeitpunkt schon einen Namen als Komponist gemacht hatte und H.C. Artmann. Dieser war gerade von einem längeren Auslandsaufenthalt in der Schweiz zurückgekehrt und war voll neuer Ideen und Impulse. Er war es auch, der dem Art Club eine Sektion für Schriftsteller angliedern wollte. So kam Rühm in Kontakt mit dem Absurden Theater von Ionesco, Beckett, Genets und Ghelderodes.¹⁰⁷

Wenig später stießen Konrad Bayer und Oswald Wiener zu den beiden, 1955 schließlich der Architekt Friedrich Achleitner, womit die Wiener Gruppe in ihrer heute bekannten Form vollständig versammelt war.

Akzeptiert wurden sie von der Gesellschaft nicht. Dabei haben sie darauf ohnehin keinen Wert gelegt. Als sich die Mitglieder der Wiener Gruppe am 20. Mai 1955 in der Wiener Innenstadt trafen, um gegen die Wiederbewaffnung Österreichs zu demonstrieren, schrieb die „Wiener Zeitung“ vom Sonntag, den 22. Mai 1955:

„Heiterkeitserfolg ernteten sieben junge, bebärtete und langbehaarte Burschen, die sich Freitag Abend mit Papptafeln und Plakaten vor dem Riesentor des Stephansdoms postierten, um gegen das künftige österreichische Bundesheer und gegen die allgemeine Wehrpflicht zu demonstrieren. Die sieben jungen „Existenzialisten“ – bei der Polizei

¹⁰⁷ vgl. Müller, Bettina (2002): „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“; S. 26

gaben sie später als Berufe hochtrabend „Komponist, Schriftsteller“ oder „Maler“ an – standen eine Weile schweigend vor dem Dom, umringt von lachenden Passanten.“¹⁰⁸

Einzig die Gedichte, vor allem H.C. Artmanns, im Wiener Dialekt fanden großen und breiten Anklang in der Gesellschaft und auch bei den Kritikern. Die teilweise extrem scharfe Kritik die genau an diese Gesellschaft adressiert war, wurde scheinbar geflissentlich überlesen. Auch die nationale Presse war geschwind dabei, die noch vor kurzem als lächerlich titulierten „Pseudokünstler“ in die Ecke der heimatverbundenen Wald- und Wiesenpoeten zu stecken. So schreibt der Wiener Kurier am 15.März 1956:

„Artmann und Rühm haben nicht nur den Dialekt für die moderne Dichtung entdeckt, viel mehr: sie haben Wien wieder entdeckt.“¹⁰⁹

Selbstverständlich folgte die Kritik der Künstlerkollegen, wobei sich vermutlich das Wort Kollege für beide Seiten eher als Provokation denn als Ausdruck der Zusammengehörigkeit verstanden hätte, auf dem Fuße. So verfasste etwa der Theater- und Kulturkritiker Hans Weigel bald nach Erscheinen des Gedichtbandes von Artmann „Med ana schwaozzn dintn“, welcher bei der Leserschaft großen Anklang fand, ein quasi Anti-Dialekt-Gedicht. Wie Artmann schrieb er im Wiener Dialekt, wollte aber in seinem Gedicht auf die für ihn so große Lächerlichkeit dieser Poesieform aufmerksam machen. Das Gedicht wurde 1959 in einer Wiener Wochenzeitung veröffentlicht, wobei Hans Weigel als Autorennamen H.W. Unartmann angibt, am Ende des Artikels aber doch mit seinem eigenen Namen unterzeichnet. Hier ein Auszug, der sich auf Artmann bezieht:

*bisd a buasch
seelmeia
bisd a moadsbuasch
bisd geng an bigasso*

¹⁰⁸ Wiener Zeitung, 22. Mai 1955: „Sieben gegen das Bundesheer“

¹⁰⁹ Wiener Kurier; 15.März 1965: „Neue Dichtung, obses glaum oda ned“

*bisd geng an bragg
und geng an leggorbisiee
owa fia n aatman bisd
du moadsbuasch du*

Und weiter heißt es in seinem, dem Gedicht nachgestellten Text:

„Diese Parodien auf den Mundart-Artmann und seine Mundart-Unart entstanden, als die „schwoaze dintn“ erschien, doch widerstand ich damals der Versuchung, den Ausfluss meines Zorns zu veröffentlichen. Seither ist aber eine wahre Artmann-Manie zu verzeichnen...da kann der Schrei, mit dem die ganze Richtung nach der Parodie schreit, nicht länger ungehört bleiben.“¹¹⁰

4.1.1) Die gesellschaftlichen Umstände

Um ein Phänomen wie die Wiener Gruppe in seiner Gesamtheit zu verstehen, ist es unbedingt notwendig, die Rahmenbedingungen zu beleuchten, unter denen die Wiener Gruppe arbeitete. Dazu gehören als allererstes die gesellschaftlichen Umstände jener Zeit.

Wodurch sich die Gesellschaft der 50er Jahre in erster Linie auszeichnete, war der Versuch, die Entbehrungen der Kriegsjahre durch ein Übermaß an Konsum wettzumachen. Wohlstand und Lebensstandard waren die neuen Schlagworte dieser Generation.¹¹¹ Für alle Bereiche des Lebens gab es brandneue Dinge, in erster Linie elektrische, die einem das Leben einfacher machen sollten und Grund zum Konsum boten.

„Toasten, hören, sehen, rasieren, heizen, kühlen, kochen, waschen, trocknen – alles elektrisch!“¹¹²

¹¹⁰ Heute; Wochenzeitung; 24. Oktober 1959: „Med ana schwoazzn maschn“

¹¹¹ vgl. Heinzl; Matthias (2002): „Die widersprüchlichen fünfziger Jahre in Österreich“; S. 61

¹¹² Bangert; Albrecht (1983): „Der Stil der fünfziger Jahre“; S. 13

Es machte den Anschein, als wolle diese Gesellschaft die nichtvorhandene Vergangenheitsbewältigung mit übermäßigem Konsum wieder gut machen. Damals wurden wohl auch die Grundlagen für unsere Konsumgesellschaft geschaffen. Konsum als Antidepressivum, Konsumieren als Akt des Vergessens.

Es gab nicht viele die in diesem Nachkriegsösterreich bereit waren, sich mit der nahen Vergangenheit auseinander zu setzen. Wie so oft waren es vor allem Künstler, die das Stillschweigen über den Nazi-Horror nicht akzeptieren wollten und versuchten, in individuellen Ausformungen einen Diskurs der Auseinandersetzung mit dem dritten Reich zu schaffen. Doch die Gesellschaft war nicht bereit in diesen Diskurs einzusteigen, ganz im Gegenteil:

„Die Verständnislosigkeit künstlerischen Phänomenen gegenüber wurde durch die Schaffung eines trauten Heimes, den Besitz eines Autos als Symbol dynamischen Fortschrittes und der privaten Unabhängigkeit des Sammelns kitschiger Souvenirs als Brennpunkt der Sehnsucht nach einer besseren Welt kompensiert.“¹¹³

Das Oberflächliche wurde dem Tiefgründigen vorgezogen – Heimatfilm statt Kunstfilm, Schlager statt Zwölftonmusik. Damit einhergehend gaben die fünfziger Jahre einer konservativen Lebenshaltung großen Auftrieb. Die Rückkehr zu vormals schon veralteten Benimmregeln und die Schaffung vieler neuer Tabus lieferten dem Ignorieren der Vergangenheit die nötige Rückendeckung. Es schickte sich einfach nicht über gewisse Dinge zu sprechen. Es war nicht elegant. Es war nicht „gesellschaftsfähig“.¹¹⁴

Gegenüber allem Neuen war man zugeknöpft bis feindselig eingestellt. So kam es im Jahr 1956 zu einer Diskussion darüber, ob Comics verboten werden sollen, die es aufgrund einer Unterschriftenaktion - die über eine Million Unterzeichner fand - sogar bis ins Parlament schaffte. Anführer der Anti-Comic Bewegung war der damalige Vorsitzende des österreichischen

¹¹³ Zaunschirm; Thomas (1980): „Die fünfziger Jahre“; S. 19

¹¹⁴ vgl. Heinzel; Matthias (1980): „Die fünfziger Jahre in Österreich“; S. 194

Buchklubs der Jugend Richard Bamberger. Die vier Hauptsünden von Comics definierte er wie folgt:

- sie sind eine Quelle allgemeinen Analphabetentums
- sie schaffen eine Atmosphäre der Grausamkeit und des Abwegigen
- sie vermitteln verbrecherische oder sexuell abnormale Ideen
- sie schwächen die natürlichen Kräfte, ein anständiges Leben zu führen¹¹⁵

Man fürchtete sich also nun in jener Generation - die keine 20 Jahre zuvor Adolf Hitler unter Freudengeschrei am Heldenplatz willkommen geheißen hatte - vor den schädlichen Auswirkungen von Mickey Mouse und Co. auf die Kinder.

4.1.2) Sozialpolitische Einflüsse auf die Mitglieder der Wiener Gruppe

Die Mitglieder der Wiener Gruppe gehörten, wie auch die Mitglieder des Art Clubs und insgesamt die Vertreter der Avantgarde in den frühen Nachkriegsjahren, zur kleinen Gruppe der Österreicher, die sich nicht mir der Opferthese abspeisen ließen. Sie beobachteten die Verdrängung und Negierung der jüngsten Vergangenheit. Gerhard Rühm formulierte seine Eindrücke so:

„österreich in den fünfziger jahren. Die mitschuld an den verbrechen des nationalsozialismus, den man 1938 an den fallenden grenzen zu deutschland mit überwältigendem jubel empfangen hatte – der hysterische massentaumel beim einzug hitlers in wien, ich zählte damals acht jahre, ist mir noch in lebhafter erinnerung – wurde

¹¹⁵ vgl. <http://science.orf.at/science/news/130985>; Zugriff am 2.2.2008

politisch weitgehend verdrängt und durch eine überhebliche abneigung gegen die „deutschen“ kompensiert.“¹¹⁶

Trotz des prinzipiellen Bewusstseins gegenüber der Vergangenheit gab es von Seiten der Wiener Gruppe keine Auseinandersetzung mit der Thematik in ihren Werken. Was die Gruppe mehr beschäftigte, war der reaktionäre Zugang zu Kunst und Kultur der in den 1950er Jahren in Österreich gepflegt wurde. Die bewusste Rückkehr zu längst verstaubten kulturellen Werten und die Angst vor Progressivität und Avantgarde mussten die Mitglieder der Wiener Gruppe immerhin am eigenen Leib spüren. Gerhard Rühm, als Komponist auch mit der musikalischen Szene Wiens sehr vertraut, kann sich diesbezüglich an folgende Begebenheit erinnern:

„...ein Herr Ulrich, musikkritiker des inzwischen eingegangenen „Neuen Österreich“, formulierte pauschal für den heimischen konzertbesucher den stolz darüber, dass dieses land als einziges der westlichen welt dem schwindel der modernen musik nicht aufgesessen war und einen bartók noch um die fünfziger jahre im philharmonischen konzert ausgepiffen hatte.“¹¹⁷

Gerade diese Abneigung gegenüber allem Neuen beschreibt Rühm später als Motor für den Zusammenschluss der Gruppe, überhaupt für den Zusammenschluss aller Avantgardisten etwa im Art Club. Rückblickend meint Rühm, sie wären für den Rest der österreichischen Bevölkerung nur *„irrsinnige und scharlatane, krebsgeschwüre am gesunden volkskörper, gefährliche schädlinge“¹¹⁸* gewesen.

¹¹⁶ Rühm; Gerhard: „von der „wiener gruppe“ zum berliner kreis“; IN: Breicha Otto [Hrsg.] (1992): „Miteinander, Zueinander, Gegeneinander“; S. 13

¹¹⁷ ebd. S. 13

¹¹⁸ ebd. S. 13

4.1.3) Literatur und Literaten der 1950er Jahre - Kaffeehaus vs. Katakomben

Die Voraussetzungen für eine literarische Avantgarde im Österreich der Nachkriegszeit waren denkbar schlecht. Die offizielle Kulturpolitik förderte in erster Linie Repräsentationsliteratur, die der Bildung eines österreichischen Nationalbewusstseins dienen sollte, eine literarische Öffentlichkeit war kaum bis gar nicht vorhanden und es mangelte an journalistischer Literaturkritik sowie an Verlagen.¹¹⁹

Für jene Literaten, die sich innerhalb des traditionellen Literaturverständnisses bewegten, gab es hingegen bald nach dem Krieg wieder öffentlichen Raum. Man traf sich, als wäre nichts geschehen, wieder im Kaffeehaus.

Rund um Hans Weigel traf man sich im Café Raimund. Zu diesem Kreis gehörten etwa Marlen Haushofer, Hertha Kräftner, Herbert Zand und Herbert Eisenreich. Weigel besorgte die Kontakte zu Verlagen und Zeitungen. Im Café Hawelka traf man sich rund um Heimito von Doderer.¹²⁰ Der Rest traf sich mehr oder weniger in geschlossenen Kreisen, die an die frühere Salon-Tradition anschlossen.

Aber auch Verbände und Vereinigungen wurden gegründet, wie etwa der „Verband demokratischer Schriftsteller und Journalisten“. Präsident des Verbandes wurde Edwin Rollett, Vizepräsident der kommunistische Staatssekretär Ernst Fischer. Die Aufgaben des Verbandes zogen sich vom Mitspracherecht in den einzelnen Verlagen bis hin zur Begutachtung von Entnazifizierungsanträgen. Im Sinne des Österreichischen Proporz wurde ein zweiter Verband gegründet – die „Österreichische Kulturvereinigung“, dessen Präsident der ehemalige konservative Unterrichtsminister Hans Pernter wurde.¹²¹

Um die Seele der literarischen Landschaft der 1950er Jahre in Österreich zu beschreiben, meinte Wendelin Schmidt–Dengler, dass es kaum möglich ist,

¹¹⁹ vgl. Backes; Michael (2001): „Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden“; S. 104

¹²⁰ vgl. Mayer; Anton: „Kultur und Gesellschaft im Umbruch“; IN: Mück; Werner [Hrsg.]; (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; S. 196

¹²¹ vgl. ebd. S. 148f.

um das Gegensatzpaar Konvention und Moderne herumzukommen. Auf der einen Seite finden sich die Literaten Herbert Eisenreich oder auch Heimito von Doderer, auf der anderen Ernst Jandl und die Wiener Gruppe.¹²²

Wendelin Schmidt–Dengler beschrieb die bipolaren Unterschiede zwischen den der Konvention verpflichteten Literaten zu jenen modernen Literaten so:

„Hier Positivität in Bezug auf Sprache und Tradition, dort Kritik an der Sprache und Innovation; hier das Bewusstsein, den Kanon literarischer Formen fortsetzen zu können, dort dessen ebenso bewusste Dekonstruktion; hier das Bekenntnis zu einem Realismus, der einzig die Gültigkeit der Texte verbürgen und damit den Wirklichkeitsbezug sichern helfe, dort Formalismus und Künstlichkeit als ausgewiesene Signatur der Moderne.“¹²³

Ein konkretes Beispiel für die Literatur–Szene der 50er Jahre ist der internationale P.E.N. Kongress der im Juni des Jahres 1955 abgehalten wurde. Anhand dieses Kongresses wird sehr deutlich, welche Generation als Repräsentant eben jener österreichischen Szene galt.

„Es war ein Ereignis nahezu ausschließlich der älteren und mittleren Schriftstellergeneration, vielmehr jenes Bruchteils, der dem Eliteklub angehörte. Zwei Drittel seiner Mitglieder stammten aus dem vorigen Jahrhundert. ...Man merkte nichts von der gesamten Avantgarde, die sich während dieses Kongresses ausschließlich im Untergrund, in den Kellern und Katakomben, mit einem Wort: im Unbewussten des geistigen und künstlerischen Wien befand.“¹²⁴

¹²² vgl. Schmidt–Dengler; Wendelin: „Die unheiligen Experimente“; IN: Aspetsberger; Friedbert [Hrsg.] (1984): „Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich“; S. 338

¹²³ Schmidt–Dengler; Wendelin: „Die unheiligen Experimente“; IN: Aspetsberger; Friedbert [Hrsg.] (1984): „Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich“; S. 338

¹²⁴ Spiel; Hilde: „Die Österreichische Literatur“; S. 76 zitiert von Hackl, Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde“; S. 20

4.2) Die Geschichte der Wiener Gruppe

Jene Künstler, die in den metaphorischen Katakomben der jungen österreichischen Republik agieren mussten, waren allerdings keineswegs verstaubte Mumien oder aristokratische Leichen aus längst vergangenen Zeiten. Ganz im Gegenteil. Nirgendwo wurde in Österreich Radikaleres produziert als in jenen Kellern und Katakomben. Der Strohkoffer des Art Clubs, der sich tatsächlich im Keller eines Gebäudes befand, wurde schon im letzten Kapitel erwähnt. Aus diesen avantgardistischen Kreisen extrahierte sich eine kleine Gruppe, die sich in erster Linie um literarische Formen eines neuen Ausdrucks bemühte – die Wiener Gruppe.

4.2.1) Die Anfänge – „acht–punkte-proklamation des poetischen actes“ und die poetische Demonstration

Wie bereits erwähnt, hatten sich die späteren Mitglieder der Wiener Gruppe - Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener - mit Ausnahme Friedrich Achleitners, der erst 1955 zur Gruppe stieß, im Art Club kennen gelernt. Seit 1952 unterhielten sie regen freundschaftlichen Kontakt miteinander, der von Gerhard Rühm als sehr befruchtend beschrieben wird. Die Bezeichnung Wiener Gruppe wird im Zuge einer Lesung von der Autorin Dorothea Zeemann, einer der Geliebten Heimito von Doderers, verwendet, als sie am 23. Juni 1958 im Neuen Kurier von der „Wiener Dichtergruppe“ spricht.¹²⁵

Rühm betont in seinem Werk „die wiener gruppe“, dass es sich nicht um den Zusammenschluss einer Gruppierung mit einer festgeschriebenen Proklamation handelte, sondern vielmehr um den Zusammenschluss

„...auf grund persönlicher sympathien und wohltuender übereinstimmung.“¹²⁶

¹²⁵ <http://personal.georgiasouthern.edu/~hkurz/wiener/ow-c-2.htm>, am 3.Juli 2007

¹²⁶ Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 12

Trotzdem wird rückblickend die, von H. C. Artmann im April 1953 verkündete „acht – punkte – proklamation des poetischen actes“ auch zum Teil als Richtlinie für die Wiener Gruppe gesehen. In der Proklamation erklärt Artmann zum Poeten, wer nicht aus Stolz und einem Hoffen auf Anerkennung Poesie macht, sondern nur um der Poesie willen.

Dass er damit bei vielen Künstlerkollegen nicht auf besonders viel Anklang gestoßen ist, zumal, wie bereits erwähnt, auch der Art Club sein Ende in einem übermäßigen Streben nach Ruhm und Anerkennung der einzelnen Mitglieder fand, ist daher kaum verwunderlich. Zum besseren Verständnis möchte ich nun die „acht – punkte – proklamation“ zitieren:

Es gibt einen Satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man Dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein Wort geschrieben oder gesprochen zu haben.

Vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte Wunsch poetisch handeln zu wollen. Die alogische Geste selbst kann, derart ausgeführt, zu einem Act ausgezeichnete Schönheit, ja zum Gedicht erhoben werden. Schönheit allerdings ist ein Begriff, der sich hier in einem sehr erweiterten Spielraum bewegen darf.

- 1) *Der poetische Act ist jene Dichtung, die jede Wiedergabe aus zweiter Hand ablehnt, das heißt, jede Vermittlung durch Sprache, Musik oder Schrift.*
- 2) *Der poetische Act ist Dichtung um der reinen Dichtung willen. Er ist reine Dichtung und frei von aller Ambition nach Anerkennung, Lob oder Kritik.*
- 3) *Ein poetischer Act wird vielleicht nur durch Zufall der Öffentlichkeit überliefert werden. Das jedoch ist in hundert Fällen ein einziges Mal. Er darf aus Rücksicht auf seine Schönheit und Lauterkeit erst gar nicht in der Absicht geschehen publik zu werden, denn er ist ein Act des Herzens und der heidnischen Bescheidenheit.*
- 4) *Der poetische Act ist starkbewusst extemporiert und ist alles andere als bloße poetische Situation, die keineswegs des*

Dichters bedürfte. In eine solche könnte jeder Trottel geraten, ohne es jemals gewahr zu werden.

- 5) *Der poetische Act ist die Pose in ihrer edelsten Form, frei von jeder Eitelkeit und voll heiterer Demut.*
- 6) *Zu den verehrungswürdigsten Meistern des poetischen Actes zählen wir in erster Linie den satanistisch-elegischen C. D. Nero und vor allem unseren Herrn, den philosophisch-menschlichen Don Quijote.*
- 7) *Der poetische Act ist materiell vollkommen wertlos und birgt deshalb von vornherein nie den Bazillus der Prostitution. Seine lautere Vollbringung ist schlechthin edel.*
- 8) *Der vollzogene poetische Act, in unserer Erinnerung aufgezeichnet, ist einer der wenigen Reichtümer, die wir tatsächlich unentreissbar mit uns tragen können.*

Artmann geht es also darum, die Poesie rein zu halten, vom Streben nach Macht und Ruhm. Eine Instrumentalisierung der Poesie wird damit unmöglich. Indem er die Poesie zu einem Act erklärt, rückt er sie näher an die Wirklichkeit, rückt sie näher zum Leben, holt sie aus dem Elfenbeinturm. Besonders deutlich werden Artmanns Forderungen, in der ersten „Poetischen Demonstration“. Sie erhält den Namen „une soirée aux amants funèbres“ und findet Ende August 1953 statt. Der Ablauf der Demonstration ist bereits im voraus genau festgelegt:

„die damen und herren der procession mögen in absolut schwarzer kleidung und wohl auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen. während der procession werden die weissen blumen einer subtilen morbidity vor sich getragen wie auch herbstlich und ultimat brennende lampions oder candelabres.

die melancholie eines flötenspielers geleitet den mit feierlichkeit und tiefer stille schreitenden zug. seine musik ist von strenger klassik. der flötenspieler ist mit frischem efeu bekränzt und seine flöte selbst von dunklem flor umwunden. Die perpetuelle verbrennung von specereien

und solemnem räucherwerk soll die profunde anmut der ceremonie gebührend unterstreichen.

an den markantesten stellen der prozession (c'est à dire: oper – stephansplatz – stamboul – uraniabrücke – franzensbrücke – hauptallee – illusionsbahn) werden passagen aus den œuvres von ch. baudelaire, edgar a. poe, gérard du nerval, georg trakl und ramón gómez de la serna im original deklamiert.¹²⁷

An der Demonstration nahmen so viele Leute teil, dass es sogar zu einer Verkehrsstörung kam. Diese Demonstration kann wohl als ein Wegbereiter für die späteren Aktionen der Wiener Aktionisten gesehen werden. Man setzte bewusst einen künstlerischen Akt in eine unbeteiligte Öffentlichkeit, wohl auch als Protest gegen die geistige Enge dieser Gesellschaft. In Gerhard Rühms Beschreibung der Demonstration wird dies deutlich:

„der 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.“¹²⁸

4.2.2) Die Gruppe formt sich

Die Gruppe begann gemeinsam zu arbeiten – mit Sprache. Dabei versuchte jeder seinen eigenen Weg zu gehen, vorausgesetzt er war unkonventionell. Gerhard Rühm beschreibt die Zeit im Rückblick wie folgt:

„...es wir 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 wertmasstäben entlarvt. nun stand alles zur verfügung, unser geschmack hatte die wahl. wiener und ich erklärten

¹²⁷ Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 11

¹²⁸ ebd. S. 11

alles mögliche für literatur. schrieben witze ohne pointen ... wiener bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäftsschilder, ich legte meinen gedichten das vokabular von kreuzworträtseln zu grunde, signierte schriftliche anschlüge, partezettel, gebrauchte löschpapiere usw., kombinierte ausgefallene fotos aus illustrierten und (medizinischen) büchern mit schrecklich passenden texten...“¹²⁹

Die „Erzeugung von Wirklichkeit aus Sprache“¹³⁰ im wittgensteinschen Sinn wurde zum Thema innerhalb der Gruppe. Es wurde mit der Sprache experimentiert, einzelne Worte wurden auf ihr Verhalten in bestimmten Sprachsituationen getestet, Begriffe wurden abgeklopft, um jene zu verwerfen, die nichts weiter als hohle Hülsen waren.

Einer Idee hatten sich alle Mitglieder verschrieben: der Aufhebung der Autorenschaft innerhalb der Gruppe. Selbstverständlich werden Arbeiten im Nachhinein den einzelnen Mitgliedern zugeschrieben. Aber etwa im Falle der literarischen Cabartes ist die Bestimmung der Autorenschaft nicht möglich. In der Vernichtung der Autorenschaft sahen die Künstler eine Infragestellung des Genius des Künstlers und die damit einhergehende Infragestellung des bürgerlichen Kunstverständnisses im Allgemeinen.¹³¹

In der Kritik am bürgerlichen Kunstverständnis und der Suche nach dem „Rezept“ der Infragestellung mit dem Ziel der Auflösung ist eine große Gemeinsamkeit mit den, im früheren Teil meiner Arbeit beschriebenen, Dadaisten zu finden. Auch ihnen ging es um die Aushebelung bürgerlichen Kunstverständnisses.

Die Wiener Gruppe bediente sich auch an den Vermächtnissen der klassischen Avantgarde, setzte sich damit auseinander, um sie dann hinter sich zu lassen. Konrad Bayer meinte dazu:

¹²⁹ Weibel; Peter [Hrsg.] (1997): „die wiener gruppe“; S. 19

¹³⁰ Fetz; Wolfgang: „Einleitende Worte“; IN: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998): „Die Wiener Gruppe“; S. 11

¹³¹ vgl. Müller; Bettina (2002): „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“; S. 28

„zu dieser zeit mussten wir diese bewegungen der vergangenheit bewältigen, um die vor-vergangenheit abzuwehren, die uns zu überwältigen drohte.“¹³²

Der Begriff Avantgarde muss jedoch innerhalb der Gruppe differenziert betrachtet werden. Während Oswald Wiener und Gerhard Rühm klar für die Begriffe Avantgarde und auch Neoavantgarde eintreten, nehmen Konrad Bayer und Friedrich Achleitner eine abgeschwächtere Position ein. Im Falle H.C. Artmanns bleibt überhaupt fraglich, ob man ihn als Avantgardisten in diesem Sinne bezeichnen kann.¹³³

Der Avantgarde-Begriff bleibt aber nicht der einzige Scheidepunkt innerhalb der Gruppe. Möglicherweise gibt es sogar mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten. So spießte es sich etwa an der „konkreten Poesie“. Während Rühm und Achleitner schon 1956 in Eugen Gomringer¹³⁴ einen Mitstreiter und Geistesverwandten gefunden hatten, distanzieren sich H.C. Artmann und Konrad Bayer von dieser Form der Poesie. Oswald Wiener distanziert sich überhaupt von all seinen Arbeiten die in dieser Zeit entstanden sind.¹³⁵

Bemerkenswert ist, dass es von Seiten der Wiener Gruppe kaum eine eigene Theoriebildung gab, im Gegensatz zu den deutschen und schweizer Vertretern einer als experimentell zu bezeichnenden Literatur. Der Berliner Professor für Sprache und Literatur, Harald Hartung, sieht die Gründe dafür wie folgt:

„...die Tendenz zur Provokation, die durch theoretische Vermittlung entschärft worden wäre; die direktere, sinnlichere Beziehung zum sprachlichen Material, gefördert u.a. durch Beschäftigung mit nicht-literarischen Disziplinen wie Musik (Rühm) und Architektur (Achleitner);

¹³² Zitat aus „Müller; Bettina (2002): „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“; S. 29

¹³³ vgl. Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S. 172

¹³⁴ Eugen Gomringer wird als „Vater“ der „konkreten Poesie“ bezeichnet. Der Begriff „konkrete Poesie“ wurde im Jahre 1953 von Gomringer selbst geprägt.

¹³⁵ vgl. Die Zeit; 11/1968: „Provokation macht Spass“

und nicht zuletzt die Tatsache, dass es für die theoretische Reflexion ein Ventil im Gruppengespräch gab.“¹³⁶

Die Arbeiten der Gruppe scheinen sehr spontan entstanden zu sein, ganz nach den Vorstellungen Artmanns und seines „poetischen actes“. Jene Theorieansätze, die heute vorhanden sind, wurden eher rückwirkend in die Arbeiten projiziert. Im 1967 erschienenen Band „die wiener gruppe“, gibt Gerhard Rühm im Vorwort Einblick in Theorieansätze und erwähnt in diesem Kontext die Theorie des „methodischen inventionismus“.¹³⁷

„eine methodische hervorbringung von literatur, die es jedem ermöglichen sollte zu dichten.“¹³⁸

Gerhard Rühm, der vor seiner Zeit bei der Wiener Gruppe als Komponist für serielle Musik in der Wiener intellektuellen Szene in Erscheinung trat, war der Theorieverbundenste unter den Mitgliedern. Er versuchte, die strengen Regeln der seriellen Musik¹³⁹ auf die Literatur zu übertragen. Dennoch bleibt er im Prinzip seines literarischen Schaffens sehr frei, denn ihn interessiert vor allem die, durch Manipulation eines Gegenstandes entstandene, Veränderung. Bei der Analyse seiner Werke entsteht dadurch leicht der Eindruck der Willkürlichkeit.

Das große metaphorische Gegensatzpaar der zweiten Republik, das des Wiederaufbaus und der Zerstörung, bildeten innerhalb der Gruppe Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Rühm steht mit seinem Hang zur Archivierung, der eine, sonst für Avantgardebewegungen unübliche Gleichzeitigkeit von

¹³⁶ Hartung; Harald (1975): „Experimentelle Literatur und konkrete Poesie“; S. 75

¹³⁷ vgl. Hartung; Harald (1975): „Experimentelle Literatur und konkrete Poesie“; S. 75

¹³⁸ Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S.14

¹³⁹ Die serielle Musik entwickelte sich ab 1948 als eine Fortführung der 12-Ton Musik nach Arnold Schönberg. Sie wird nach strengen Regeln komponiert. Es wird versucht, alle Kompositionsfaktoren nach mathematischen Regeln zu berechnen und aufzubauen. Das Ziel ist es, eine möglichst klare und reine Musik zu erzeugen, frei von persönlichem Geschmack und Beliebigkeit. Berühmte Vertreter sind Luigi Nono, Pierre Boulez György Ligeti

Schock und Theorie möglich machte, für den Wiederaufbau, Wiener für die Zerstörung.¹⁴⁰

Während sich Rühm durch seine Theorie-Affinität schon früh als Chronist der Gruppe entpuppte, war es Oswald Wiener, der immer wieder den politischen Protestcharakter der Gruppe betonte.

„...ein Protest, der nicht nur gegen „Folkloren“ wie „Staat, Sprache, Konsens, Verfahren, Modelle und Verhaltensstile“, sondern gegen die Formen des eigenen Denkens gerichtet war“¹⁴¹

Wiener räumt allerdings rückblickend ein, dass diese Anliegen literarisch gescheitert seien, da „der alte Sinn“ überlebt hat, während der Versuch, eine „neue Sinnhaftigkeit“ zu mobilisieren, gescheitert ist.¹⁴²

H.C. Artmann hingegen ging es vor allem um die Literatur. So kam es auch, dass er sich von der Gruppe entfernte. Helmut Salzinger schreibt 1968 in einem Artikel der „Zeit“ mit dem Titel „Provokation macht Spass“, dass es

„wohl auf einem Missverständnis beruhe, dass sich die Gruppe überhaupt um Artmann bildete...Ihm als späten Romantiker konnten die konstruktivistischen Theorien nichts sagen.“¹⁴³

Bis heute sträubt sich Artmann gegen eine Zuordnung zu der, seiner Meinung nach, ohnehin von Gerhard Rühm erfundenen Wiener Gruppe. In dieser Auffassung Artmanns spiegeln sich zwei wesentliche Grundpfeiler der Wiener Gruppe. Zum einen waren die Unterschiede in Arbeits- und Denkweise innerhalb der Gruppe gewollt und zum Teil bewusst herbeigeführt. Aus diesem Grund war es für Artmann vermutlich nicht verträglich mit den Vorstellungen der Gruppe, überhaupt von einer Gruppe

¹⁴⁰ Ö1; „Ex Libris. Das Bücherradio“, 29.Juli. 2007, 18:15 Uhr; Klaus Kastberger: „Vom Eigensinn des Schreibens“

¹⁴¹ vgl. Kastberger; Klaus: „Eine Art einzige österreichische Avantgarde“; IN: Eder; Thomas; Kastberger; Klaus [Hrsg.] (2000): „Schluss mit dem Abendland“; S. 8 mit Zitaten von Oswald Wiener (1983): „Protokolle 1983/1“

¹⁴² vgl. Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S.173

¹⁴³ Die Zeit; 11/1968: „Provokation macht Spass“

zu sprechen. Man hatte ähnliche Ansichten und Ziele, wollte es aber unbedingt vermeiden, einheitlich-konformistisch zu sein. Die Konformität drückte sich für Artmann als Literat vermutlich schon im Wort „Gruppe“ aus. Zum anderen ist Artmanns Abneigung gegen die Bezeichnung auch Teil der Unterschiedlichkeit. So hat Rühm später den Begriff Wiener Gruppe durchaus in seiner Chronik verwendet (wofür er sich einige Anfeindungen von außen gefallen lassen musste). Das heißt, man sollte die Meinungsverschiedenheiten der Mitglieder der Wiener Gruppe mehr als gewollten Teil ihrer Arbeit sehen denn als Grund für Zerwürfnisse.

Das Beharren auf Nonkonformismus und die Ablehnung von Vereinheitlichung scheinten als Antithese zu funktionieren; als Antithese zu den Erfahrungen der Mitglieder der Gruppe während des zweiten Weltkriegs, wo diese Begriffe – Vereinheitlichung und Konformismus – das Volk zu einer willenslosen, leicht lenkbaren Kriegsmaschine gemacht hatten.

4.2.3) Urheber: unbekannt - Die Gemeinschaftsarbeiten

Nachdem sich H.C. Artmann 1958 von der Gruppe entfernt hatte, war Platz für neue Ideen und für die Realisierung neuer Projekte. War zuvor Artmann mit seiner rein literarischen Arbeitsmethode die Leitfigur der Gruppe gewesen, orientierte man sich nun mehr am Kollektiv.

Die Gruppe beschloss, das Sprachexperiment zu erweitern, wegzuführen vom Papier. Sie wollten das Wort nicht nur in bestimmten Sprachsituationen untersuchen, sondern auch den Einfluss von Sprache und Sprachgebrauch auf und in konkrete(n) Situationen.¹⁴⁴

Die beiden „literarischen cabarets“ stellen quasi den Beginn bzw. die Initiation für die spätere, radikale Avantgarde der Wiener Gruppe dar.¹⁴⁵ Im Zuge des ersten „literarischen cabarets“ bezeichnete sich die Wiener Gruppe erstmals als „Bewegung“.

¹⁴⁴ vgl. Wiener; Oswald: „das literarische cabaret der wiener gruppe“; IN Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 401

¹⁴⁵ vgl. Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S. 178

„Dieser aktionistische Zug [Anm.: die Bezeichnung als „Bewegung“] machte damals viel Wirbel, und er macht heute den eigentlichen kulturhistorischen Stellenwert der Gruppe aus, weil damit in Österreich tatsächlich die erste genuine Avantgardemanifestation gegeben war.“¹⁴⁶

Die Idee für das Veranstellen eines literarischen Cabarets fußt auf einer theoretischen Annahme und einem katalysatorischen Ereignis. Die Gruppe war überzeugt davon, dass die Wirklichkeit eine objektive ist und es ihre Aufgabe als Dichter sei, die Sprache möglichst nahe an diese Realität heranzuführen – soweit zur theoretischen Grundlage.

Das zündende Erlebnis war eine Diskussionsrunde von Künstlern, die regelmäßig von der SPÖ organisiert wurde und zu der die Gruppe, in der Hoffnung auf finanzielle Unterstützung, regelmäßig ein bis zwei Mitglieder ins Rennen schickte. Bayer und Wiener wurde im Rahmen einer solchen Diskussion, in der sie durch „gelächter und hämische kritik“ aufgefallen waren, die eher scherzhafte Empfehlung gemacht, eine Aufführung in diesem Stil abzuhalten.¹⁴⁷

Bayer und Wiener fanden die Idee sehr gut und machten sich sofort daran, Skizzen für solch eine Aufführung anzufertigen. Eine reine Lesung kam für sie dabei nicht in Frage. Auch Achleitner und Rühm zeigten sich von der Idee angetan. In Anlehnung an die Theorie der objektiven Wirklichkeit kamen sie zu folgender Grundlage für die Veranstaltung:

„einer der grundgedanken unserer nunmehr geplanten ausstellung war also, wirklichkeit auszustellen, und damit, in konsequenz, abzustellen. ein anderer, das publikum als schauspielertrupp zu betrachten, und uns selber als die zuschauer.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“; S. 182

¹⁴⁷ vgl. Wiener; Oswald: „das literarische cabaret der wiener gruppe“; IN Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 403

¹⁴⁸ vgl. ebd. S. 403

Die Idee, das Publikum in die Aufführung mit einzubeziehen, findet sich auch schon bei Künstlern der Dada-Bewegung, etwa bei Kurt Schwitters, der dem Publikum direkten Einfluss auf sein Stück gewährte. Diese Form der Publikumsbeteiligung lehnte die Gruppe ab. Sie wollten dem Publikum so wenig Einfluss wie möglich gewähren, sahen die Rolle des Publikums so beweglich wie die eines Schauspielers in einem veralteten Drama.¹⁴⁹

Die Darstellung durch die Schauspieler sollte nur den Schein eines Schauspiels erwecken, aber nicht wirklich eines sein. Aus diesem Grund wurde auch nur ein einziger „echter“ Schauspieler engagiert.

„unsere akteure werden keine illusion anderer personen bringen (wie stanislawskis schauspieler), aber sie werden auch andere personen nicht markieren (wie brechts darsteller). Sie bleiben sie selbst, dennoch wird das publikum der illusion einer darstellung verfallen: das ist falsch und beabsichtigt.“¹⁵⁰

Im Dezember 1958 kam es zur Aufführung des ersten literarischen cabarets in einem zur Verfügung gestellten Raum im 6. Bezirk in Wien. Die Stimmung war ausgelassen, das zahlreich erschienene Publikum amüsierte sich, auch wenn Wiener später anmerkte, dass er nicht glauben könne, dass das Publikum die Intentionen der Gruppe wirklich verstanden habe.

Die meisten Publikumsaktionen mussten ausbleiben, da einfach zu wenig Platz war – das Publikum stand dicht an dicht gedrängt.

Die berühmte Szene von Friedrich Achleitner als Biertrinker¹⁵¹ entstammte der Idee, dass Achleitner für das „literarische cabaret“ ein Stück nach der Vorlage seiner Montage „die gute suppe“¹⁵² schreiben sollte. „die gute suppe“ bezeichnete Gerhard Rühm später als „eines der stärksten werke der Wiener Gruppe überhaupt.“¹⁵³

¹⁴⁹ vgl. Wiener; Oswald: „das literarische cabaret der wiener gruppe“; IN Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 404

¹⁵⁰ Achleitner; Friedrich; Bayer; Konrad; Rühm; Gerhard; Wiener; Oswald (1958/59): „literarisches cabaret“; IN: Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 419

¹⁵¹ Foto im Anhang

¹⁵² Der vollständige Text findet sich im Anhang

¹⁵³ Rühm; Gerhard (1967). „Die Wiener Gruppe“; S. 407

Aufgrund des Erfolges dieser Veranstaltung lag es nahe, dass es zu einer weiteren kommen würde. Diesmal fand die Aufführung im Poor-Haus statt, das im Gegensatz zum ersten Aufführungsort wenigstens über ein Minimum an technischen Einrichtungen wie Beleuchtung und Lautsprecher verfügte. Der Plan war es, solange zu spielen, bis sie den letzten Zuschauer vertrieben hatten. Zur Unterstützung wurde das Ensemble um einige Freunde der Gruppe erweitert, die allerdings von der Gruppe absichtlich kaum in den Ablauf des Abends eingeweiht wurden, um Mängel zu forcieren, da diese für die Gruppe reizvoll erschienen.

Der Aufführungstermin für das zweite literarische cabaret war der 15. April 1959. Wieder war der Zuschauerraum überfüllt, doch diesmal hatte sich auch die Polizei unter Publikum gemischt. Als es zu der Stelle kam, in der Rühm und Achleitner den auf der Bühne stehenden Flügel mit Beilen zertrümmerten, drohte sie sogar mit dem Abbruch der Veranstaltung.

Beide Vorstellungen des literarischen cabarets können als erste künstlerische „Aktionen“, als erstes Happening in Österreich angesehen werden. Und nicht nur in Österreich war der Auftritt der Wiener Gruppe in dieser Form vollkommen neu und bahnbrechend und ebnete den Weg für die späteren Aktionsformen.

Die öffentliche Rezeption in der nationalen Presse reichte von totaler Ablehnung bis hin zu, wie Wiener ein weiteres Mal betont, „missverständlicher Zustimmung“.¹⁵⁴

Die „Österreichische Neue Tageszeitung“ erkennt im literarischen cabaret die „wienerische“ Synthese von Dadaismus und Surrealismus und schwankt in der Kritik zwischen lauer Zuneigung und dumpfer Ablehnung:

„Eine Olla podrida¹⁵⁵ von Sinnlosigkeit und Sinn, das ist der Abend, Hanswursterei, profiliert und unprofiliert.“¹⁵⁶

¹⁵⁴ vgl. Wiener; Oswald: „das literarische cabaret der wiener gruppe“; IN Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 417

¹⁵⁵ Spanisches Gericht aus gekochtem Fleisch, Kichererbsen und geräucherter Wurst

¹⁵⁶ Österreichische Neue Tageszeitung; 17. April 1959: „Dada plus Surrealismus wienerisch akzentuiert“

Auch der „Wiener Kurier“ zeigt in seiner Rezension des zweiten cabartes eine ambivalente Haltung:

„Absoluter Blödsinn wechselte mit weniger Absolutem. Langweiliges mit Banalem, sehr Gescheites mit sehr Kuriosem. Man blieb immer im Zwiespalt: War das jetzt Pflanz, oder war etwas daneben gegangen. Das Publikum, das ganze „abstrakte“ Publikum von Wien, war zerlacht, zerwurzelt, fortgegangen, verstört, leicht oder stark empört, starr und manchem kroch die Langeweile an.“¹⁵⁷

Die „Kronen-Zeitung“ bezeichnet in einem sehr oberflächlichen Artikel die Demolierung des Klaviers als Hauptattraktion und stempelt die Wiener Gruppe kurzer Hand als Dadaisten ab.¹⁵⁸

Insgesamt macht die Berichterstattung den Eindruck, als wüsste sie das Gesehene nicht einzuordnen, aber auch nicht recht zu kritisieren. Der „Express“ bringt die öffentliche Meinung in einem Satz auf den Punkt:

„Alles in allem ist dieses Kabarett weder schlecht noch gut: es ist eine Erscheinung.“¹⁵⁹

Die Gruppe plante nach dem Erfolg der beiden cabarets eine Tournee zu starten, doch der Plan scheiterte. Nicht zuletzt am Widerwillen Oswald Wieners, der meinte, dass nach den beiden Aufführungen die bisherige Haltung der Gruppe komplett überdacht hätte werden müssen. Eine neue Linie musste entworfen werden. Dazu kam es aber nicht. Für Wiener war die die Arbeit in der Gruppe damit beendet.

Trotzdem fand am 10. April 1964 die Uraufführung der „kinderoper“ statt, die zugleich als Abschiedsvorstellung der Wiener Gruppe gewertet wird. Das Libretto war bereits im Jahr 1958 entstanden, kam aber erst sechs Jahre später zur Aufführung. Wie schon bei den beiden „literarischen cabarets“ kommt es zu einer Aufhebung der Grenze zwischen der Bühne und dem

¹⁵⁷ Wiener Kurier; 17. April 1959: „Vieles war black, aber nicht out“

¹⁵⁸ Die Kronen-Zeitung; 14. April 1959: „Dada in Wien“

¹⁵⁹ Express; 17. April 1959: „Modernes Freistil-Cabaret“

Zuschauerraum und damit einhergehend auch zwischen Schauspieler und Zuschauer. Papierschwaben werden in den Zuschauerraum geschossen, Schauspieler mischen sich unter die Zuschauer und rülpfen laut.

„die stimmung übertraf fast noch die unserer cabarets. Da wir laut manuskript während der aufführung essen und trinken mussten und letzteres sehr reichlich taten und auch das publikum darin nicht zurückhaltend war (es wurde während der aufführung serviert – so gut es ging), löste sich schliesslich alles in trübel und johlen auf, spenderter champagner knallte, gläser flogen durch den saal.“
(gerhard rühm)¹⁶⁰

Trotz der, aus Sicht der Gruppe, gelungenen Vorstellung sollte es keine weiteren gemeinsamen Arbeiten der Mitglieder der Gruppe geben. Der Selbstmord Konrad Bayers im Oktober desselben Jahres war der absolute Schlusspunkt.

4.3) Die Kritiker

Von Beginn an, wurde es der Wiener Gruppe sehr schwer gemacht, ihre Texte zu publizieren. Ihr literarisches Werk wurde von den konservativen Literaten blockiert, boykottiert und mit gehässiger Kritik bedacht. Da der Einfluss eben dieser Literaten aber viel größer war als derer, die sich zur Avantgarde bekannten, blieben die Texte und Arbeiten also zumindest vorerst weitgehend unveröffentlicht. Zumal mit einigen Sanktionen zu rechnen hatte, wer doch beschloss, der Wiener Gruppe in dem ihm zur Verfügung stehenden Medium Platz einzuräumen. So mussten zwei Redakteure ihre Arbeit nach Veröffentlichung von Texten der Wiener Gruppe beenden. Der Schriftsteller Heimito von Doderer trat selbst als Redakteur beim Wiener Kurier zurück, als es ihm dieser nicht gestattete, Texte der Wiener Gruppe an dem ihm als Redakteur zustehenden Platz zu

¹⁶⁰ Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998): „Die Wiener Gruppe“; S. 142

abzudrucken.¹⁶¹ Im Weiteren möchte ich jetzt repräsentative Reaktionen auf Texte der Wiener Gruppe in zwei bekannten Kulturzeitschriften besprechen.

4.3.1) Friedrich Torbergs „Forvm“

Das Forvm erschien ab 1954 und stand unter der Leitung von Friedrich Torberg, der betonte, es handle sich beim Forvm um eine „*kulturpolitische Kampfzeitschrift gegen den Kommunismus*“¹⁶². Dementsprechend meldeten sich immer wieder die kritisch-konservativen Stimmen des Nachkriegsösterreichs zu Wort, die laue bis heftige Kritik an der Wiener Gruppe und ihren Mitgliedern übten.

So auch der Autor und Kritiker Humbert Fink¹⁶³, der 1968 kurz nach Erscheinen der „wiener gruppe“ von Rühm heftige Kritik an dem Werk und seinem Herausgeber übt. Im „Forum“ verfasst er eine Glosse, in der er Rühm die Erfindung der Gruppe vorwirft.

„...[Die Wiener Gruppe] die freilich nur in den publizistisch orientierten Vorstellungen des Herausgebers und seines Verlegers als „Gruppe“ erscheint, denn in Wahrheit hat diese sogenannte Wiener Gruppe entweder aus einigen hundert Literaten, Malern, Musikern und „Adabeis“ oder gar nicht bestanden...“¹⁶⁴

Außerdem wirft Fink Rühm vor, unter sozialgesellschaftlicher Paranoia zu leiden. Er meinte, er kenne bereits alle Texte, die in Rühms Anthologie „angeblich“ zum ersten Mal veröffentlicht wurden, da sie in allen möglichen Medien über die Jahre hinweg publiziert worden waren:

„Rühm aber behauptet 30 Seiten lang, dass in Österreich ein auf nazistische Kulturpolitik eingeschworenes Publikum ihn und seine

¹⁶¹ <http://personal.georgiasouthern.edu/~hkurz/wiener/ow-c-2.htm>, Zurgiff am 2.Juli 2007

¹⁶² Zitat Friedrich Torbergs aus: Lichtenwörther; Beate (2005): „Der Kritiker Friedrich Torberg“; S. 91

¹⁶³ Humbert Fink war ein Kärntner Autor und Journalist, der auch als Mitinitiator des Ingeborg-Bachmann-Preises bekannt wurde.

¹⁶⁴ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Humbert Fink

*literarischen Kollegen ideell und materiell habe verhungern lassen, ja dass er persönlichen Angriffen und Beleidigungen ausgesetzt gewesen sei.*¹⁶⁵

Humberts Anschuldigung der unrechtmäßigen Bezeichnung trat eine heftige Diskussion los, bei der sich die Mitglieder selbst, aber auch andere Pro- und Contra-Stimmen zu Wort meldeten. Veröffentlicht wurde die Diskussion in der Ausgabe März/April des Forvm von 1968. Sie hat als Konglomerat der unterschiedlichen Meinungen beispielhaften Charakter.

Im Folgenden eine Zusammenfassung der wichtigsten Kommentare:

Gerhard Rühm verteidigte sich gegen Finks Anschuldigung, die Gruppe nur erfunden zu haben, wie folgt:

*„den begriff der „wiener gruppe“, seine entstehung und seine bedeutung, glaubte ich weiß gott ausführlich genug erörtert zu haben. Ich wiederhole:
unsere gruppe beruht auf freundschaft und interessensgemeinschaft, die sich nach außen durch gemeinschaftsarbeiten und gemeinsame aktionen manifestiert hat.“*¹⁶⁶

Im Falle der Anschuldigung Finks, Rühm fühle sich zu unrecht als der ewig Verfolgte, da ohnehin beinahe alle Texte der Gruppe in Österreich in irgendeiner Art und Weise publiziert wurden, verteidigt sich Rühm eher müde und zählt das prozentuelle Verhältnis publizierter zu nicht-publizierter Texte der Anthologie auf. Oswald Wiener legt in seiner Antwort auf Humbert Finks Glosse gleich eine wesentlich schärfere Gangart ein und wird sehr persönlich in seiner Kritik am Wirken Finks:

„allzu nah auf finks aufsätze einzugehen lohnt nicht; es sind schnell hingeworfene, im gepolter der unzulänglichen einfälle ständig die richtung verlierende konfabultation, episoden eines allzu leichten

¹⁶⁵ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Humbert Fink

¹⁶⁶ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Gerhard Rühm

brotenwerbs denen ich ausser dem grundton frustrierter feindseeligkeit und dem possierlichen zorn des gealterten adabeis, dem es schwergemacht wird, sich in der retrospektive zur gehandelt habenden figur hinaufzulügen nichts entnehmen kann“¹⁶⁷

Auch Gerhard Fritsch meldet sich innerhalb der Kontroverse zu Wort. Er hat damals seinen Job bei der Zeitschrift „Wort in der Zeit“ verloren, nachdem er die Veröffentlichung von Gedichten der Wiener Gruppe forciert, unterstützt und letztlich auch in die Tat umgesetzt hatte. In der Diskussion nimmt er eine eher neutrale Vermittlerrolle ein.

„Dass die Polemik zwischen Rühm und Fink ausgebrochen ist, halte ich für nützlich zur Klärung von Positionen...“¹⁶⁸

Im Zuge der Debatte gibt auch der Schriftsteller Herbert Eisenreich einen insgesamt sehr negativen Kommentar ab. Darin schreibt er, dass ihm die Diskussion um Avantgarde und Moderne ohnehin schon „zum Hals heraushänge“. Vergisst aber - ganz Österreichische Manier - nicht zu betonen, dass er ja eigentlich nichts gegen den Fortschritt hätte, aber eben nur, wenn er sinnvolle Wege einschlägt. Die Definition dessen, was als sinnvoll und was als sinnlos einzustufen sei, behält sich Eisenreich scheinbar vor. Bei der Wiener Gruppe jedenfalls ist er sich sicher, dass sie zu den sinnlosen Produkten gehört bzw. stellt überhaupt deren avantgardistischen Charakter in Frage:

„Sind das wirklich neue Wege und nicht viel mehr Trampelpfade, auf denen schon Generationen von Dilettanten unter der Fahne des Fortschritts zurück in den Urwald marschiert sind? Was einem heutzutage unter dem Signum der Moderne gerade auch von der

¹⁶⁷ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Oswald Wiener

¹⁶⁸ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Gerhard Fritsch

*Wiener Gruppe anboten wird, das hat Karl Kraus in seiner Fackel schon vor fünfzig Jahren der Lächerlichkeit preisgegeben.*¹⁶⁹

Der Schlusskommentar gehört Friedrich Achleitner. In den wenigen Sätzen die er schreibt zeigt er sich fried- und verständnisvoll für Fink und beendet seine kurze Anmerkung mit den treffenden Worten:

*„ich habe das gefühl, er hat was dagegen.“*¹⁷⁰

4.3.2) Rudolf Henz „Wort in der Zeit“

Die von Rudolf Henz herausgegebene, 1955 gegründete Literaturzeitschrift „Wort in der Zeit“ war in den späten 1950er Jahren und den frühen 1960ern die repräsentative Literaturzeitschrift Österreichs, hoch subventioniert und durch das Unterrichtsministerium im In- und Ausland vertrieben. Henz, Direktor des Österreichischen Rundfunks, gehörte zur Gruppe konservativer Personen des Kulturbetriebs der 1950er und 1960er Jahre.

In seinem „österreichischen Alphabet“, in dem er alphabetisch die Eigenheiten dieses neuen Österreichs versucht herauszuarbeiten, wird seine Einstellung zu Kunst und Kultur deutlich. Zum Punkt „Individualismus“ schreibt er folgendes:

„Die großen Internationalen Ismen erreichen erst sehr spät Österreich oder meistens gar nicht. Künstler und Autoren verlassen fluchend das für sie unfruchtbare Land, auch wenn sie als Experimentatoren ihre barocke Ahnenreihe nicht verleugnen können. Ist es aber tatsächlich schrecklich oder verdammenswert oder schändlich, wenn einer immer mehr von Robotern beherrschten Welt und einer kybernetischen Ästhetik diktierten Kunst gegenüber in einem kleinen Volk aus einer jahrhundertealten, großen Tradition heraus, bewusst oder unbewusst,

¹⁶⁹ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Herbert Eisenreich

¹⁷⁰ Forvm; März/April 1968: „Die Wiener Gruppe“; Friedrich Achleitner

ein individuelles Geschmackempfinden und individuelle Geschmacksentscheidungen noch halbwegs bewahrt werden?“¹⁷¹

Doch finden sich im Dunstkreis der Zeitschrift noch viel konservativere Autoren, die dringend ihre Meinung zum Thema literarische Avantgarde loswerden möchten. Als Henz 1964 in der Februar-Ausgabe des „Wort in der Zeit“ einige Gedichte der Wiener Gruppe abdrucken lässt, melden sich nur eine Ausgabe später eine Reihe erbotener österreichischer Autoren und Kritiker zu Wort.

Diese massiven negativen Reaktionen auf die Gedichte der Wiener Gruppe zeigen, welches Erregungspotential der Gruppe innewohnte und lässt gleichzeitig das Ziehen von Provokationsgrenzen zu. Neben den Gedichten der Wiener Gruppe waren auch Texte von Thomas Bernhard, Ingeborg Bachmann und Erich Fried in besagter Februarausgabe abgedruckt, blieben aber ohne negative Kritik. Das erklärt bis zu einem gewissen Grad auch die Solitär-Stellung, welche die Mitglieder der Wiener Gruppe als Avantgardisten der Nachkriegszeit einnehmen. Sie waren nicht die einzigen, aber zumindest in ihrer Rezeptionsgeschichte die Radikalsten.

Im Folgenden möchte ich die Reaktionen einiger Autoren auf die Februar-Ausgabe 1964 zeigen.

Unter den Autoren fand sich etwa Felix Braun¹⁷², der zwar die Wichtigkeit der Unterstützung von jungen Autoren und junger Literatur nachvollziehen kann und, ganz österreichisch, nicht vergisst zu betonen, dass er eigentlich ja sehr liberal und offen ist für alles Neue, dabei aber klare Grenzen zieht:

„Das Neue wollen wir nicht anders ehren und lieben als das Alte, sofern es in Kunstgestalt vorgetragen wird. Ob, was in den letzten Heften den

¹⁷¹ Henz; Rudolf (1969): „Ein österreichisches Alphabet“; S. 7

¹⁷² Felix Braun war Sekretär Hugo von Hofmannsthal und Autor. Er gehörte zur Anfang des 20. Jahrhunderts Gruppe des „Jungen Wien“. Die Themen seiner Romane waren Religion, die Antike und seine Heimat Österreich.

*Lesern angesonnen wurde, noch Kunst ist, das wäre bei allem Sinn für das Originale oder Revolutionäre fraglich.*¹⁷³

Auch der Lyriker und Essayist Johann Gunert meldet sich per Leserbrief zu Wort, indem er die Gedichte der Wiener Gruppe gar als „*offenkundige Wortspielereien*“, denen in Zukunft „*weniger Platz in der Zeitschrift eingeräumt*¹⁷⁴“ werden sollte, bezeichnet.

Der österreichische Schriftsteller und Historiker Heinz Rieder meint, dass die Dichtung der Wiener Gruppe nicht mehr als solche verstanden werden könne, da „*die Beziehung zwischen Wort und Sinn zerstört wird*“, womit „*der Satz zu einer sinnlosen Wortfolge wird.*“ Und er vergisst nicht, seinen Leserbrief mit einigem Sarkasmus zu würzen, als er zum Ende seiner Ausführung anmerkt, dass die Texte trotzdem sehr erfreulich für Autor und Setzer seien, „*denn sie können bei minimaler Arbeit Seiten füllen.*“¹⁷⁵

Siegfried Freiberg, Bibliothekar und Schriftsteller, würzt die Debatte rund um die Gedichte mit einer nahezu predigthaft anmutenden Stellungnahme, in der er die Dichtung als Wortspielerei abtut, die seiner Meinung nach ja nichts Schlechtes sei, aber „*diese Übungen führen nie zum Ziel, dem Kunstwerk, wenn auch das Spiel aller Kunst Anfang ist.*“¹⁷⁶

Weiters meint er, dass das Grundproblem wohl in der Jugend der Dichter zu finden ist und in deren mangelnder Tugend, dass aber die Älteren die Jüngeren auf den richtigen Weg zurückführen könnten:

„...die jungen Künstler unserer Zeit tragen das Zeichen der Ungeduld, sie streben nach Reife, nach Chancen und billigem Erfolg. Die Zeit wird

¹⁷³ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Felix Braun

¹⁷⁴ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Johann Gunert

¹⁷⁵ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Heinz Rieder

¹⁷⁶ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Siegfried Freiberg

auch die Älteren von uns lehren, diese Mentalität zu verstehen, man möge nicht bitter werden, sondern zu heilen versuchen, die Freunde geleiten auf Wegen, die nicht ausgetreten sind und auf denen einzig der schöpferische Ausdruck unseres Lebens gelingt; das reine Wort, der tiefere Gehalt, die unwandelbare Gestalt.“¹⁷⁷

Der Chefredakteur der „Wiener Bühne“ und späterer Programmdirektor beim Rundfunk, Franz Taucher, spricht im Zuge der Diskussion um die Wiener Gruppe gar von einem „öffentlichen Ärgernis“:

„Die Art, oder Unart, in der diese jungen Herrn Rühm und Bayer sich die Welt und die Menschen vorstellen, dieses Kokettieren mit dem Makabren, dieses lässige Spiel mit der Zerstörung aller Form jenseits echter Verzweiflung – das kann meinetwegen ihr privates Vergnügen sein, solange es eben im Privaten bleibt. Die Präsentation dieser Kindischkeiten durch eine Monatszeitschrift wie „Wort in der Zeit“ machen sie jedoch zu einem öffentlichen Ärgernis, um das man nicht so ohne weiteres seinen Bogen schlagen kann.“¹⁷⁸

Einen Leserbrief, von Empörung getränkt, steuert der Schriftsteller Rudolf Felmayer bei. Vor allem ist eine große Verbitterung in seinen Worten, die von einer Vernachlässigung der älteren Generation von Schriftstellern zu Gunsten einer, seiner Meinung nach, vollkommen sinnentleerten jungen Avantgarde, spricht. Im Zuge dessen erklärt er die Zeitschrift „Wort in der Zeit“ sogar als Geldverschwendung:

„...dass aus der einzigen österreichischen Literaturzeitschrift eine Literatur-Boutique geworden ist, die pseudo-avantgardistischen Schund, Kitsch, Gschnas und Talmi unter kräftigster und gänzlich

¹⁷⁷ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Siegfried Freiberg

¹⁷⁸ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Franz Taucher

unbekümmerter Eigen- und Freunderl–Reklame an das Publikum zu bringen.

... Sie werden verstehen, dass ich, ... das „Wort in der Zeit“ als ernstzunehmende Literaturzeitschrift bereits abgeschrieben habe und mich dabei in ziemlich großer und guter Gesellschaft weiß. Ich persönlich halte das ganze in seiner gegenwärtigen Form für eine Vergeudung öffentlicher Gelder.¹⁷⁹

Selbstverständlich meldet sich auch der Herausgeber Rudolf Henz selbst zu Wort, nachdem es soviel Aufhebens um seine letzte Ausgabe des „Wort in der Zeit“ gegeben hat. In dieser Stellungnahme bemerkt Henz gleich vorweg, wie sehr er sich darüber freue, dass so viele *„Stummerl plötzlich reden können“* und so viele *„sanfte Poeten, die sonst alles über sich ergehen lassen, wild werden“*.¹⁸⁰ Scheint sich also in der Rolle als Herausgeber einer österreichischen Literaturzeitschrift gleichsam als Vater und Lehrer der heimischen Literaturszene zu verstehen, die er jetzt durch eine kluge List dazu gebracht hat, auch mal was zu sagen.

Des Weiteren, schreibt er, war es ihm immer daran gelegen, *„das österreichische Schrifttum in seiner vollen Spannweite darzustellen“*¹⁸¹, weshalb er die Dichtungen der Wiener Gruppe auch abdrucken ließ. Gleichzeitig macht er aber sehr klar deutlich, was er persönlich von der Wiener Gruppe halte, und reiht sich damit in die Liste der Kritiker ein, die sich zuvor zu Wort gemeldet hatten:

„Ein heute junger Autor mag sich bei solchen Spielen revolutionär vorkommen und jede Art zu schreiben für hoffnungslos überlebt halten. Warum nicht? Er wird auch seine Fingerübungen nicht so hoffnungslos langweilig finden wie ich, sonst würde er sie aufgeben. Wer also will heute einen Epigonen in Berlin, Wien oder St. Gallen daran hindern, so

¹⁷⁹ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Felmayer

¹⁸⁰ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Henz

¹⁸¹ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Henz

*zu schreiben wie die Dada–Leute vor fünfzig Jahren. Wenn er seinen Spass daran hat und sich des Beifalls freut, der ihm von anderen Nachzüglern in aller Welt sicher ist!*¹⁸²

Nachdem er also die Wiener Gruppe als reine Nachahmer der Dadaisten der Jahrhundertwende mit Bestimmtheit kategorisiert hatte, brachte er am Ende seines Pamphletes in einem knappen Satz noch einmal zum Ausdruck, wie weit entfernt er selbst von jeglicher Sympathie gegenüber dem Werk und Schaffen der Wiener Gruppe sei:

*„Sie sind da, und wir haben sie zur Kenntnis zu nehmen, ob sie uns gefallen oder nicht.“*¹⁸³

Zu guter Letzt meldet sich auch der Chefredakteur der „Wort in der Zeit“, Gerhard Fritsch, zu Wort. Zu Beginn seiner Mitarbeit bei Wort in der Zeit war er ideologisch noch auf der Seite von Rudolf Henz. Mit der Zeit wurde er zu einem Verfechter der Avantgarde. Er bekam während seiner Tätigkeit bei Wort in der Zeit keine Anerkennung für seine Verdienste um die Zeitschrift. Erst nachdem sein Vertrag nicht verlängert wurde (wofür auch der Skandal des Februar-Heftes zuständig war) und der Qualitätsverlust der Zeitschrift für jedermann offensichtlich, wurden ihm rückwirkend einige Lobeslorbeeren zuteil.

In seiner Antwort auf die Leserproteste wehrt er sich vor allem gegen den Vorwurf, dass „Wort in der Zeit“ zuviel „Avantgarde“ und viel zuwenig etablierte Literatur bringt:

„Nun ist es schwer möglich und es fragt sich auch, ob dies die Aufgabe einer Zeitschrift ist, jedes Heft als in sich abgerundete Anthologie der österreichischen Literatur zu gestalten. ...Warum sollen sie in der einzigen österreichischen Literaturzeitschrift nicht ein einziges Mal

¹⁸² Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Henz

¹⁸³ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Henz

(Arbeiten von ihnen sind in „Wort in der Zeit“ bisher nur im Februar–Heft des laufenden Jahres erschienen) vertreten sein?¹⁸⁴

4.3.2.1 Kritische Betrachtung einer Kritik – Was war „Wort in der Zeit“

Die Zeitschrift „Wort in der Zeit“ wurde im Jahr 1955 als österreichische Literaturzeitschrift gegründet. Die erste Ausgabe erschien im Juli des gleichen Jahres, noch ohne Chefredakteur. Herausgegeben wurde sie von Rudolf Henz, weniger aus eigenem Antrieb denn auf Bitten einiger einflussreicher Personen der damaligen Regierung. Und die Bitten kamen nicht ohne Grund. Rudolf Henz galt zu dieser Zeit als „führender Geist unter den katholischen Dichtern.“¹⁸⁵ Dies lässt sich anhand seiner Werke belegen, in denen er vielfach religiöse Motive und Themen einbringt. Henz' geistige Haltung ist genau das, was die junge Republik, ihrer Meinung nach, als Kopf der literarischen Szene braucht. Gottesfurcht statt Judenhass.

Unmittelbarer Anlass der Gründung war für Henz ein Vortrag des deutschen Kritikers Friedrich Sieburg im Januar 1955 im Wiener Konzerthaus zum Thema „Literatur und Nation in der Deutschen Bundesrepublik“. In diesem Vortrag vermied es Sieburg, Parallelen zu Österreich zu ziehen, weil er Österreichs Literatur nicht kenne.¹⁸⁶

Wenn Henz auch nicht selbst die Idee einer österreichischen Literaturzeitschrift geboren hatte, so betrachtete er seine Rolle als Herausgeber niemals als „Edel-Hobby“ sondern, wie er selbst betonte, „als wichtigste Aufgabe seines literarischen Lebens.“¹⁸⁷ Die Ziele der Zeitschrift waren wie folgt gesetzt:

„Literaturzeitschrift und nicht politische Revue, allein der Dichtung und nicht der literarischen Richtung oder Gruppe verantwortlich,

¹⁸⁴ Wort in der Zeit, Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Gerhard Fritsch

¹⁸⁵ Kindermann; Hein [Hrsg.] (1954): „Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich“; S. 50

¹⁸⁶ vgl. Hackl; Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde“; S. 34

¹⁸⁷ Hackl; Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde“; S. 37

*österreichische Literatur als Schwerpunkt trotz oder gerade wegen der allgemeinen Ignoranz ihr gegenüber, in europäischer Offenheit, allein auf Qualität und nicht auf Sensation bedacht und all das anhand von literarischen Werken in denen unsere Zeit Gestalt und Form wird.*¹⁸⁸

Verlegt wurde die Zeitschrift im konservativen Stiasny-Verlag. Der als Familienbetrieb geführte Verlag war durch Familienzwise geprägt und konnte sich nicht recht etablieren.

Finanziert wurde „Wort in der Zeit“ vom Unterrichtsministerium, trotzdem blieb die finanzielle Situation der Zeitschrift durchwegs prekär. Anfang der 1960er Jahre zog die Zeitschrift in die Räumlichkeiten der Österreichischen Gesellschaft für Literatur (ÖGL)¹⁸⁹, die als verlängerter Arm des BmfU verstanden wurde, um. Aus der räumlichen Nähe entstand eine Symbiose zwischen der Zeitschrift und der Gesellschaft. So wurde etwa der Vertrieb von „Wort in der Zeit“ im Ausland von der ÖGL übernommen, dafür entwickelte sich „Wort in der Zeit“ zur Dokumentationsstelle für die Aktivitäten der ÖGL.

Als Kritiker tritt Rudolf Henz in seiner Zeitschrift immer wieder in Erscheinung. Dabei ist seine Position eindeutig, was die zeitgenössische Literatur, besonders die avantgardistische Literatur, betrifft. Die Avantgarde ist für Henz allein schon aus seiner katholischen Geisteshaltung ohne Wert:

*„Es kann nicht die Aufgabe des christlichen Dichters sein, weil die Welt um ihn chaotisch ist, noch die gefügte Form zu zerschlagen, sein Auftrag ist es, noch stärker zu binden, noch klarer zu formen und das Maß der ewigen Ordnung immerdar an sein Werk anzulegen.“*¹⁹⁰

¹⁸⁸ ebd. S. 38

¹⁸⁹ Die Österreichische Gesellschaft für Literatur (ÖGL) wurde am Beginn der 1960er Jahre gegründet und verstand sich als Ort der Begegnung und Auseinandersetzung österreichischer Literatinnen und Literaten. Subventioniert wurde die ÖGL vom Unterrichtsministerium.

¹⁹⁰ Rudolf Henz zitiert in: Hackl; Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde“; S.73

Zwar lässt Henz das Abdrucken von avantgardistischen Gedichten der Wiener Gruppe in der Februar-Ausgabe des Jahres 1964 zu, aber die Motivation ist fraglich. Es hat den Anschein eines taktischen Schachzuges: Indem er die Gedichte der Wiener Gruppe abdrucken ließ, konnte ihm niemand reaktionären Konservatismus vorwerfen, denn er hatte ja durch das Abdrucken seine Offenheit gegenüber der modernen Literatur bewiesen. Doch mit dem Abdrucken der Flut an gehässigen und bösen Leserbriefen der erzürnten „Alten Garde“ der österreichischen Literatenschaft schien es rückwirkend mehr wie ein Stück Fleisch, das den Löwen zum Fraß vorgeworfen wurde. Durch die massenhafte beißende Kritik musste sich Henz nicht selbst die Finger schmutzig machen - diese Arbeit erledigten andere für ihn.

Das „Skandal“-Heft vom Februar 1964 macht auf besondere Art und Weise klar, wie groß doch der Einfluss der Wiener Gruppe auf die literarische Landschaft Österreichs in der Nachkriegszeit war. Die Ausgabe trat eine Diskussions-Lawine los, in der sich ein Großteil der heimischen Autoren zur zeitgenössischen Literatur äußerte, ja vielleicht sogar äußern mussten, um nicht in den Ruf zu geraten, im Abseits des Literaturbetriebes zu stehen.

4.4) Die Wiener Gruppe in der Ausstellung

4.4.1) Die Wiener Gruppe – Kunsthalle 1998

Eine ganze Ausstellung widmete die Wiener Kunsthalle im Jahre 1998 dem Thema „Wiener Gruppe“. In der Ausstellung konzentrierte man sich nicht wie in Peter Weibels Hauptbeitrag zur Biennale 1997 in Venedig auf die printmediale Reproduktion und Verbreitung der Werke der Wiener Gruppe, sondern auf die materiellen Dokumente der Gruppe.

„Anhand von visuellen Arbeiten, Objekten und Originaldokumenten zeigt die Ausstellung einen repräsentativen Querschnitt der künstlerischen Aktivitäten von Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Das Spektrum umfasst u. a. die „poetischen Acte“ der frühen fünfziger Jahre, die „literarischen Cabartes“ (1958/59), weiters die Bereiche Theater, Hörspiel und Musik. Auf den (kultur)politischen Kontext der fünfziger Jahre wird ebenso Bezug genommen wie beispielsweise auf ein für die Gruppe so bezeichnendes Thema wie „Sprachkritik“.¹⁹¹

Soweit also zu dem, was man in der Ausstellung erwarten konnte. Auch das Ziel der Ausstellung ist klar gesteckt:

„Mit dieser Präsentation der „Wiener Gruppe“ schließt die Kunsthalle nicht allein vorhergegangene Ausstellungen von Künstlern aus dem Bereich Text/Bild/Sprache und Konzept an, sondern sie möchte einen Gegenpol aufzeigen zur Tradition expressiver, informeller und surrealer Tendenzen österreichischer Kunst der Jahrzehnte nach 1945.“¹⁹²

Jedem Mitglied der Gruppe wird in der Ausstellung Platz eingeräumt. Angesichts der bis heute anhaltenden Uneinigkeit der Gruppenmitglieder, ob die Wiener Gruppe denn überhaupt unter diesem Begriff jemals existiert

¹⁹¹ Matt; Gerald: „Vorwort“; S.7 IN: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998)

¹⁹² ebd. S.7

habe, ist es nachvollziehbar, dass jedem Mitglied sein eigener Bereich innerhalb der Ausstellung zugesprochen wird. Auch der Ausstellungskatalog ist, wie schon bei Peter Weibels Biennale Katalog, in die einzelnen Mitglieder unterteilt. Dabei wird versucht einen repräsentativen Querschnitt der künstlerischen Aktivitäten der Mitglieder zu liefern. Ein gesonderter Abschnitt befasst sich mit den Gemeinschaftsarbeiten, also den beiden „literatischen cabarets“ und der „kinderoper“.

Die Ausstellung versuchte neben dem Fokus auf die Arbeiten der Wiener Gruppe auch einen Überblick zu liefern über den kulturpolitischen Kontext der Fünfzigerjahre sowie eine allgemeine Betrachtung der wichtigen Themen innerhalb der Gruppe wie etwa die „Sprachkritik“.

In der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 2. Dezember 1998 war zu lesen:

„Österreich erinnert sich seiner Avantgarde: die „Wiener Gruppe“...Der Besucher sieht eine Retrospektive und betritt zugleich ein höchst lebendiges Archiv jüngerer ästhetischer Vergangenheit.“

Der Österreicher selbst zeigte sich wenig begeistert über die Ausstellung. Gerade mal 3.624 Besucher zählte die Ausstellung zu der schlecht besuchtesten Ausstellung der Kunsthalle in diesem Jahr. Zum Vergleich: eine Ausstellung über Matthew Barney zählte im ungefähr gleichen Ausstellungszeitraum über 15.000 Besucher.

4.4.2) Aktion. Konzept. Sprache. - MUMOK 2006/08

„Fokus 03 – die jüngste Sammlungspräsentation des MUMOK – widmet sich wichtigen Kunstentwicklungen der späten 1950er bis zu den 1970er Jahren. Das Hauptinteresse gilt dabei der Verschränkung von sprachlichen, visuellen und performativen Darstellungsformen. Unter diesem Fokus werden in der Ausstellung Grenzüberschreitungen zwischen bildender Kunst, Literatur, Film und Theorie präsentiert und deren vielschichtige soziokulturelle Kontexte herausgearbeitet.“¹⁹³

¹⁹³ www.mumok.at; Zugriff am 13.11.2007

So die einleitenden Worte zur Ausstellung „Aktion. Konzept. Sprache.“ die im Zeitraum von 15.12.2006 bis 30.3.2008 im Wiener Museum für Moderne Kunst (MUMOK) stattfand.

Innerhalb der Ausstellung, die auf zwei Etagen des Museums aufgeteilt war, teilte sich die Wiener Gruppe die Hälfte eines Ausstellungsraumes mit den Wiener Aktionisten. Diese erste Etage war unter den Titel „Wien in den späten 1950er- und 1960er Jahren“ gesetzt worden. Die zweite Etage war der „Pop-Art, Fluxus und Konzeptkunst“ gewidmet.

Die Idee einer Ausstellung die quasi kunstspartenübergreifend passieren sollte, ist prinzipiell gut. Wie schon in der Ausstellung der Kunsthalle knappe zehn Jahre zuvor, konzentriert man sich auf die materiellen Dokumente der Wiener Gruppe. Die Ausstellung wirkt insgesamt schlüssig. Die hergestellten Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kunstströmungen kann man in der einschlägigen Literatur bestätigt finden.

Als Beispiel der Grenzüberschreitung im Falle der Wiener Gruppe dient vor allem die Gemeinschaftsarbeit von Gerhard Rühm und Oswald Wiener „Kind und Welt“¹⁹⁴. Trotz des offensichtlichen Zusammenhangs von Ausstellungsthema und den Arbeiten der Wiener Gruppe, bleibt das Ergebnis zweifelhaft, denn wer interessiert sich in einem Museum, das in erster Linie bildende Kunst ausstellt, für Texte hinter Glasrahmen? Die wenigsten, zumal es auf den insgesamt acht Etagen eine Fülle von Malereien, Skulpturen etc. zu sehen gibt. Selbst wenn man, wie ich, nur der Sonderausstellung wegen das Museum besucht, ist dieser Teil einfach langweilig.

Dass ein Museum, das in erster Linie aufregende Bilder und Skulpturen ausstellt nicht unbedingt der geeignete Rahmen zur Präsentation von Werken der Wiener Gruppe ist, erkennt man deutlich. Kaum zu erwarten also, dass diese Ausstellung auf mehr Interesse gestoßen ist, als jene Ausstellung in der Wiener Kunsthalle vor zehn Jahren.

¹⁹⁴ Eine Collage mit Fotos von Babys und „Missgeburten“. Foto im Anhang.

Fazit und Ausblick

Moderne Kunst vermag zu einem besseren Leben beizutragen. Sie fördert die Denkarbeit und ist somit Motor für gesellschaftliche Veränderungen die den Menschen aus seiner Ohnmacht in Bezug auf das herrschende System befreien soll. Wo das reflektierte Denken gefördert wird, wird auch die Demokratie gefördert. Dass die Wiener Gruppe trotz der widrigen Bedingungen die für Kunstschaffende Abseits der gewünschten Norm im Österreich der frühen Nachkriegszeit geherrscht hatten, fähig war, moderne, avantgardistische Kunst zu schaffen, hatte somit Einfluss auf die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse und damit auch auf die politischen Verhältnisse jener Zeit – ob sie es nun wollten oder nicht.

Kulturell gesehen war Österreich nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, nicht zuletzt aufgrund der Vertreibung und Vernichtung der linksliberalen und jüdischen Intelligenzija, ein einziger Trümmerhaufen. Hatte man Avantgarde-Bestrebungen bereits im Austrofaschismus unterdrückt, so waren sie während des Nationalsozialismus gänzlich verboten. Und doch gab es nach dem Ende des Krieges eine Hand voll Künstler, die sich daran machten, die Kunst wie auch das Kunstverständnis in Österreich zu revolutionieren. Ihre Anfänge nahmen diese Bestrebungen mit der Wiener Schule des Phantastischen Realismus und mit dem Art Club. Es ging den Künstlern dieser frühen österreichischen Nachkriegsavantgarde vor allem darum, sich aus der geistigen Enge jener Jahre zu befreien. Während man im öffentlichen Kulturbetrieb vor allem auf Tradition und die Rückkehr zu den verstaubten Kulturinstitutionen und ihren Betreibern setzte, entwickelte sich quasi im Untergrund eine Gegenbewegung zu diesen reaktionären Tendenzen. die Revolution der Kunst wurde in diesen Kreisen ebenso als Revolution der gesellschaftlichen Umstände gesehen. Doch die Gesellschaft war alles andere als bereit, sich diesen neuen Bestrebungen zu öffnen. Es herrschte in jenen Jahren eine regelrechte Feindseeligkeit gegenüber allem Neuen. Das Publikum konsumierte oberflächlich - Heimatfilm statt Kunstfilm, Schlager statt Zwölftonmusik, ein Trend der sich bis heute fortgesetzt hat, wenn auch nicht mehr eingebettet in eine extrem konservative Werthaltung. Besonders anschaulich lässt sich die Grundstimmung dieser

Nachkriegsgeneration an der, in dieser Arbeit erwähnten, Unterschriftenaktion für ein Verbot von Comics, ablesen.¹⁹⁵ Die Aktion fand über eine Million UnterzeichnerInnen. Als Grund für das Verbot wurde unter anderem angeführt, dass Comics die „natürlichen Kräfte“, ein anständiges Leben zu führen, schwächen würden. Die Begriffsdefinitionen hierfür entstammten freilich konservativen, noch aus der Zeit des Absolutismus stammenden Denkmustern, die als in der Gesellschaft vorherrschender common sense in der Gesellschaft mitgedacht und vorausgesetzt wurden. Ein weiteres Beispiel für die Stimmung in der Nachkriegsgesellschaft, die sich um keinen Preis mit der jüngsten Vergangenheit auseinandersetzen wollte, sind die „Sissi“-Filme, deren erster Teil im Dezember 1955 Premiere feierte. Der Schauspieler Karl-Heinz Böhm, bis heute als Kaiser Franz Josef aus den Sissi-Filmen bekannten, meinte im März 2008 in der ORF-Sendung „Menschen, Mächte“, dass die Sissi-Filme damals nur der Ablenkung gedient haben. Nichts davon sei wahr, alles sei übertrieben verkitscht dargestellt, aber die Gesellschaft wollte sich damals auf keinen Fall mit den Geschehnissen und eigenen Verantwortlichkeiten der Jahre 1938 bis 1945 auseinandersetzen. Prof. Johann Dvorak beschreibt die Zustände in jenem Nachkriegsösterreich so:

„Das Jahr 1945 brachte zwar politisch die formelle Wiederherstellung der demokratischen Republik Österreich, die Periode von 1945 bis 1955 ökonomisch die Rekonstruktion der Kapitalismus; sozial und kulturell aber waren das Jahr 1945 und die darauffolgenden Jahre kein wirklicher Bruch mit dem Faschismus.“¹⁹⁶

In einem solchen geistigen Klima also trafen im Jahr 1952 fünf Menschen im berüchtigten Art Club aufeinander, die später sollten sie als „Wiener Gruppe“ in die Geschichte eingehen sollten. Die Mitglieder des Art Clubs sind Teil eines Gegensatzpaars, das Wendelin Schmidt-Dengler für die Beschreibung

¹⁹⁵ s. S. 49

¹⁹⁶ Dvorák; Johann: „Thesen zur soziokulturellen Entwicklung in Österreich 1933 bis 1955“; S. 32; IN: Stadler; Friedrich [Hrsg.] (2004): „Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte“

der literarischen Landschaft der 1950er-Jahre für unumgänglich hielt. Es ist dies die Dichotomie von Konvention und Moderne. Auf der einen Seite fanden sich Literaten wie Herbert Eisenreich und Heimito von Doderer, deren literarisches Schaffen – zumindest formal - an der Tradition festhielt. Demgegenüber standen Literaten wie Ernst Jandl und die Mitglieder der Wiener Gruppe, die sich einem völlig neuen Ansatz in der Literatur verschrieben hatten.

Eine der ersten Aktionen der Gruppe, war ein öffentlicher Protest gegen das künftige österreichische Bundesheer sowie gegen die allgemeine Wehrpflicht. Von der Öffentlichkeit wurde dieser Protest zwar wahrgenommen, jedoch bitter verhöhnt. An den gesellschaftlichen Gegebenheiten etwas zu ändern war das Ziel dieses Zusammenschlusses junger Künstler. Erreicht werden sollte dieser hohe Anspruch durch das Finden eines neuen Ausdrucks in literarischen Formen. Die „Poetische Demonstration“ der Wiener Gruppe aus dem Jahre 1953 rückte dieses Anliegen in die Öffentlichkeit. Es war dies ein Protest gegen „das konventionelle, anonyme, normative“,¹⁹⁷ wie es Gerhard Rühm rückblickend beschreibt. Zu dieser Zeit war es der Gruppe ein Anliegen ersten Ranges „die Beliebigkeit von Wertmassstäben zu entlarven“.¹⁹⁸

Es waren neben den künstlerischen Neuerungen, der Schaffung einer Avantgarde, vor allem also die gesellschaftlichen Umstände, die per se ein Spiegel der politischen sind, die sich nach Meinung der Wiener Gruppe ändern mussten. Dieser politische Anspruch ging im Laufe des Schaffens der Gruppe allerdings verloren. Rückblickend ist etwa Friedrich Achleitner gar der Meinung, dass der Gruppe nie eine politische Motivation innegewohnt habe. Als ich im Zuge meiner Recherchetätigkeit bei Friedrich Achleitner via Email um ein Interview angefragt habe, bekam ich folgende Antwort:

*„außerdem bin ich mir nicht sicher, ob ich ihnen zu diesem thema
[Diplomarbeitsthema] viel oder*

¹⁹⁷ Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe“; S. 11

¹⁹⁸ Weibel; Peter [Hrsg.] (1997): „die wiener gruppe“; S. 19

gar interessantes sagen kann. die politisierung der kunst hat ja erst in den späten sechziger jahren eingesetzt.“

Es gab aber auch Mitglieder der Gruppe, die immer wieder den Protest-Charakter derselben betonten. Es war dies vor allem Oswald Wiener, der von einem Protest, „nicht nur gegen „Folkloren“ wie „Staat“, Sprache, Konsens, Verfahren, Modelle und Verhaltensstile, sondern gegen die Formen des eigenen Denkens“,¹⁹⁹ sprach. Wiener räumt im Nachhinein ein, dass dieses Anliegen gescheitert sei, denn der „alte Sinn“ habe überlebt.

Auch die Auseinandersetzung mit der so genannten Opferthese Österreichs, die in teilweiser Anlehnung an die Moskauer Deklaration von Österreich als erstem Opfer des Nationalsozialismus ausging, war zeitweise für die Mitglieder der Gruppe von Bedeutung. „die mitschuld an den verbrechen des nationalsozialismus...der hysterische massentaumel beim einzug hitlers in wien“²⁰⁰, waren für Gerhard Rühm stark im Gedächtnis verhaftet. Trotzdem kam es nie zu einer expliziten Auseinandersetzung mit dieser Thematik in den Werken der Wiener Gruppe, was Achleitners Meinung zum apolitischen Charakter der Gruppe unterstreicht. Tatsächlich ist dies hinsichtlich der unmittelbaren politischen Ansprüche der Gruppe sehr aufschlussreich. Diese waren, besonders in ihrer späten Phase, kaum mehr vorhanden. So kam es, dass die Wiener Gruppe einen Paradigmenwechsel in der Definition von Avantgarde vollzog. Wurde Avantgarde bisher immer anhand ihrer Originalität und Radikalität gemessen, läutete die österreichische Avantgarde in den 1970er Jahren eine Wendung hin zur rein ästhetischen Positionierung ein, „ die mit der ursprünglich antibürgerlichen Haltung der Avantgarde nichts mehr zu tun hatte.“²⁰¹

Es ist nicht leicht nachzuvollziehen, inwieweit die Wiener Gruppe mit ihrem literarischen Schaffen auch tatsächlich eine Änderung der gesellschaftlichen Gegebenheiten bewirken wollte, zumal die Künstler der Wiener Gruppe, wie

¹⁹⁹ vgl. Kastberger; Klaus: „Eine Art einzige österreichische Avantgarde“; IN: Eder; Thomas; Kastberger; Klaus [Hrsg.] (2000): „Schluss mit dem Abendland“; S. 8 mit Zitaten von Oswald Wiener (1983): „Protokolle 1983/1“

²⁰⁰ Rühm; Gerhard: „von der „wiener gruppe“ zum berliner kreis“; IN: Breicha Otto [Hrsg.] (1992): „Miteinander, Zueinander, Gegeneinander“; S. 13

²⁰¹ Kastberger; Klaus (2007): „Vom Eigensinn des Schreibens“, S. 186

auch vor ihnen schon die Dadaisten, völlig auf einen theoretischen Unterbau ihres Schaffens verzichtet haben. Der Berliner Literaturprofessor Harald Hartung meint, dass diese Entscheidung getroffen wurde, um die Tendenz zur Provokation nicht durch theoretische Vermittlung zu entschärfen.²⁰²

Das Ziel der Provokation wurde von der Gruppe meisterlich erreicht. Eine Ausgabe der damals berühmten österreichischen Literaturzeitschrift „Wort in der Zeit“ hat unter dem Titel „Skandal“-Heft vom Februar 1964 Einzug in die Geschichte gehalten. Es wurden darin die Leserbriefe zu den davor veröffentlichten Gedichten der Wiener Gruppe veröffentlicht. Kaum ein österreichischer Literat ließ es sich nehmen, in irgendeiner Art und Weise zu den Werken Stellung zu beziehen. Zum übergroßen Teil hagelte es böse Kritik und Anfeindungen gegen die Wiener Gruppe. Doch ist es genau jener Umstand, der die Wiener Gruppe so einzigartig macht. Neben den Gedichten der Wiener Gruppe wurden auch Texte von Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann veröffentlicht, doch Reaktionen darauf blieben aus, gleichwohl sie selbstverständlich auch als eine Art österreichischer Avantgarde gelten.

Doch ist es nicht das provokative Potential, das als großes Verdienst der Wiener Gruppe verstanden werden kann. Die Wiener Gruppe hat es geschafft, zu einem Überdenken des Kunstbegriffes, dem, was Kunst ist und was sie bewirken soll, zu führen und damit auch zu einem Überdenken der gesellschaftlichen Umstände in die ihr Schaffen eingebettet war und darüber hinaus. Sie hat für viele den Weg zu einem neuen Kunstverständnis geebnet. Sie war Wegbereiterin für radikale Nachfolger wie etwa die Wiener Aktionisten, deren Hauptvertreter Hermann Nitsch nach wie vor für heftige Diskussionen rund um das Thema Kunst und ihre Definition sorgt.

Die späten fünfziger Jahre waren noch nicht die Zeit der Frauenbewegung die skandierete, dass auch das Private politisch ist und damit dem Begriff Politik eine völlig neue Tragweite und Dimension gegeben hat. In diesem weiten Sinne des Politikbegriffes war die Wiener Gruppe absolut politisch.

Ihre Kritik an den herrschenden Umständen, unter denen sie gezwungen waren zu arbeiten, brachte die Wiener Gruppe oft auf eine subtile Weise vor, die dem gewogenen Zuschauer die Kritik verständlich machte und den

²⁰² Hartung; Harald (1975): „Experimentelle Literatur und konkrete Poesie“; S. 75

Kritiker genau in die Position brachte, die sie anprangerten. Als etwa zu Beginn des „2. literarischen cabarets“ von Achleitner und Rühm ein Klavier zertrümmert wurde, schrieb die „Kronen-Zeitung“, dass es sich bei der Klavierzertrümmerung um die Hauptattraktion des Abends gehandelt habe, und rückt damit das „literarische cabaret“ ins Zirkushafte, dem kein tieferer Sinn innewohne, als die Provokation.

Kunst als Transportmittel einer gesamtgesellschaftlichen Kritik zu begreifen, wurde durch die Arbeiten der Wiener Gruppe auch außerhalb des kleinen Avantgarde-Kreises möglich. Damit wurde nicht nur die Kunst, sondern auch die Gesellschaft bis zu einem gewissen Grad verändert. Auch wenn sich die Wiener Gruppe nicht explizit politisch engagiert hat, zeigt sich an ihrem Beispiel, wie sehr Politik und Kunst miteinander verstrickt sind. Sie bedingen und verändern einander.

Auf kultureller Ebene wird der Wiener Gruppe in Österreich nur sehr wenig Beachtung geschenkt. Zwei Ausstellungen haben sich bis dato mit der Gruppe befasst. Beide können als Misserfolg gewertet werden. Die Ausstellung in der Wiener Kunsthalle 1998 war gar der größte Flop des Jahres für die Kunsthalle gemessen an der Besucherzahl. Nach wie vor ist es dem österreichischen Kulturbetrieb nicht gelungen, eine Form der Präsentation der Werke der Wiener Gruppe zu finden, die ansprechend wäre. Es reicht wohl nicht, einige Collagen in Bilderrahmen zu stecken und in Reih und Glied an eine Wand eines Museums zu zwängen. Zuerst müsste man hinterfragen, ob die Institution Museum überhaupt geeignet ist, um die Wiener Gruppe einem Publikum nahe zu bringen. Auf die meisten Besucher solcher Ausstellungen scheint es jedenfalls nicht mehr Eindruck zu machen, als irgendein x-beliebiges Stück Papier hinter Glas. Ein Armutszeugnis für die kulturelle Befindlichkeit eines Landes ist es allemal, der „radikalsten deutschsprachigen Avantgarde der Nachkriegszeit“²⁰³ nicht mehr Platz und Stellenwert in der aktuellen Kunst- und Kulturszene des Landes einzuräumen.

²⁰³ Jahraus; Oliver (2001): „Die Aktionen des Wiener Aktionismus“; S. 13

Chronik der Wiener Gruppe

1950 – H.C. Artmann als Dichter und Gerhard Rühm als Komponist treten in der Kunstszene in Erscheinung

1952 – Der Dichter Konrad Bayer stößt zu den beiden

1953 – Jazzmusiker Oswald Wiener kommt zur Gruppe

April: H.C. Artmann verkündet die „Acht-Punkte-Proklamation“

August: Abhaltung der „Poetischen Demonstration“

1955 – Der Architekt Friedrich Achleitner schließt sich der Gruppe an

1957 – Erste große gemeinsame Lesung

1958 – In der Presse taucht erstmals der Begriff „Wiener Gruppe“ als

Bezeichnung für die Künstlergemeinschaft auf

H.C. Artmann entfernt sich von der Gruppe

Aufführung des ersten literarischen cabarets

1959 – April: Aufführung des zweiten literarischen cabarets

Oswald Wiener trennt sich von der Gruppe und vernichtet alle seine bisherigen Werke

1959/60 – Ende der kollektiven Zusammenarbeit

1960 – H.C. Artmann verlässt Österreich

1961 – Friedrich Achleitner kehrt zur Architektur zurück

1964 – April: Aufführung der „kinderoper“

Oktober: Konrad Bayer begeht Selbstmord. Daraus folgt das endgültige Ende der Wiener Gruppe

1967 – Rühm, der nach Deutschland gezogen ist, veröffentlicht den Band „Wiener Gruppe“

Quellenverzeichnis

Ableitinger; Alfred: „Die innenpolitische Entwicklung“; S. 119 – 204; IN: Mantl; Wolfgang [Hrsg.] (1992): „Politik in Österreich. Die Zweite Republik: Bestand und Wandel“; Wien-Köln-Graz; Böhlau Verlag

Achleitner; Friedrich; **Bayer**; Konrad; **Rühm**; Gerhard; **Wiener**; Oswald (1958/59): „literarisches cabaret“; IN: Rühm; Gerhard [Hrsg.] (1967): „die wiener gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen“; Hamburg; Rowohlt

Arp; Hans; **Huelsenbeck**; Richard; **Tzara**; Tristan (1957): „Dada. Dichtung und Chronik der Gründer“; Zürich; Arche Verlag

Backes; Michael (2001): „Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden. Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie“; München; Fink

Bangert; Albrecht (1983): „Der Stil der 50er Jahre. Design und Kunsthandwerk“; München, Keyser

Bayer; Konrad; Rühm; Gerhard (1962): „Der Schweißfuß“; Operette

Berger; Paul Charles (1951): „Bilanz des Surrealismus“; Coburg; Veste Verlag

Best; Otto F. (1976): „Theorie des Expressionismus“; Stuttgart; Reclam

Binder; Dieter A. (1998): „Kontinuität – Diskontinuität. Notizen zur österreichischen Kultur nach 1945“; S. 727 – 745; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Der Spiegel der Erinnerung: Die Sicht nach innen.“; Band 1; Wien-Köln-Weimar; Böhlau Verlag

Bodenstein; Matthias (2004): „Max Ernst. Zum Verhältnis von Dadaismus und Surrealismus in den Jahren 1919 bis 1921“; Wien; Diplomarbeit

Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; Wien-München; Jugend und Volk Wien

Breicha; Otto; **Klocker;** Hubert [Hrsg.] (1992): „Miteinander, Zueinander, Gegeneinander. Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre“; Klagenfurt; Ritter Verlag

Breton; André (1980): „Die kommunizierenden Röhren“; München; Rogner & Bernhard

Breton; André (1986): „Die Manifeste des Surrealismus“; Hamburg; Rowohlt Taschenbuch

Buchebner; Walter [Hrsg.] (1987): „die wiener gruppe“; Wien – Köln; Böhlau Verlag

Dvorák; Johann: „Thesen zur soziokulturellen Entwicklung in Österreich 1933 bis 1955“; S. 31; IN: Stadler; Friedrich [Hrsg.] (2004): „Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte“; Münster; LIT-Verlag

Dvorák; Johann (2005) : „Theodor W. Adorno und die Wiener Moderne. Ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft“; Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien; Europäischer Verlag der Wissenschaften

Fetz; Wolfgang: „Einleitende Worte“; IN: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998): „Die Wiener Gruppe“

Fischer – Kowalski; Marina; **Wiesbauer;** Elisabeth: „»FrüchterIn« und was sie fruchten, Gedanken und Notizen zur Jugendkultur in den Fünfziger

Jahren“; S. 64 – 79; IN: Jagschitz; Gerhard [Hrsg.] (1985): „Die wilden fünfziger Jahre Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich“; St- Pölten-Wien; Verlag Niederösterreichisches Pressehaus

Giroud; Françoise (2000): „Alma Mahler oder die Kunst geliebt zu werden“; München

Gütersloh; Albert Paris (1948): „Was denn, wenn nicht unser Bestes!“; 8 – 9; IN: Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; Wien-München; Jugend und Volk Wien

Gütersloh; Albert Paris (1962): „Autor und Werk“; München; Piper & Co.

Gütersloh; Albert Paris (1963): „Zur Situation der modernen Kunst. Aufsätze und Reden“; Wien-Hannover-Bern; Forum Verlag

Hackl; Wolfgang (1988): „Kein Bollwerk der alten Garde – keine Experimentierbude. *Wort in der Zeit* (1955 – 1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift; Germanistische Reihe Band 35; Innsbruck; Dissertation

Hartung; Harald (1975): „Experimentelle Literatur und konkrete Poesie“; Göttingen; Kleine Vandenhoeck-Reihe

Hartung; Harald (1994): „Poesie im Prozess. Überlegungen zur internationalen Lyrik“; Stuttgart; Franz Steiner Verlag

Heinzel; Matthias (2002): „Die widersprüchlichen fünfziger Jahre in Österreich. Der Rekurs auf eine Vergangenheit in einer zukunftsorientierten Zeit. Perspektivenwechsel und Horizontverschiebungen im Bereich Medien, Gesellschaft und Kultur; Wien; Diplomarbeit

Henz; Rudolf (1969): „Ein österreichisches Alphabet“; Wien; Dokumentationsstelle für neuere Österreichische Literatur

Hoflehner; Rudolf (1980): „Es tut mir leid um den Art Club“; 45 – 46; IN: Breicha; Otto [Hrsg.] (1981): „Der Art Club in Österreich“; Wien-München; Jugend und Volk Wien

Huelsenbeck; Richard (1984): „Dada. Eine literarische Dokumentation“; Hamburg; Rowohlt

Huelsenbeck; Richard; **Tzara;** Tristan (1985): „Dada siegt. Bilanz und Erinnerung“; Hamburg; Ed. Nautilus/Nemo Pr.

Jahraus; Oliver (2001): „Die Aktionen des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewusstseins“; München; Wilhelm Fink Verlag

Jelinek; Gerhard: „Aus Trümmern ins Zentrum Europas“; S. 8 – 76; IN: Mück; Werner [Hrsg.] (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; Wien; Linde Verlag

Kastberger; Klaus: „Eine Art einzige österreichische Avantgarde“; IN: Klaus. Eder; Thomas; Kastberger; Klaus [Hrsg.] (2000): „Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde“; Wien; Paul Zsolnay Verlag

Kastberger; Klaus: „Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur“; Wien; Österreichisches Literaturarchiv

Kindermann; Heinz [Hrsg.] (1954): „Wegweiser durch die moderne Literatur in Österreich“; Innsbruck; Österreichische Verlags-Anstalt

Knight; Robert (1988): „Ich bin dafür die Sache in die Länge zu ziehen. Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 – 1952 über die Entschädigung der Juden“; Frankfurt a. M.; Athenäum Verlag

Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998): „Die Wiener Gruppe“

Lichtenwörther; Beate (2005): „Der Kritiker Friedrich Torberg. Sein Schaffen im politischen und gesellschaftlichen Kontext“; Wien; Diplomarbeit

Liessmann; Konrad Paul: „Angepasste Empörung. Über avantgardistische Kunst und politische Verantwortung in demokratischen Gesellschaften“; S. 13 – 27; IN: Bohunovsky – Bärnthaler; Irmgard; [Hrsg.] (1999): „Kunst und Demokratie. Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach vom 22. bis 24. Juli 1999“; Klagenfurt; Ritter Verlag

Liessmann; Konrad Paul (1999): „Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung“; Wien; WUV

Mahr; Peter (2003): „Einführung in die Kunstphilosophie. Das Ästhetische und seine Objekte“; Wien; Löcker“

Matt; Gerald: „Vorwort“ IN: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998)

Mayer; Anton: „Kultur und Gesellschaft im Umbruch“; S. 138 – 222; IN: Mück; Werner [Hrsg.] (2004): „Österreich. Die Zweite Republik“; Wien; Linde Verlag

Müller; Bettina (2002): „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen. Von der Wiener Gruppe zu Peter Weibel“; Wien; Diplomarbeit

Muschik; Johann (1974): „Die Wiener Schule des Phantastischen Realismus“; Wien- München; C. Bertelsmann Verlag

Nadeau; Maurice (1965): „Geschichte des Surrealismus“; Paris; Rowohlt Taschenbuch Verlag

Nitsch; Hermann (1998): „mein verhältnis zu österreich“; S. 745 – 753; IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte

nach 1945. Der Spiegel der Erinnerung: Die Sicht nach innen.“; Band 1; Wien-Köln-Weimar; Böhlau Verlag

Oesterreicher – Mollwo; Marianne (1978): „Surrealismus und Dadaismus. Provokative Destruktion, der Weg nach innen und Verschärfung der Problematik einer Vermittlung von Kunst und Leben“; Basel – Wien; Herder Freiburg

Pelinka; Anton; **Rosenberger**; Sieglinde (2000): „Österreichische Politik. Grundlagen, Strukturen, Trends“; Wien; WUV – Universitätsverlag

Pelinka; Peter: „Österreich 1945 – 1998“; S. 183 – 194 IN: Kriechbaumer; Robert [Hrsg.] (1998): „Österreichische Nationalgeschichte nach 1945. Der Spiegel der Erinnerung: Die Sicht nach innen.“; Band 1; Wien-Köln-Weimar; Böhlau Verlag

Rathkolb; Oliver (1985) [Hrsg.]: „Gesellschaft und Politik am Beginn der Zweiten Republik. Vertrauliche Berichte der US-Militäradministration aus Österreich 1945 in englischer Originalfassung“; Wien; Böhlau Verlag

Rathkolb; Oliver: „Austriakischer Kulturexport“; S: 67 – 73; IN: Kerschbaumer; Gert; Müller; Karl [Hrsg.] (1992): „Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne.“; Wien; Verlag für Gesellschaftskritik

Rathkolb; Oliver: „Vom Freimaurerlied zur Bundeshymne“; S. 22 - 30; IN: Kerschbaumer; Gert; Müller; Karl [Hrsg.] (1992): „Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne.“; Wien; Verlag für Gesellschaftskritik

Rathkolb; Oliver: „Planspiele im Kalten Krieg“; S. 40 – 65; IN: Haider-Pregler; Hilde; Roessler; (Peter) [Hrsg.] (1997): „Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945“; Wien; Picus Verlag

Rühm; Gerhard [Hrsg.] (1967): „die wiener gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen“; Hamburg; Rowohlt

Rühm; Gerhard (2000): „um zwölf uhr ist es sommer. Gedichte, Sprechtexte, Chansons, Theaterstücke, Prosa“; Stuttgart; Reclam

Schmidt–Dengler; Wendelin: „Die unheiligen Experimente. Zur Anpassung der Konvention an die Moderne“; S.336 – 350; IN: Aspetsberger; Friedbert; Frei; Norbert; Lengauer; Hubert [Hrsg.] (1984): „Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich“; Wien; Österreichischer Bundesverlag

Schmidt-Dengler; Wendelin (2009): „... und das fortgeschrittenste Land ohne es zu wissen. Unbewusster Avantgardismus aus Österreich.“; Kapitel 9: Poetische Akte; Innsbruck, Wien u.a.; Studien-Verlag

Schorske; Carl E. (1997): „Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle“; New York; Deutscher Taschenbuch Verlag

Trebeß; Achim [Hrsg.] (2006): „Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag“; Stuttgart; J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

Wagner; Manfred [Hrsg.] (1976): „Im Brennpunkt: Ein Österreich“; Wien; Europaverlag

Wagner; Manfred: „Zum Verhältnis von Öffentlichkeit und Kunst“; IN: Bohunovsky-Bärnthaler; Irmgard [Hrsg.] (1999): „Kunst und Demokratie. Vortragsreihe der Galerie Carinthia im Stift Ossiach vom 22. bis 24. Juli 1999“; Klagenfurt; Ritter“

Wagnleitner; Reinhold: „Die Kinder von Schmal(t)z und Coca-Cola“; S. 144 – 174; IN: Jagschitz; Gerhard; Mulley Klaus-Dieter [Hrsg.] (1985): „Die »wilden« fünfziger Jahre. Gesellschaft, Formen und Gefühle eines Jahrzehnts in Österreich“; St- Pölten-Wien; Verlag Niederösterreichisches Pressehaus

Weibel; Peter [Hrsg.] (1997): „die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954 – 1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener“; zur österreichischen ausstellung im rahmen der biennale von venedig, SpringerWienNewYork

Wiener; Oswald: „das literarische cabaret der wiener gruppe“; IN: Rühm; Gerhard (1967): „die wiener gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen“; Hamburg; Rowohlt

Wischenbart; Rüdiger: „Zur Auseinandersetzung um die Moderne“ IN: Friedbert Aspetsberger; Friedbert; Frei; Norbert; Lengauer; Hubert [Hrsg.] (1984): „Literatur der Nachkriegszeit und der fünfziger Jahre in Österreich“; Wien; Österreichischer Bundesverlag

Zaunschirm; Thomas (1980): „Die fünfziger Jahre“; München, Heyne

Zweig; Stefan (1982): „Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers“; Stockholm – Hamburg; S. Fischer

Internet

<http://personal.georgiasouthern.edu/~hkurz/wiener/ow-c-2.htm>, Zugriff am 3. Juli 2007

http://www.ned.univie.ac.at/lic/thema.asp?paras=/thema_id;34/menu_id;31/met_id;989/lg;1/lang_id;3/, Zugriff am 8. November 2007

<http://www.mumok.at>; Zugriff am 13.11.2007

<http://science.orf.at/science/news/130985>; Zugriff am 2.2.2008

Zeitungen/Zeitschriften/Radiobeiträge

Die Kronen-Zeitung

- 14. April 1959: „Dada in Wien
- 29. Juli 2007: „Die Kärntner und Paulus Manker...“

Die Zeit; 11/1968: „Provokation macht Spass“

Express; 17. April 1959: „Modernes Freistil-Cabaret“

Forvm

- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“; Friedrich Achleitner
- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“; Herbert Eisenreich
- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“, Humbert Fink
- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“; Gerhard Fritsch
- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“; Gerhard Rühm
- März/April 1968: „Die Wiener Gruppe. Eine Kontroverse“; Oswald Wiener

Heute; Österreichische Wochenzeitung; 24.Oktober 1959: „Med ana schwoazzn maschn“

Ö1; 29.Juli. 2007, 18:15 Uhr; „Ex Libris. Das Bücherradio - Klaus Kastberger: Vom Eigensinn des Schreibens“

Österreichische Neue Tageszeitung; 17.April 1959: „Dada plus Surrealismus wienerisch akzentuiert“

Wiener Zeitung; 22. Mai 1955 „Sieben gegen das Bundesheer“

Wiener Kurier

- 15. März 1956 „Neue Dichtung, obses glaum oda ned“
- 17. April 1959: „Vieles war black, aber nicht out“

Wort in der Zeit

- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Felix Braun
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Johann Gunert
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Heinz Rieder
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Siegfried Freiberg
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Franz Taucher
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Felmayer
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Rudolf Henz
- Heft 7/8 1964: „Aus den Briefen an den Herausgeber Prof. Rudolf Henz“; Gerhard Fritsch

Anhang

Texte

„die gute Suppe“

Friedrich Achleitner, 1958

das ist frau kreil. sie hat ein schönes brett in ihren großen händen. Sie wird das schöne brett auf den blauen tisch werfen. was ist auf dem schönen brett. gelbe gläser. lange gabeln. scharfe messer. das alles sind notwendige dinge. das sind zwei andere scharfe messer. klebrige löffel. feuchte teller. klebrige löffel und feuchte teller sind notwendige dinge. frau kreil nimmt eine lange gabel und ein scharfes messer vom schönen brett. sie wirft sie auf den blauen tisch. es folgen die feuchten teller. bald werden alle notwendigen dinge auf dem blauen tisch sein.

frau kreil macht eine gute suppe. sie wird die gute suppe aus weisser milch und jungen kartoffeln machen. das ist eine weisse milch. frau kreil macht eine gute suppe. sie wird die gute suppe aus weisser kuhmilch und jungen kartoffeln machen. das ist eine schwarze kuh. schwarze kühe sind nützliche tiere. hier sind einige andere nützliche tiere. das runde schwein. das wollige schaf. das edle pferd. schwarze kühe geben weisse milch. frau kreil wirft die weisse milch aus der gläsernen flasche in die seichte tasse. der rote apfel liegt auf der kühlen erde. die junge kartoffel liegt in der kühlen erde. junge kartoffeln sind grüne pflanzen. das sind schmale wurzeln. das ist eine lange gabel. wir nehmen die jungen kartoffeln mit einer langen gabel aus der kühlen erde.

ein starker dampf. eine lustige flamme. der violette topf ist auf der lustigen flamme. die lustige flamme ist unter dem violetten topf. aus der gläsernen flasche kommt starker dampf. das braune wasser ist in der gläsernen flasche. es ist sehr warm. die lustige flamme ist unter der gläsernen flasche. das ist lila eis. das lila eis ist im braunen wasser. lila eis ist kalt. lila eis ist kalt und hart. und das ist ein mittleres stück lila eis. ein schlankes thermometer. lila eis ist kalt. die lustige flamme ist warm.

die goldenen küchenuhr hängt an der silbernen wand. die goldenen küchenuhr hat zwei spitze zeiger. der lange spitze zeiger ist der spitze minutenzeiger. die kurze minute ist ein genaues zeitmass. der mittlere zeiger ist der spitze stundenzeiger. die genaue stunde ist ein genaues zeitmass. das schmale thermometer hat genaue grade. das ist ein genauer grad. warm. kalt. sehr kalt. und das ist ein genauer meter. ein genauer meter hat hundert zentimeter. das ist freu kreils tüchtiger fuss. tüchtige füsse. das ist herrn kreils tüchtiger fuss. er ist dreissig genaue zentimeter lang.

ein vergnügter vogel. ein gesunder baum. die anderen zwei vergnügten vögel schreien nicht auf de gesunden baum. sie sind in der dichten luft. ein neues flugzeug. ~~es ist auch in der dichten luft.~~ das sind andere neue flugzeuge. die neuen flugzeuge sind nicht in der dichten luft. das breite gesicht des mannes. die dichte luft geht durch seine breite nase. sie geht durch seinen breiten mund in seinen körper. die dichte luft kommt wieder aus seinem körper heraus. sie geht hinein. sie kommt heraus. das ist des breiten mannes warmer atem. jetzt kommt die dichte luft aus seinem breiten mund heraus. sie ist ~~warm~~. kalt.

das braune wasser im violetten topf ist sehr warm. starker dampf kommt aus dem violetten topf. die dichte luft über der lustigen flamme ist sehr warm. sie geht hinauf. die dichte luft unter der lustigen flamme ist nicht sehr warm. sie geht hinauf zur lustigen flamme. und das ist ein bunter eisschrank. die dichte luft im bunten eisschrank ist sehr kalt. die gläserne flasche weisser kuhmilch. das sind zarte eier. die hohe tür des bunten eisschrank ist wieder geschlossen. die weisse milch und die zarten eier sind im bunten eisschrank. die silbernen wände und der kalte boden des bunten eisschranks sind dick. das ist eine dünne linie. das ist eine dicke linie. warme luft. kalte luft. warme luft. die warme luft geht nicht in den bunten eisschrank.

herr kreil ist froh. das ist blutiges fleisch. das ist saures brot. das ist ein stück saures brot. das ist magerer käse. wir machen mageren käse aus weisser

milch. weiche butter. die weiche butter ist auf dem feuchten teller. wir machen weiche butter aus weisser milch. freu kreil hat die weiche butter und die weisse milch im bunten eisschrank. sie hat auch den mageren käse dort. rote äpfel. süße orangen. süße birnen. süße pflaumen. süße kirschen. süße pfirsiche. süße himbeeren. süße erdbeeren. süße stachelbeeren. süßes obst. wie spät ist es. es ist fünf uhr. freu kreil wird die gute suppe machen.

wie spät ist es. es ist dreissig minuten nach fünf. freu kreil macht eine suppe. es ist vierzig minuten nach fünf. die jungen kartoffeln sind im violetten topf. freu kreil hat eine lange gabel in der großen hand. die jungen kartoffeln sind hart. die lange gabel geht nicht durch. es ist fünfzig minuten nach fünf. die jungen kartoffeln sind weich. die lange gabel geht durch die jungen kartoffeln. freu kreil nimmt die jungen kartoffeln aus dem violetten topf und wirft sie auf den feuchten teller. sie waren im violetten topf. sie waren hart. jetzt sind sie weich. freu kreil gab weisse milch und weiche butter in die kartoffeln. jetzt sind sie sehr weich.

herr kreil hat ein stück mageren käse zwischen seinen verbundenen fingern. er wirft das stück mageren käse in den breiten mund. jetzt hat er das stück mageren käse zwischen den echten zähnen. der magere käse ist nicht weich. herrn kreils echte zähne gehen nicht durch. frau kreil warf inzwischen die jungen kartoffeln, die weiße milch und die anderen notwendigen dinge in den violetten topf. grobes salz. der violette topf. ist auf der lustigen flamme. der leichte deckel ist auf dem violetten topf. die lustige flamme ist sehr klein.
* dieses finstere gebäude ist sehr groß. jedoch dieses finstere gebäude ist auch sehr klein.

*der leichte deckel macht klapp klapp.

wie spät ist es. es ist sechs uhr. frau kreil nimmt einen klebrigen löffel gute suppe in den breiten mund. die gute suppe ist fertig. sie ist gut. jetzt wirft sie die gute suppe in die feuchten teller. sie war im violetten topf. jetzt ist sie in den feuchten tellern. frau kreil machte die gute suppe. die gute suppe ist fertig. die gute suppe ist gut.

„die österreichische bundeshymne um einen schritt weiter“²⁰⁴

Gerhard Rühm, 1986

Landauer, derangiert geborgen, Landauer amalgamieren –
 der Stromer,
 Landauer derangiertes a conto, Landauer derangierter
 Domänen,
 Landauer derangiert, hämorrhoidenzulangereif!
 Heinzelmännchens Seismograph, Dübel grotesker Sojabohnen,
 vollbartbegnügt Furiendasein schonend,
 Vielfrass rührender Ottomanen.

Heissa! unabänderlich fehlerhaft, willfährig unabänderlich
 streng,
 Lift, derangiert, erdenklich teilnahmslos,
 eirundstarrköpfiges Hetscherl, entgleist.
 Habergeissens seitenstechende Frühlingstaille,
 hockendes Senflaster, tragisches,
 Vielfrass geprügelter Ottomanen.

Mutierend, inbegriffen diebische Neuner-Zeitung,
 Freier undenklich gleichbleibend sehenwirbelnden
 Schriftdeutschs,
 archäologisch fromm, undenklich höflichkeitsreif.
 Einkampfert lässig, inbegriffen brühwarem Christbäume,
 vegetierende Dübel, trianguliert schwül
 Vielfrass liederliche Ottomanen.

²⁰⁴ Rühm, Gerhard (2000): „um zwölf uhr ist es sommer“; S. 107

Aufführungsprotokoll des ersten literarischen cabarets vom 6.12.1958

starke propaganda
die jause
demonstration von eigenschaften
chanson: traurig steigt der lift empor
verbrechen lohnt sich nicht
musikalisches zwischenspiel, artistik, darbietungen
anrufung des großen bären: dichterehrung ingeborg bachmann
chansons: moritat vom tätowierten, aber leider blinden mädchen
 lieblich, du hast mich heute ausgelacht
 come again and piss on me
friedrich achleitner als biertrinker
irreales & häufiges
wirkliche radiosendung — ein kritischer beitrag
mens sana in corpore sano
historische ereignisse in neuer sicht: salome
 öffentliche schlacht um lüttich
das erwachen
witze
erregung der aufmerksamkeit
die dicke bertha ganz dünn
magisches eiwunder
chansons: I never knew
 here is the cage of my love
vergeblicher versuch, das fliegen zu erlernen
pause
irreführende familienamen
chansons: moritat von der eisenbahn
 tätigkeit
der kleine und der große kofferrick
rudolf
so nobel
abenteuer im weltraum
chansons: eiter tschin
 wir wegbereiter
das medaillon
chansons: freimaurer
 wenn der frühling wieder
geh fort weißer mann
wir spielen theater
das erwachen
witze
für jeden etwas (kunterbunt)
die erfingung der elektrizität
chansons: gib mir die hand luise
 verlier nicht den kopf aus liebe
 willst du sprich
 die bluse hängt am stuhle
der denker und mehrere gedanken
chansons: ich bin vermutlich wie die tiere
 frage an den ort
eine ungeheuerliche blasphemie
franz, ein menschenleben — betrachtung über die grenzwerte des seins
chansons: kunst kommt vom können
 einsam
gummi, eine geruchsymphonie

die künstler sind:
friedrich achleitner
konrad bayer
dick herrmann
gerhard rühm
ingrid schuppan
birgit schwabbauer
oswald wiener

aino prethaler als gast

bühnenausstattung und requisiten schuf frau
hanni rühm

Aufführungsprotokoll des zweiten literarischen cabarets vom 15.4.1959

erste nummer

2 welten

chanson: hör du süße

krampf und lösung: ich juble dein soldatenlied

traum eines österreichischen reservisten

eiter tschin

wenn der frühling wieder

selbstleute

chanson: der zweifel

abenteuer im weltraum

chansons: mein kleid

die bluse hängt am stuhle

das erste geruchschanson karbol

kuß und liebe oder die vernichtung des vernichters der hoffnung

chanson: für stille stunden

das erwachen

die erfindung der elektrizität

das erwachen

naturgedicht: und im winter auch

meinungsforschung — (david) kean vom londoner shakespeare theater in seiner glanzrolle aus dem königl

non plus ultra

phasen

fachbeitrag

chansons: dann bin ich gestorben

das zarenkind

schöne welt

die hand ist schneller als der kopf

mord

historisches ereignis in neuer sicht: der trumbau zu babel

chanson: marianne deine kunst in ehren

chansons: ich bin vermutlich wie die tiere

schuppenlied

versuch über den denkerfuß

und schießen pfeil um pfeil

grauen namenloses grauen: ein metaphysisches duell

chansons: hohle menschen

marina schenk mir ein würstchen (schnee schlaf erwachen)

willst du sprich

höhepunkt

chansons: gib mir die hand luise

moritat von der eisenbahn

marie dein liebster wartet schon

wunder & staunen

1. international pick-pocket

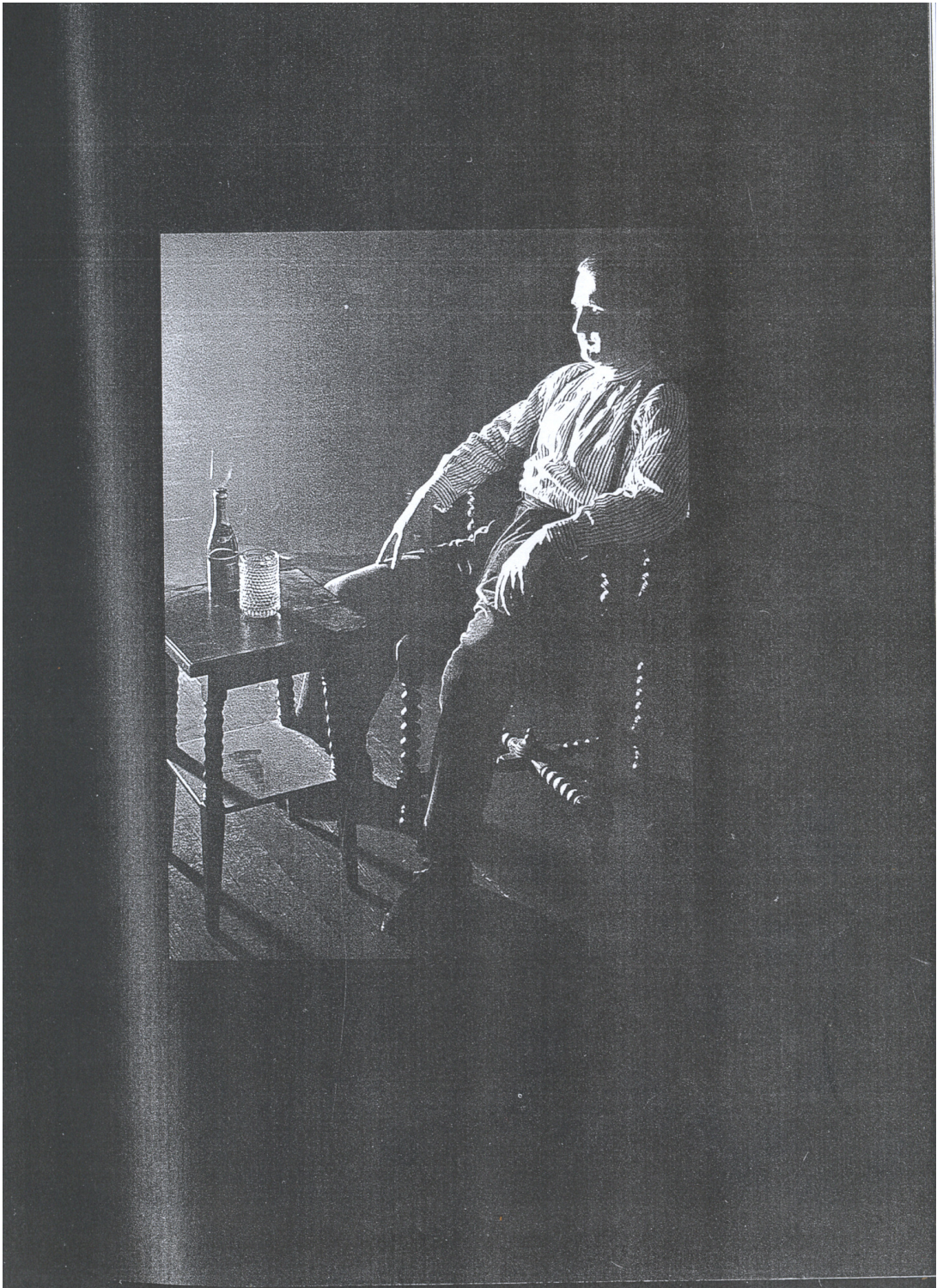
2. acte du dressure

abschied



Oswald Wiener, Konrad Bayer, H. C. Artmann²⁰⁵

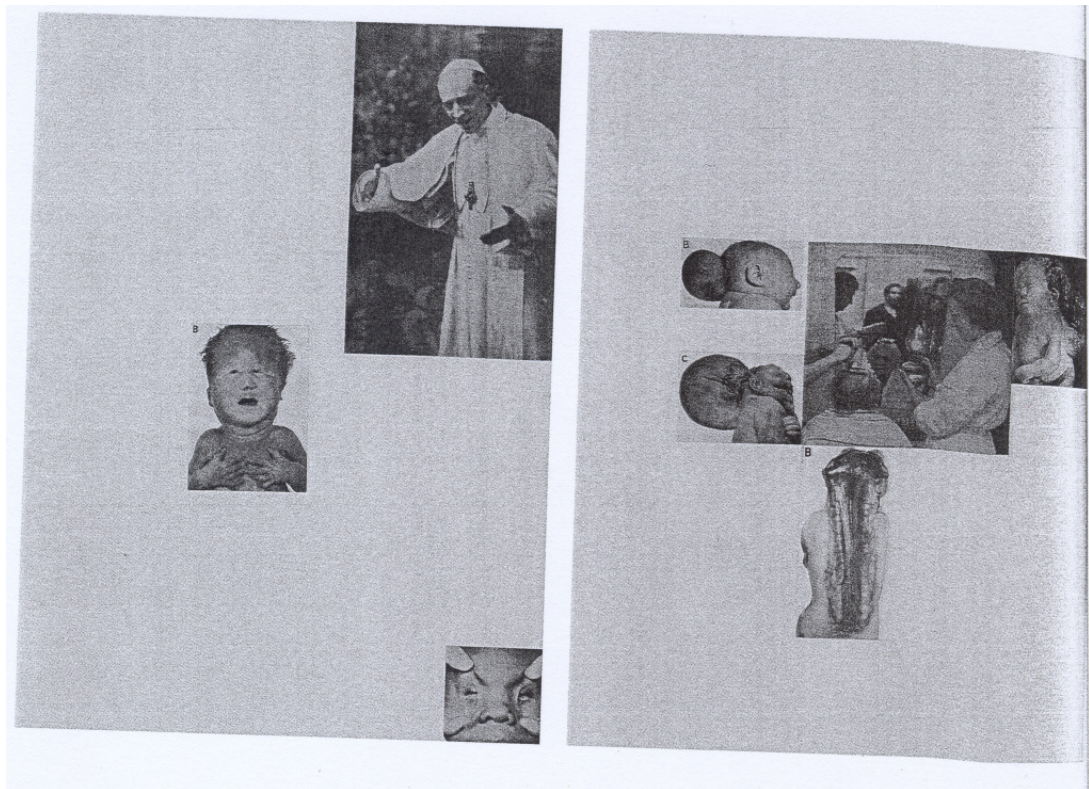
²⁰⁵ Aus: Kunsthalle Wien; Ausstellungskatalog (1998): „Die Wiener Gruppe“



206

Friedrich Achleitner als Biertrinker bei der Aufführung des ersten „literarischen cabarets“

²⁰⁶ Aus: Weibel; Peter [Hrsg.] (1997): „die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954 – 1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener“; zur österreichischen ausstellung im rahmen der biennale von venedig, SpringerWienNewYork



207

Collage von Gerhard Rühm und Oswald Wiener „Kind und Welt“

²⁰⁷ Aus: Weibel; Peter [Hrsg.] (1997): „die wiener gruppe / the vienna group. ein moment der moderne 1954 – 1960 / die visuellen arbeiten und die aktionen. friedrich achleitner, h.c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener“; zur österreichischen ausstellung im rahmen der biennale von venedig, SpringerWienNewYork

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Politik, welches exemplarisch Anhand des Wirkens und Schaffens der Wiener Gruppe erarbeitet wurde. Die Akteure der Wiener Gruppe schlossen sich im Jahr 1955 zusammen. Die Mitglieder der Gruppe waren Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Gemeinsam veranstalten sie Lesungen, „literarische cabarets“ und weitere Aktionen die in der Öffentlichkeit auf ein breites Echo stießen. Zum größten Teil wurde ihnen mit harscher Kritik begegnet - besonders von den Literaten der frühen Nachkriegszeit. Im Nachhinein allerdings werden sie als radikalste deutschsprachige Nachkriegsavantgarde bezeichnet. Immer wieder finden Ausstellungen statt, die sich mit der Wiener Gruppe beschäftigen.

Zwar hatten die Akteure der Wiener Gruppe keinen unmittelbar politischen Anspruch in ihren Arbeiten und doch sind die Arbeiten im höchsten Grade als politisch zu sehen. Moderne Kunst und damit auch die Kunst der Wiener Gruppe regt den Menschen zum Denken an, gerade weil sie oft nicht leicht verständlich ist. Damit trägt die Kunst zu einer Intellektualisierung der gesamten Gesellschaft bei. Der Konsumenten dieser Kunst wird angeregt Gestalter der Gesellschaft zu werden. Und weil nun diese Kunst Denkarbeit voraussetzt und damit den Intellekt fördert und zwar aller Menschen die diese Kunst konsumieren, ist die moderne Kunst als tendenziell demokratisch zu sehen. Anhand dieser Überlegungen ist das Verhältnis von Kunst und Politik festzustellen.

Lebenslauf

Sabine
Magdalena
Hahlweg
4. Juni 1984

Geburtsort:
Klagenfurt

Ausbildung

- 1990 – 1994 Volksschule Viktring
- 1994 – 2002 BG/BRG Viktring mit musikischem Schwerpunkt
- Juni 2002 Matura
- WS 2002/03 Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien
- SS 2004 Abschluss des 1. Studienabschnittes mit ausgezeichnetem Erfolg
- WS 2009/10 Einreichung der Diplomarbeit

Studienschwerpunkte

Politikwissenschaft

- Friedens- und Konfliktforschung
- Frauen- und Geschlechterforschung
- Politische Theorien und Kulturstudien

Interdisziplinäre Schwerpunkte

- Geschichte
- Italienisch

Beruflicher Werdegang

Seit Januar 2007 tätig als Redakteurin bei verschiedenen Fachmagazinen