



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Theater rockt die Wiener Szene

Die Performances der Wiener Rocktheatergruppen
Drahdiwaberl und Hallucination Company

Verfasserin

Lisa Julia Schmid

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl

Für meinen Vater Hansi Lang ... ich werde Dich nie vergessen!
Und für meine Mutter Gabi Widholm Danke, dass Du immer für mich da bist!
Markus, Biskotti, Helli, Kerstin, Betti, Patryck und Karin ... ohne Euch wäre ich verloren!
Und für alle, die schon gegangen sind, aber immer in meinem Herzen sein werden...

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsfrage und Methode	1
1.2 Gliederung und Aufbau	4
1.3 Auftretende Probleme	5
2. Was ist Rocktheater? Grundlegende Überlegungen	7
3. Einflüsse auf das österreichische Rocktheater	12
3.1. Der gesellschaftspolitische Rahmen	13
3.2 Wiener Aktionismus	17
3.3 Alternative Theaterformen: Jérôme Savary, Jango Edwards und Jerzy Grotowski	21
3.4 Austropop	29
3.5 Amerikanisches Rocktheater: Frank Zappa & Co.	32
4. Die Wiener Rocktheatergruppen	36
4.1. Drahdwaberl	37
4.2. Hallucination Company	46
4.3. Weitere Rocktheatergruppen in Österreich	55
5. Das Gesamtkonzept Rocktheater	58
5.1 Entlehnte Elemente aus einem „Theateralltag“	62
5.2 Was sieht man?	69
5.3 Was hört man?	78
5.4 Was ist los auf der Bühne? Welche Aktionen finden statt?	82
6. Die Performances von Drahdwaberl und der Hallucination Company .	91
6.1 Hochkultur und Rockmusik: ein Mulatschag?	91
6.2 Szenen einer Kirchenkritik: Ich will endlich Papst werden	101
6.3 Im Zeichen der Liebe: Ich bin verliebt – in mich	109
6.4 Clowns, Fußball und der ÖFB: Zieh westwärts Polio!	116
7. Resümee	124
8. Mediografie	126
9. Anhang	134
Abstract	150
Lebenslauf	151

1. Einleitung

Schon als kleines Kind begleitete ich meinen Vater Hansi Lang zu jedem seiner Konzerte und Theaterauftritte. Die Familie stand immer in vorderster Reihe und jubelte ihm zu. Ich wuchs also innerhalb dieser Community, einer Mischung aus Band- und Musikerkollegen und Kolleginnen, Fans und Freunden auf. Daher ist es nicht verwunderlich, dass Musik immer schon einen zentralen Bestandteil in meinem Leben einnahm. Ich war nicht so sehr daran interessiert, selbst Musik zu machen, sondern habe passiv die Musik meiner Zeit und vergangener Zeiten aufgesogen. Die Musik ging dabei immer einher mit Werten, einem bestimmten Lebensgefühl und einer Art von Weltanschauung. Somit widme ich mich in meiner Diplomarbeit einem Aspekt, der mein Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit einem Thema verbindet, das mich seit Kindheit an immens berührt und begleitet.

Bei der Themenfindung hat mir mein Diplomarbeitbetreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Maria Köppl bewusst gemacht, wie wichtig es vor allem für mich sei, einen Teil meiner Familiengeschichte, die mit Musik und Schauspiel eng verbunden ist, aufzuarbeiten. Er hat mich angeregt, ein Thema zu wählen, das bislang nur wenig Aufmerksamkeit erfahren hat und jene Menschen zu Wort kommen zu lassen, die damals unmittelbar involviert waren.

Durch das Mitwirken meines Vaters bei der Wiener Rocktheaterband Hallucination Company und auch bei der Schock-Rock-Truppe Drahdwaberl war es mir möglich, mit den dort aktiven Personen und Protagonisten, die die Geschichte der Wiener Musikkultur der 1980er Jahre beeinflussten, Interviews zu führen.

Diese persönlichen Erfahrungen bilden die Basis der vorliegenden Untersuchung, die die dem Theater entlehnten Elemente bzw. die Kunstgattungen, die dahinter stehen, beleuchtet und die verschiedenen Ausformungen der Bühnenperformances zur Veranschaulichung bringt.

1.1 Forschungsfrage und Methode

In der (populär-)wissenschaftlichen Literatur werden unter dem Schlagwort „Rocktheater in Österreich“ zumeist die beiden Gruppen Hallucination Company und Drahdwaberl

berl genannt.¹ Zumeist steht jedoch der musikalische Aspekt bzw. die Provokation und nicht das Theaterspiel im Vordergrund. Im Regelfall werden vor allem diese Gruppen unter dem Gesichtspunkt betrachtet, ob und wie sie sich zum Phänomen „Austropop“ verhalten bzw. zugehörig fühlen.

Meine Diplomarbeit untersucht aus diesem Grund diese beiden Musikgruppen unter dem bislang in der Sekundärliteratur vernachlässigten Gesichtspunkt der Theatralität. Salopp formuliert könnte man fragen, ob diese beiden Gruppen Theater im Sinne eines gehobenen Theaterspiels mit den Minimalanforderungen „Schauspieler, Bühne und Publikum“ gemacht haben, oder ob sie unstrukturiertes Wirrwarr und Klamauk auf der Bühne aufgeführt haben bzw. wie wir im Wienerischen sagen würden: „a Theater g'mocht ham.“

Daher ergaben sich für mich folgende zentrale Fragestellungen: Welche Elemente aus einem typischen Theateralltag und der Theaterarbeit (von den Proben bis zur Aufführung) haben diese beiden Gruppen übernommen bzw. adaptiert? Gab es z.B. einen theoretischen Hintergrund, ein dramaturgisches Konzept oder einen Handlungsstrang in den jeweiligen Programmen/Konzerten, ein Rahmenthema, einen Regisseur, eine Ausbildung der Protagonisten, ein Sprech-, Gesang- oder Schauspieltraining, Masken und Requisiten?²

Um herauszufinden, ob sich der Begriff des Rocktheaters für die Arbeit der beiden Gruppen als zutreffend erweist, müssen eben nicht nur die oben genannten Elemente untersucht, sondern auch das Verhältnis von Musik und Theater innerhalb einer Show analysiert werden.

In Anlehnung an Christian Jooß-Bernau, der sich mit der Ästhetik von Pop-Konzerten beschäftigte, werden in der vorliegenden Arbeit nicht nur Theater Elemente aus der Bühnenperformance herausgearbeitet, sondern es wird auch der Weg des Künstlers auf die Bühne nachgezeichnet.

¹ Zum Teil wird auch die Erste Allgemeine Verunsicherung (EAV) genannt, wobei meist die Hallucination Company und Drahdwaberl in einer Art „Underground-Kategorie“ firmieren und die EAV bereits zum österreichischen Mainstream gehört. Vgl. Barbara Denscher (Hrsg.), *Kunst & Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, Wien/München: Brandstätter 1999, S. 210f.

² Christian Jooß-Bernau verweist in seiner Arbeit darauf, dass Grundlagen der Analyse geschaffen werden müssen, um den Blick auf die spezifische Theatralität von „Bühne, Stimme, Requisiten, Gesten und Proxemik“ richten zu können. Vgl. Christian Jooß-Bernau, *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form: Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010, S. 382.

Hierbei ist auch die Biografie der Künstler in den Blick zu nehmen,

„sofern sie für die Auswertung des Bühnengeschehens relevant erscheint, seine Selbstreflexion und -darstellung in Interviews, seinen künstlerischen Werdegang – bis zu jenem Punkt, an dem er die exemplarische Bühne betritt.“³

Es ist aber nicht Aufgabe dieser Arbeit, den künstlerischen Werdegang im Sinne einer biografischen Aufarbeitung nachzuerzählen, sondern die Biografie mit dem Werk der Künstler zu verbinden und in einen größeren Zusammenhang zu stellen.

Als primärer Untersuchungszeitraum wurde für die Untersuchung die Zeit ab dem Ende der 1970er Jahre und vor allem der Anfang der 1980er Jahre gewählt. Dieser Zeitraum umfasst die Anfänge und gleichzeitig auch den Höhepunkt an Originalität ihrer Karrieren. In dieser Phase wird das Zusammenspiel von Musik und Theater erlebbar, das in späterer Zeit zum Teil aufgegeben wurde.⁴

Meine Untersuchung basiert auf einer gründlichen Durchsicht der einschlägigen Literatur. Die Medienwelt der österreichischen Populärmusik, bestehend aus Büchern, Aufsätzen, Tonträgern und Videos⁵, ist ausufernd und nahezu unüberblickbar. Auch die Zugangsweisen sind vielschichtig und spiegeln das Interesse der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen wider. Manche Ansätze nähern sich von einem eher musikwissenschaftlichen Standpunkt, andere werden von kulturwissenschaftlichen Interessen geleitet. Dazu gesellt sich eine Vielzahl trivialer Literatur mit höchstens populärwissenschaftlichem Anspruch.

In meiner Diplomarbeit werden die bisherigen Forschungsanstrengungen unter einem theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkt verglichen und analysiert. Durch Videoanalysen von öffentlich zugänglichem (ORF-Archiv) und bislang nicht veröffentlichtem Material (Privataufnahmen) werden Live-Performances und Videos der beiden Musikgruppen theaterwissenschaftlich untersucht. Zusätzlich wurden Interviews mit den damaligen Akteuren, vor allem mit den Masterminds Wickerl Adam und Stefan Weber, geführt. Diese Gespräche bieten die Möglichkeit, das vorhandene Material zu ergänzen

³ Joob-Bernau, *Pop-Konzert*, S. 3.

⁴ Dies wird bei der Hallucination Company deutlicher als bei Drahdwaberl. Konzertbesuche im Jahr 2009 zeigen bei der Hallucination Company ein völliges Ausblenden der Theaterelemente. Ein Konzert der Gruppe präsentiert sich wie ein beliebiges Musikkonzert mit Gastauftritten.

⁵ Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Rechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder und Videos in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir. Soweit nicht anders angegeben, wurden die Abbildungen und Fotos aus dem Privatarchiv der Familie Lang entnommen.

und vor allem durch lebensnahe Erfahrungen zu bereichern. Die Fragen an die Interviewpartner zielten auf eine persönliche Einschätzung der Musikshow von Hallucination Company und Drahdwaberl in Bezug auf eine implizit angenommene Theatershow ab. Die Sichtweise der Protagonisten wurde durch ausgewählte Beiträge aus damaligen Jugend- und Musikzeitschriften ergänzt, z.B. durch die *Musiklandesrundschau*, die von der Bezeichnung her eher auf volkstümliche Musikthemen schließen lässt, jedoch eine Alternative zu *Rennbahn Express* etc. darstellte, die die verschiedensten nationalen und internationalen Musiksparten, von Neue Deutsche Welle bis Heavy Metal, kritisch beleuchtete.

Diese beiden sehr subjektiv gefärbten Einschätzungen werden in der vorliegenden Arbeit durch eine Gegenüberstellung mit der wissenschaftlichen Literatur und durch eine Einordnung in den Kontext objektiviert. Konkret liegt das Augenmerk dieser Herangehensweise auf der Sichtbarmachung von theatralen Darstellungsweisen, Zeichen und Handlungssträngen mittels eigener Videoanalysen, durch Methoden der oral history und durch die Analyse von einzelnen populären Musikzeitschriften. Diese Methodik soll aber auch das Werk dieser beiden Gruppen unter einem zeitkritischen Aspekt beleuchten. Daher werden auch Fragen nach den gesellschaftspolitischen Ambitionen von Hallucination Company und Drahdwaberl zu stellen sein.

1.2 Gliederung und Aufbau

Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in sieben Kapitel. Im einführenden Kapitel werden die zentrale Forschungsfrage, die Gliederung und der Aufbau dargestellt. Auch werden die Probleme der Literatur- und Quellenlage behandelt. Das zweite Kapitel versucht, über eine Art Gleichung zu einer brauchbaren Definition von Rocktheater zu gelangen. Dies stellt den erstmaligen Versuch dar, Rocktheater analytisch einzugrenzen.

Das dritte Kapitel untersucht die zentralen Einflüsse auf das österreichische Rocktheater. Beide Gruppen sogen verschiedenste Einflüsse auf: vom Austropop bis zu Frank Zappa. Für die Hallucination Company war die alternative Wiener Theaterszene ein wichtiger Bestandteil für ihre weitere Entwicklung, Drahdwaberl wiederum befand sich eher in der Tradition des Wiener Aktionismus. Diese Annäherung über die verschiedenen Traditionen des österreichischen Rocktheaters entspricht der Herangehensweise von

Jooß-Bernau. Er hält die Auseinandersetzung mit den musikalischen Genres für ebenso wichtig wie das Wissen über Tradition und Entwicklungslinien.⁶

Im vierten Kapitel wird der Blick auf die historische Entwicklung der beiden Gruppen gerichtet und die wichtigsten Meilensteine der Bandgeschichte skizziert.

Im fünften Kapitel werden grundlegende Betrachtungsmomente auf das Genre Rocktheater aufgeschlüsselt. Einerseits werden jene Elemente angeführt, die aus den Vorbereitungen einer Theaterproduktion im Musikbereich übernommen wurden, andererseits wird der Blick auf die Zuseherperspektive und auf Wahrnehmungen und Momentaufnahmen gerichtet. Dieses Grundgerüst erlaubt es, im sechsten Kapitel anhand der Performancekunst von Hallucination Company und Drahdwaberl am Beispiel ausgewählter Liveszenen und Videomitschnitte auf das Verhältnis von Musik und Theater einzugehen. Hierbei wird ein Schwerpunkt auf die Darstellung, die Performance und das Schauspiel im Zusammenspiel mit der Musik gelegt.

Im siebenten und abschließenden Kapitel wird der Versuch einer kritischen Zusammenfassung unternommen. Darf man auch weiterhin die beiden Gruppen Hallucination Company und Drahdwaberl unhinterfragt als Rocktheatergruppen bezeichnen, oder ist hier eine differenziertere Sichtweise angebracht?

1.3 Auftretende Probleme

Nach Einsicht der vielschichtigen Literatur waren mannigfaltige Recherche-Probleme zu bewältigen. Beispielsweise versprach ein Buchtitel einen themenbezogenen Inhalt, konnte diesen Anspruch aber nicht einlösen. Titel und Untertitel *Nett und adrett: Vom Rocktheater zur totalen Show*⁷ suggerierten etwa ein grundlegendes Werk zum Rocktheater. Tatsächlich handelte es sich um einen Bildband und eine kleine Bandbiografie zur deutschen Band M.E.K. Bilk.

Auch in Hinblick auf die österreichischen Rocktheatergruppen Drahdwaberl und Hallucination Company ist die literarische Auseinandersetzung weitgehend unzureichend. Selbst die Basisdaten des musikalischen Schaffens dieser beiden Gruppen weisen in der Literatur große Diskrepanzen auf. Zusätzlich zu der ungenauen Archivierung bzw. Recherche diverser Autoren kommt als weiteres Problem das mangelnde Erinnerungsvermögen der Protagonisten der damaligen Szene hinzu. Somit war es mir bei vielen An-

⁶ Vgl. Jooß-Bernau, *Pop-Konzert*, S. 382.

⁷ *Nett und adrett: vom Rocktheater zur totalen Show, Fotos, Texte und Gespräche*, Düsseldorf/Kaiserswerth: Zellhaus Verlag 1982.

gaben zu Bandgründungen, Aufführungen und Konzerten oder zu Namensangaben von Mitgliedern der Wiener Musikszene nicht möglich, genaue und korrekte Daten herauszufinden. Deshalb kann ich manchmal nur vage Zeitangaben und Daten angeben.

Auch die Zeitschriftenliteratur erwies sich leider als unzureichende Quelle. Naturgemäß waren theatrale Momente nicht im Vordergrund der Kritiken, sondern musikalische Aspekte. Für den Leser waren auch private Informationen und Geschichten über die Künstler von größerem Interesse. Wichtige Hinweise auf Zeitschriftenartikel bietet zwar die Plattform SR-Archiv österreichischer Populärmusik,⁸ allerdings sind einige der genannten Zeitschriften bzw. einzelne Jahrgänge in den österreichischen Bibliotheken nicht vorhanden.

In diesem Zusammenhang stellte ich auch eine unkritische Wiedergabe von vermeintlichen Fakten in der Literatur fest. Die Autoren bringen sehr ähnliche Inhalte, teilweise auch mit identer Wortwahl. Soweit es mir möglich war, habe ich die Literatur kritisch gesichtet und so versucht, die jeweiligen originalen Inhalte zu identifizieren.

Das Medium Internet war für meine Recherchearbeiten ein wichtiges Hilfsmittel, da musikalische Datenbanken, Musikvideos und Interviews jederzeit abrufbar sind. Jedoch müssen diese, wie jede Quelle, kritisch gesichtet werden. Von Drahdwaberl wurde etwa behauptet, dass diese für einen Eklat gesorgt hätten, indem sie ein Schwein im Audimax⁹ der Universität Wien tranchiert hätten. Dieses Gerücht ließ sich, außer über Wikipedia¹⁰, nicht verifizieren. Auch in meinen geführten Interviews konnte ich hierfür keine Bestätigung finden, Vermutungen gingen dahin, dass es wohl „da Morak¹¹ g‘wesen sein musste.“¹²

Ebenso finden sich in meiner Arbeit teils unvollständige Quellenangaben zu diversen Film- bzw. Konzertausschnitten. Dieser Umstand beruht darauf, dass ich auch Konzertaufnahmen von Privatpersonen für meine Analyse bzw. Fotos und Zeitschriftenauschnitte aus dem familieneigenen Fundus verwendet habe, die sich nicht mehr genau datieren und zuordnen lassen.

⁸ Vgl. <http://www.sra.at/>.

⁹ Mit Audimax ist das Auditorium Maximum, also der große Hörsaal der Universität Wien, gemeint.

¹⁰ <http://de.wikipedia.org>, die freie Enzyklopädie.

¹¹ Hiermit ist der von 2000 bis 2007 amtierende österreichische Staatssekretär für Kunst und Medien gemeint. In seinen Jugendjahren war er jedoch als exzessiver Punkrock-Sänger umtriebig.

¹² Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

2. Was ist Rocktheater? Grundlegende Überlegungen

Um die Arbeit der Hallucination Company und von Drahdwaberl beurteilen und wissenschaftlich einordnen zu können, ist es notwendig, eine zumindest annähernd zufrieden stellende Definition zu finden. Die Gruppen selbst haben sich über wissenschaftliche Definitionen ihrer Arbeit nur wenige Gedanken gemacht. Stefan Weber spricht im Regelfall von „Show“ und „Exzess“ und auch die Bezeichnung der Hallucination Company als „Erstes Wiener Musiktheater“ ist keine Definition per se, sondern soll einen einzigartigen, künstlerisch wertvollen Anspruch suggerieren. Wie ist die „Show“ eines Stefan Weber mit einem „Musiktheater“ eines Wickerl Adam in einen Zusammenhang zu bringen? Als Überbegriff bietet sich hier das von Frank Zappa 1975 genannte „Rocktheater“¹³ an.

Da es keine allgemeingültige Definition für dieses Genre gibt, versuche ich, die zentralen Elemente, die ich darin sehe, aufzuschlüsseln.

Auf den ersten Blick scheint es einfach, eine Definition zu finden, die allgemein beschreibt, was die beiden Gruppen Hallucination Company und Drahdwaberl gemacht haben: Sie verbanden Musik und Theater miteinander. So gesehen ergibt sich die Gleichung: Musik + Theater = Musiktheater.

Der Begriff „Theater“ bietet sich als praktikabel an, da dem Theater eine große Integrationskraft zugestanden wird. Zum Beispiel verweist André Bucher darauf, dass das Theater eben nicht nur klassische Formen der Hochkultur unter einem Dach versammelt, sondern auch zeitgenössische. Bucher zieht den Schluss, dass auch die Experimentalbühne, die Kleinbühne, das Varieté oder auch der Schauplatz eines Happenings als Theater verstanden werden können.¹⁴ Theater hat immer schon verschiedene Künste in sich vereinigt. Somit ist es nur logisch, dass das Theater nicht Halt macht vor der Einbeziehung von Musik. So nahm im frühen antiken Theater der Chor eine besondere, repetierende Funktion ein. Er diente dem Schauspieler als Dialogpartner und gemeinsam stellten sie die „Grundform der griechischen Tragödie und ihrer theatralischen Verwirklichung“¹⁵ dar. Im Chor, der aus Bürgern und nicht aus Berufsschauspielern bestand, verschmolz Musik und Ausdruck in Form des Tanzes. Für die zweite Hälfte des 20. Jahr-

¹³ Billy James, *Frank Zappa und die Mothers of Inventions: Die frühen Jahre*, Höfen: Hannibal 2007, S. 83. Vgl. Jooß-Bernau, *Pop-Konzert*, S. 291. Er verweist auf das Interview im Creem Magazin mit Frank Zappa.

¹⁴ André Bucher, *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*, Bern/Wien: Peter Lang 1992, S. 10.

¹⁵ Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas, Bd. 1: Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg: O. Müller 1996, S. 16.

hunderts ist es somit nicht verwunderlich, dass Theatermacher auch Rockmusik als stilprägendes Element hinzugezogen haben.

Zerlegt man obige Gleichung und wirft den Blick auf die Musik der damaligen Zeit, die 1960er und 1970er Jahre, in denen die Gruppen Drahdwaberl und Hallucination Company gegründet wurden, lässt sich feststellen, dass der Überbegriff „Musik“ einerseits klassische, orchesterlastige Musikformen und andererseits die in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg aufkommende Unterhaltungsmusik beinhaltet.

Die Hochkultur und die klassischen Formen stammen vorwiegend aus dem europäischen Raum und waren dem Bildungsbürgertum und später der Mittelschicht vorbehalten. Sowohl vor bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die grundlegende Ästhetik eines solchen Konzerts nicht. Das Publikum besucht ein Konzert, zieht sich fein an, setzt sich in einen Konzertsaal und betrachtet ein ebenso fein gekleidetes Orchester, das ohne Regung und Mimik ein streng gegliedertes Notenarrangement intoniert. Dieses Orchester, das von einem Dirigenten geführt wird, der die Abläufe festsetzt, zeigt ebenso keinerlei Ausdruck oder bietet dem Publikum keinerlei Show. Das lässt sich schon dadurch erkennen, dass der Dirigent dem Publikum mit dem Rücken zugewandt ist und mit diesem in keine Interaktion tritt. Als einziges Moment der Interaktion kann vor Beginn und am Ende eines Konzerts der Applaus beobachtet werden, wo sich Zuschauer und Dirigent in die Augen blicken können.

Als Oberbegriff erscheint daher der Faktor Musik zu weit gegriffen, da die Gleichung Musik + Theater im hochkulturellem Sinn das Ergebnis „traditionelles Musiktheater“ ergibt, das die Bereiche Oper, Operette und Musical bezeichnet. Das Produkt, das Drahdwaberl und die Hallucination Company dem Publikum geboten hat, lässt sich nicht mit dieser Form des klassischen Musiktheaters gleichsetzen.

Spezifiziert man den Faktor Musik unter dem Gesichtspunkt der populären Musik bzw. Populärmusik, so könnte die Gleichung folgendermaßen lauten. Popmusik + Theater = Poptheater.

Der Begriff „Populärmusik“ wurde erstmals vom deutschen Musikhistoriker Walter Wiora 1961 verwendet. Diese Klassifizierung würde sich gerade deswegen eignen, weil dieser junge Begriff auf die Vorgänge in der Musik unmittelbar und zeitnah Bezug nimmt. Popularität ist der bedeutendste Faktor dieser Musik. Das Aufkommen der Massenmedien im 20. Jahrhundert hat einen freien Zugang zu Musik ermöglicht und löste

den Prozess der Popularisierung aus.¹⁶ Die Kurzform „Pop Music“ stammt aus dem US-Amerikanischen und umfasst die verschiedensten Genres und Gattungen der Unterhaltungsmusik, sie ist aber vor allem die Bezeichnung für Musik, die in Stilistik, Machart und Soundform Extreme sowie den Bezug auf bestimmte Subkulturen vermeidet. Allen gemeinsam ist, dass sie massenhaft produziert, verbreitet und angeeignet werden und im Alltag vieler Menschen eine bedeutende Rolle spielen. Die Zusammensetzung dieses Ensembles musikalischer Genres und Gattungen befindet sich in ständiger Veränderung. Eine solche populäre Musik lässt sich daher nicht auf ein charakteristisches Klangbild festlegen, sondern ist vielmehr als Resultat eines komplexen sozial-kulturellen Prozesses anzusehen, dessen Hauptakteure – Musiker, Publikum und Industrie – ihre Vorstellung davon, was populäre Musik jeweils sein soll oder werden kann, gegeneinander aushandeln und durchzusetzen suchen.¹⁷

Würde man dies auf den Austropop umlegen, der sich als Musik von und für Österreicher definiert, die massenhaft produziert und auf einen kommerziellen Erfolg abzielt, ergäbe sich eine Art „Austropoptheater“.

Aber auch diese Definition ist unzureichend, weil Drahdwaberl und die Hallucination Company keinen Pop sondern Rockmusik spielten. Die Protagonisten der Rockmusik verstanden sich als Gegenbewegung zur Popmusik, in Österreich war damit eine grundsätzliche Abgrenzung vom Austropop verbunden. Außerdem ist die Rockmusik auch durch einen speziellen gitarrenlastigen, „härteren“ Sound gekennzeichnet.

Wie andere Musikstile hat die Rockmusik das Denken und Handeln der Menschen wie auch ihre Einstellung und Ansichten zum Leben geprägt und verändert. Denn Rockmusik ist immer mit einem wertenden Akzent versehen, im Sinne von Ehrlichkeit, Authentizität des Musizierens und versteht sich als Gegensatz zur gekünstelten Welt der Popmusik. Allerdings benutzt jede Form von Kommerzialisierung einer Kunst die ihr zugrunde liegenden Ideale und Werte, die Zug um Zug zu Marketingzwecken instrumentalisiert werden.

Durch die Entwicklung der Rockmusik in Österreich wurde zum Ausland ein Bezugssystem geschaffen, mit dessen Hilfe man im Inland auf Distanz gehen konnte. Konkret

¹⁶ Vgl. Heide Pfeiler, „Austropop: Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren; dargestellt und musikimmanent untersucht an ausgewählten Beispielen“, Diss., Univ. Graz, 1995, S. 10. Pfeiler verweist auf Mechthild von Schoenebeck, *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*, Frankfurt am Main: Lang 1987, S. 15.

¹⁷ Vgl. Peter Wicke, Wieland und Kai-Erik Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik: Rock, Pop, Jazz, World Music*, Zürich: Atlantis 1997, S. 387f.

heißt das, dass eine neue Jugendkultur zum Leben erwachte, auf dessen Wertesystem Eltern keinen Einfluss mehr hatten.

Rockmusik ist eine

„Form der populären Musik, die auf Jugendliche, ihre Bedürfnisse, sozialen Erfahrungen, geistigen und kulturellen Ansprüche bezogen ist und auf den Produktions- und Verbreitungsbedingungen der audiovisuellen Massenmedien basiert.“¹⁸

Mit Radiostationen wie dem Sender Luxemburg¹⁹ konnten die Jugendlichen der 1960er in eine andere Welt mit anderen Konventionen in Bezug auf Musik, Kleidung und Sprache fliehen. Hippie-Ideologien oder Londoner Beat führten zu Umbrüchen im Wiener Alltag der jungen Generation. Kein Wunder, dass viele junge Menschen die intensive Aura der Rockstars aufsogen und sich selber ans Werk machten. In einer Band zu sein war ein Spiel mit dem sozialen Prestige und bot eine Möglichkeit, Wünsche auszuleben. Es schien absurd, eine überlebensgroße Rockkarriere in der Ferne starten zu wollen, die logistischen Probleme und Sprachbarrieren gar nicht erst erwähnt. Daher musste das kleine Österreich seine eigenen adäquaten Ausdrucksformen finden, zum Beispiel Austropop/-rock, aber auch ein österreichisches Rocktheater.

Denn, gibt man nun zur Rockmusik „Theater“ hinzu, das diesen Ansprüchen der Rockmusik gerecht wird, nämlich ein mit alternativen Denkart bzw. mit anderen Ausdrucksformen und Strategien versehenes Theater, dann muss das eine theatrale Form ergeben, die von Expressivität und Radikalität geprägt ist und auch typische Gesten und Zeichen der Rockmusik übernimmt. Trotz dieser Vereinigung von Rockmusik und Theater besteht jedoch ein fundamentaler Unterscheid zu den Genres Rockoper oder Rockmusical, da beim Rocktheater ein dramaturgischer Handlungsstrang keine Bedingung ist und die Musik nicht nur zur Untermalung der Handlung eingesetzt wird. Die im Rocktheater verwendeten „Rock“-Songs und das „Theaterspiel“ existieren nebeneinander auf ein und derselben Bühne. Sie können aber auch aufeinander Bezug nehmen, beispielsweise werden Sketches in den Song integriert oder umgekehrt. Bezeichnend ist auch,

¹⁸ Wicke und Ziegenrucker, *Handbuch der populären Musik*, S. 437.

¹⁹ Das Radio Luxemburg wurde mit seinem kommerziell ausgerichteten Programm, das seit 1957 deutschsprachig gesendet wird, bekannt. Mit der Einführung des TV-Senders Radio Television Luxemburg (RTL) 1983 verlor die Radiostation allmählich an Popularität.

dass bei den österreichischen Rocktheatergruppen meist die Musiker und Sänger parallel zu dieser Tätigkeit auch als Schauspieler auf der Bühne agieren und sich selbst in expressionistischer Weise zur Schau stellen.

Somit bestünde eine Definition eines Rocktheaters aus einem Spiel mit Rockmusik, kombiniert mit Theaterformen (Rockmusik + Theater = Rocktheater), die vorrangig mit humorvollen und kabarettistischen Einlagen gespickt sind. Dramaturgisch ist dieses Rocktheater am ehesten mit einer Art „Nummernrevue“ zu vergleichen.

Diese Form des Spektakels, gepaart mit Ironie, Sexelementen und Schock-Rock, die u.a. auch der Bewusstseinsweiterung dienen, lassen typisch österreichische Wesenszüge hervortreten. Das österreichische Rocktheater ist ein Teil des Rocktheaters auf internationaler Bühne, das lokale Prägungen aufweist. Walter Gröbchen betont die eigenständige Form, die sich in Präsentation und Darstellung maßgeblich von den ausländischen Rocktheatern, Rockopern und Rockmusicals absetzt.

„Etwas spezifisch Österreichisches ist Rocktheater nicht, trotzdem ist eine sehr eigenständige Form hierzulande fest verwurzelt – begünstigt durch den berühmten ‚Weaner Schmah‘, durch Hans Moser-Raunzerei und Heinz Conrads-Sentimentalität nebst Spuren von K&K-Tradition und jenem Flair vom ‚Dritten Mann‘ und André Heller-Morbidität, der etwa der Stadt Wien für Bundesdeutsche den Geruch des Um-die-Jahrhundertwende-Steckengebliebenseins gibt.“²⁰

Das bedeutet, dass das österreichische und besonders das Wiener Rocktheater die Obsession für das Dunkle und Abgründige in der Leichtigkeit eines ‚Weaner Schmahs‘ zum Leben erweckt.

Die Eigenart der Präsentation des österreichischen Elements im Rocktheater berechtigt aber nicht die Gleichung aufzustellen: Rockmusik + Theater + Österreich = Austro-rocktheater. Da dies den zentralen Aspekt des Wiener Umfelds unter das geläufige Prädikat ‚Austro‘ stellen und somit vernachlässigen würde, müsste die Gleichung folgendermaßen lauten: Rockmusik + Theater + Wien = Wiener Rocktheater, oder wie der Titel dieser Arbeit schon verrät: ‚Theater rockt die Wiener Szene‘.

²⁰ Walter Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel. Oder: Bizarre Schwammerl auf fruchtbarem Sumpfboden“, in: Günter Brödl (Hrsg.), *Die guten Kräfte: Neue Rockmusik in Österreich*, Wien: Hannibal 1994, S. 32.

3. Einflüsse auf das österreichische Rocktheater

Drahdiwaberl und die Hallucination Company bauten auf einem breiten Fundament an Einflüssen auf. Dieses Fundament besteht einerseits aus gesellschaftspolitischen Gegebenheiten und Ereignissen und andererseits aus den verschiedensten Richtungen und Stilen aus Kultur, Musik und Theater.

In den folgenden Unterkapiteln werden zentrale Einflüsse auf die beiden Rocktheatergruppen näher beleuchtet. Drahdiwaberl und die Hallucination Company entstanden in einem gesellschaftlichen Klima der österreichischen Nachkriegszeit, wobei sich die kulturellen Entwicklungen und die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gegenseitig beeinflusst haben. Im Inland entwickelten sich mit der Popularität des Austropop auch Chancen für andere Musikrichtungen, die der Popmusik nahe verwandt sind oder sich bewusst als Gegenbewegung abgegrenzt und inszeniert haben.

Die ausländischen Vorbilder und Einflüsse sind vielfältig und unterschiedlicher Art: aus den Vereinigten Staaten Frank Zappas Mothers of Invention, The Tubes, Alice Cooper, Cherry Vanilla und Plasmatics. Aus Großbritannien sind zu nennen: Alberto Y Lost Trios Paranoias, Sadista Sisters, Arthur Brown, Screamin' Lord Sutch mit seinem Horror-Bühnenspektakel und Punishment of Luxury. Für Frankreich ist Le Grand Magic Circus des Jérôme Savary bedeutsam. Für die Clown-Power steht z.B. Jango Edwards, der damals schon in Insiderkreisen bekannt war.

Aus Deutschland sind zu erwähnen: die 3 Tornados, Blackout, Karl Napps Chaos-Theater, Checkpoint Charlie, Floh De Cologne, die Schröder Roadshow, Spliff mit ihrer *Radioshow* und Udo Lindenberg. Für Deutschland war Mitte der 1970er Jahre Marianne Sägebrecht mit ihrer Travestieshow *Opera Curiosa* von Bedeutung.

Als dominierendster ausländischer Einfluss ist für beide Gruppen auf die Rolle von Frank Zappa einzugehen, der als Künstler in seiner grenzüberschreitenden Funktion von Bedeutung war.

Wie bereits erwähnt, gibt es auch noch für beide Gruppen unterschiedliche Einflüsse. Für die Hallucination Company nahmen experimentelle und alternative Theaterformen eine besondere Bedeutung ein. Drahdiwaberl war hingegen wesentlich stärker im Wiener Aktionismus verankert.

Sowohl Drahdiwaberl als auch die Hallucination Company schöpften auch aus einer Fülle von zusätzlichen gesellschaftlichen, musikalischen und modischen Elementen der

Zeit. Hinzuweisen ist auf die Hippie-Bewegung mit ihrer Flower-Power und Love and Peace-Message, die sicherlich auch die Hallucination Company beeinflusste. In den Shows von Drahdwaberl wurden eher Aspekte der Punkattitude aufgegriffen. Beiden Gruppen ist auch eine Affinität zu Alkohol und bewusstseinsverändernden Substanzen gemeinsam. Natürlich muss auf die in dieser Zeit entstandenen Rockmusicals hingewiesen werden, obwohl keine explizite Einflussnahme deutlich wird.

In den folgenden Unterkapiteln werden fünf zentrale Einflussbereiche dargestellt.

3.1. Der gesellschaftspolitische Rahmen

Prägend für beide Gruppen waren die gesellschaftlichen Umwälzungen der 1960er Jahre:

„[...] in den sechziger Jahren [entstand] eine Form von Jugendkultur, die nicht nur eigene Chiffren in Mode, Musik und Alltagssymbolen besaß, sondern auch in den Fragen der Politik und Lebensgestaltung in Opposition zu den herrschenden Strukturen und Vorstellungen geriet.“²¹

Über ihre Musik, neue Tanzformen und freiere Sexualität grenzten sich die Jugendlichen immer mehr von ihren Eltern ab. Gerade noch ein Viertel der österreichischen Jugendlichen stimmte in diesen Belangen im Jahr 1960 noch mit den Eltern überein. In den Bereichen Politik, Beruf, Religion und Ehe stimmten immerhin noch etwa die Hälfte der Jugendlichen mit ihren Eltern überein.²² Es war noch ein weiter Weg bis zum sogenannten Revolutionsjahr 1968, bzw. für die österreichische Jugendkultur noch wichtiger, bis zur Besetzung des Auslandschlachthofes in St. Marx im Jahr 1976.²³

Das Österreich der Nachkriegszeit war unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges geprägt von einer politischen und kulturellen Restauration. Auch die nachfolgenden Jahre waren noch von einem starken sozialen Konsens geprägt. Der wirtschaftli-

²¹ Peter Lachnit, „Zwischen Geldhahn und Gummiknüppel: Die Wiener Gemeindeverwaltung und die Jugend- und Alternativszene“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, April 1985, S. 468.

²² Vgl. die Fessel Jugendstudie aus 1960. Hierzu: Karl Luger, „Die konsumierte Rebellion: Geschichte der Jugendkultur von 1945-1995“, in: Reinhard Sieder (Hrsg.), *Österreich von 1945 bis 1995: Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, S. 508.

²³ Vgl. Rolf Schwendter, „Das Jahr 1968: War es eine kulturelle Zäsur?“, in: Sieder, *Österreich*, S. 167.

che Aufschwung, dem alles untergeordnet wurde, ging mit einer politischen Windstille und einer kulturellen Stagnation einher.²⁴

Die Politik war von einem System gekennzeichnet, das man positiv als eines der Kompromisse und negativ mit dem Schlagwort Proporz kennzeichnen darf. Hier kristallisierte sich ein Klientelverhältnis zwischen Staatsbürger und Parteien heraus, das Abhängigkeiten über Freundschaften erzeugte. Dieser Proporz bewirkte „einen feudalistischen Politikstil in Österreich, der polarisierende Grundsatzdiskussionen“²⁵ vermied. Die nationalsozialistische Vergangenheit wurde verdrängt und verschwiegen. Eine Beschäftigung damit konnte sich erst mit der jugendlichen Protestbewegung etablieren, die sich international in den 1960er Jahren gegen die Kriege in Algerien und Vietnam formierte. Diese Bewegung richtete sich auch gegen den politischen Konformismus, den spießigen Lebensstil und das Schweigen über die Kriegs- und NS-Zeit. In dieser Zeit sorgten international der Eichmann-Prozess²⁶ und national die Affäre um den Hochschulprofessor Borodajkewycz²⁷ für Aufsehen, da diese beiden Fälle erstmals seit Langem die Verbrechen des NS-Regimes in die Öffentlichkeit brachten.

Borodajkewycz und seine braune Vergangenheit stehen auch für einen Wendepunkt an den österreichischen Hochschulen. Das Aufbrechen von verkrusteten Strukturen und autoritären Machtverhältnissen führte zu den Ereignissen um 1968. Nach dem Verenden der – in Österreich – ohnehin nur rudimentären 68er Ausläufer waren in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine Reihe von Ereignissen für Irritationen des Establishments und der Elite verantwortlich: die Ölkrise, die Frauenbewegung, die Anti-AKW-Bewegung oder die Arena-Bewegung mit der Schlachthofbesetzung.²⁸

All diese gesellschaftspolitischen Entwicklungen gingen an den beiden Wiener Rocktheatergruppen Drahdwaberl und Hallucination Company nicht vorbei.

²⁴ Bettina Müller, „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen: Von der Wiener Gruppe zu Peter Weibel“, Dipl., Univ. Wien 2002, S. 15.

²⁵ Peter Berger, *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*, Wien: Facultas 2008, S. 281.

²⁶ Adolf Eichmann war Leiter des „Judenreferats“ des Reichssicherheitshauptamtes zur NS-Zeit und mitverantwortlich für den Tod von über sechs Millionen Juden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gelang ihm die Flucht nach Argentinien. Dort wurde er 1960 vom israelischen Geheimdienst gefangen genommen und nach Israel gebracht, wo er nach einem Prozess 1962 hingerichtet wurde. Aufsehen erregte der Fall nicht nur aus den offensichtlichen Gründen, sondern auch wegen Eichmanns verharmlosenden und reuelosen Arguments „lediglich“ nach dem „Führerprinzip“ gehandelt zu haben. Die jüdische Politologin Hannah Ahrendt bezeichnete ihn als „Schreibtischtäter“.

²⁷ Der an der Hochschule für Welthandel lehrende Taras Borodajkewycz sorgte Anfang der 1960er Jahre mit antisemitischen Äußerungen und dem Bekenntnis zum Nationalsozialismus für Proteste. Im Rahmen der heftigen Auseinandersetzungen verstarb 1965 der ehemalige KZ-Häftling Ernst Kirchwegger. Borodajkewycz wurde 1966 zwangsweise in den Ruhestand versetzt.

²⁸ Leopold Bonengl, Roman Horak und Wilhelm Lasek, „Bewußtseinswandel in der Jugend: Sub-, Gegenkulturen, Alternativbewegung und Rechtsextremismus in Österreich“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politik*, April 1985, S. 382.

Stefan Weber war am Beginn in hohem Maße politisch geprägt, ihm war Polit-Kabarett oder Polit-Rock ein Anliegen, aber schon immer unter dem Aspekt des Späßes. Später ging diese Politik-Komponente gegenüber dem reinen Aktionismus und sexuellen Handlungen verloren.

In den ersten Jahren waren die Songtexte Drahdwaberls von der Tagespolitik geprägt. Auch die Aktionen waren darauf abgestimmt, beispielsweise ging Stefan Weber nach der spektakulären Entführung von Walter Palmers²⁹ im Jahr 1977 mit zwei Palmers-Sackerl auf die Bühne und fragte die Leute, warum sie denn lachen.³⁰ Diese Aktion zeugt von der kreativen und originellen Art Stefan Webers, mit aufrüttelnden Vorkommnissen aus der österreichischen Kriminalgeschichte umzugehen und sie in die Show einzuarbeiten. Mit einem „einfachen“ Palmers-Sackerl als Requisit „mir nichts, dir nichts“ die Bühne zu betreten kann sowohl als Kritik am Geldadel Wiens verstanden werden als auch die Naivität der studentischen Entführer repräsentieren. Welche Intention Drahdwaberls es auch war, es stellte garantiert eine optische Provokation in ihrem Sinne dar.

In Jugendzeitschriften wurde die kritische Haltung zum aktuellen Zeitgeschehen positiv aufgefasst und die Themenvielfalt wiedergegeben:

„Die Sketches reichen von Parodien auf den Song-Contest, die Fußball-WM und den Opernball über den Verriß der Werbung und der Kronenzeitung bis zur Kritik an der herrschenden Musikszene und dem Star-Trip verschiedener Pop-Größen.“³¹

Für diese politischen Inputs war auch die Person Franz Bilik wichtig. Bilik war Kabarettist, brachte eine Jazz-Platte mit Dialekttexten mit den von ihm mitbegründeten Brogressiv Schrammeln heraus und war im Brotberuf Archivar in einer städtischen Bücherei und bei Drahdwaberl der „politische Persilschein“.³² Bilik arbeitete das tagespolitische Geschehen der letzten Wochen auf, referierte während den Konzerten darüber

²⁹ Walter Palmers, damaliger Firmenleiter und Erbe des noblen österreichischen Wäsche-Unternehmens Palmers, wurde 1977 gekidnappt. Erst nach der erfolgreichen Lösegeldforderung von über 30 Millionen Schilling und die Freilassung des Opfers stellte sich heraus, dass es sich um eine Geldbeschaffungsaktion für die Bewegung „2. Juni“ von zwei RAF-nahen Terroristinnen und drei österreichischen Studenten als Mittäter bzw. Mitwisser handelte. Die Nation der Kronen-Zeitung-Leser war entsetzt darüber, dass so etwas in Österreich, „der Insel der Seligen“, passieren konnte und die vorher nur verbal aufgefallenen Proteste der Linken tötlich und radikal ausgetragen werden konnten.

³⁰ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

³¹ *Pop-Zeitschrift Hit* von Juli/August 1978, S. 29.

³² Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

und ließ dieses Material auch in Songs einfließen. Seine parodistischen, schwarz-humorigen Texte bescherten der 1982 erschienenen LP *Mc Ronalds Massaker*³³ an einzelnen Passagen einen tiefgründigen Touch. Mit seiner Aufgabe, als Conferencier durch den Abend zu führen, schaffte er einen Freibrief für alle anderen Aktivitäten Drahdwaberls. Die Akteure hatten auf der Bühne Narrenfreiheit und trotzdem wurde die Show dem gesellschaftskritischen und politischen Anspruch der Band, vor allem Stefan Webers, gerecht.

Die Hallucination Company war in ihren Texten und Sketches weniger direkt und präsentierte sie auch nicht so exzessiv wie Drahdwaberl. Sie war auch politisch ambitioniert, wenn es um weit gefasste gesellschaftskritische Themen ging. Jedoch barg die Kritik an der zunehmenden Umweltverschmutzung nicht so große Sprengkraft wie die pornografische Vorführung eines kirchlichen Würdenträgers auf der Drahdwaberl-Bühne. Dadurch war sie auch unverbindlicher.

In der gesellschaftskritischen Darstellungsform konnten Drahdwaberl und Hallucination Company auch auf die Altwiener Tradition des politischen Kabarets zurückgreifen. Beide Gruppen waren sich bewusst, dass man nicht mit dem erhobenen Zeigefinger agieren konnte, sondern mit subtileren Methoden, etwa der Parodie und kabarettistischen Einlagen.

Diese parodistischen und satirischen Lieder, verbunden mit Ansätzen theatralischer Darstellung, finden sich seit jeher in unterschiedlichen Varianten in der österreichischen Musik- und Theaterszene: in der Altwiener Volksoper, bei Nestroy in Form der Couplets oder im Nachkriegsösterreich durch ein Aufblühen der Wiener Kabarettzene. Mit dem Kabarettprogramm „Brettl vor'm Kopf“ leiteten Gerhard Bronner, Helmut Qualtinger, Michael Kehlmann und Carl Merz 1951 eine neue Ära ein. In ihrer Gesellschaftskritik paarte sich meist harmlose und heitere Musik mit makabrem Text.³⁴ Der Wiener Schmah fungierte als Brücke, um den Zeitgenossen einen – nicht offensichtlich zu erkennenden – gesellschaftskritischen Spiegel vor das Gesicht zu halten. Auch die vom literarischen Cabaret der Wiener Gruppe aufgeführten Chansons hatten einen po-

³³ *Mc Ronalds Massaker*, 12INCH33, CD, Gig Records, BMG Ariola Austria 1982.

³⁴ Vgl. vor allem das musikalische Grundkonzept von Georg Kreisler. Hierzu Gertraud Pressler, „Bronner, Wehle & Co: Die Goldene Zeit des Wiener Cabarets“, in: Denscher, *Kunst & Kultur*, S. 161.

lemischen und provokativen Charakter. Sie verbargen hinter „recht einfachem text und kümmerlicher musik raffinierte überlegungen und gusti.“³⁵

Auch der Austropop schöpfte aus dieser reichen Tradition der ironisch-kritischen Literatur:

„Ein logischer Zustand: denn die Österreicher verfügen sowieso über eine lange Tradition kritisch-ironischer Dialektliteratur, von Nestroy über Horvath bis Qualtinger und Artmann. Bei dem sprichwörtlichen österreichischen Selbstbewusstsein war es nur logisch, daß Popmusiker hier zuerst zur Mundart fanden.“³⁶

Bezugspunkte zu dieser kabarettistischen Tradition finden sich vor allem im Rocktheater von Hallucination Company und EAV wieder, aber auch bei Interpreten wie Wolfgang Ambros und Georg Danzer, deren Songtexte oft eigene Geschichten beinhalten.³⁷ Wickerl Adam brachte diesen Bezug auf den Punkt und sprach für die Hallucination Company von einer „großen Wientradition, einer Nestroyischen.“³⁸

3.2 Wiener Aktionismus

An der Akademie der bildenden Künste in Wien wurden im Nachkriegsösterreich viele damals wie heute bekannte, erfolgreiche und umstrittene Persönlichkeiten der unterschiedlichsten Kunstrichtungen ausgebildet. Unter anderem studierten hier, teilweise zur selben Zeit, Stefan Weber, Hermann Nitsch, Adolf Frohner, Gottfried Helnwein oder Manfred Deix.

Der Wiener Aktionismus, vor allem mit den Namen Günter Brus, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler oder Hermann Nitsch verbunden, prägte die 1960er Jahre und gipfelte in der sogenannten „Uni-Ferkelei“ des Jahres 1968. Unter dem Titel „Kunst und Revolution“ wurde die Universität Wien Schauplatz eines einzigartigen Tabubruchs. Im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes wurde onaniert, masturbiert und die Notdurft verrichtet.

³⁵ Friedrich Achleitner und Peter Weibel (Hrsg.), *Die Wiener Gruppe: Ein Moment der Moderne 1954-1960*, Wien/New York: Springer 1997, S. 313.

³⁶ Harry Fuchs, „Austropop: Vom Auf- und Abstieg einer Trademark“, in: Walter Gröbchen (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 74. Fuchs verweist auf Albrecht Koch, *Angriff aufs Schlaraffenland: 20 Jahre deutschsprachige Popmusik*, Frankfurt am Main: Ullstein 1987.

³⁷ Vgl. Horst Lackinger, „Rocktheater in Österreich am Beispiel der Ersten Allgemeinen Verunsicherung“, Dipl., Univ. Wien, 2006, S. 13.

³⁸ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

Für die Boulevardpresse war eine solche Aktion unter dem schützenden Mantel der Kunst ungeheuerlich, die teilnehmenden Studierenden wurden als „Kakademiker“ verunglimpft.

Den Nährboden des Aktionismus stellten erstarrte Strukturen des gesellschaftspolitischen Klimas in der Zeit vor 1968 dar. Konservative Haltungen prägten diese Zeit, aus der eine Kunst entstand, „die ihre Auseinandersetzung mit der Realität mit äußerster Konsequenz und Radikalität betreibt“³⁹ und dabei die bestehenden Ordnungen in Frage stellt bzw. zu überwinden trachtet. Der Wiener Aktionismus zielt wie eben auch die Happening-Bewegung, Fluxus oder die Performance- und Aktionskunst dieser Zeit darauf ab, das Nachkriegspublikum zu provozieren. „Für alle diese Bewegungen aber trifft zu, dass die Revolte zum künstlerischen Experiment transformiert wurde, dass dies die wesentliche Quelle ihrer kreativen Energie war.“⁴⁰

Der Wiener Aktionismus war anfangs in der Malerei und Fotografie verhaftet, später wurden die den menschlichen Körper zur Schau stellenden Aktionen in den Raum übertragen und in einer Art Liveshow vor Publikum aufgeführt.⁴¹ Bereits 1958/59 finden sich solche Ansätze in den literarischen Cabarets der Wiener Gruppe.⁴² In diesen Cabarets sollte jedoch nicht Theater, sondern Alltag auf die Bühne gebracht werden. Wichtig war die Auseinandersetzung mit dem anwesenden Publikum. „Die Mischung aus Slapstick, Provokation, Klamauk und Akzentuierung ihrer theoretischen Konzeptionen wird am Versuchsobjekt Zuschauer überprüft.“⁴³ In erster Linie war die Wiener Gruppe an den philosophischen und gesellschaftlich relevanten Aspekten von Sprache interessiert. Zwischen Mitgliedern der Wiener Gruppe gab es Beziehungen zu den Wiener Aktionisten, beispielsweise nahm Oswald Wiener an der Aktion im Hörsaal 1 teil. Er arbeitete auch später an der von Brus herausgegebenen Zeitschrift *schastrommel* mit.

Später wurden die Körperaktionen mit multimedialen Mitteln (z.B. Video, Musik) unterstützt und erweitert; dies wird an den Arbeiten von Peter Weibel und Valie Export deutlich.⁴⁴

Wesentlich direktere und intensivere Erfahrungsmöglichkeiten, die vor Selbstverstümmelungen nicht Halt gemacht haben, wurden in dieser Zeit gesucht und gefunden. Im

³⁹ Eva Badura-Triska, *Rebellion und Aufbruch: Kunst der 60er Jahre; Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art; Begleitheft zur Ausstellung*, Wien: Mumok 2002, S. 5.

⁴⁰ Manfred Brauneck, *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 396.

⁴¹ Otto Mühl ist einer der ersten, der nach Berichten der ersten Happenings in New York 1962 vorschlägt, von der Malerei zur Aktion zu schreiten. Vgl. Elke Mitterdorfer, „Verkörperungen: Die Manifestierung des Körpers in der Literatur – Leib-Texte der Wiener Gruppe“, Dipl., Univ. Wien 1998, S. 93.

⁴² Vgl. Mitterdorfer, „Verkörperungen“, S. 119.

⁴³ Müller, „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“, S. 40.

⁴⁴ Vgl. Müller, „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen“, S. 89f.

Wiener Aktionismus spielten Tabuverletzungen mit Pornografie und Horrorelementen eine große Rolle. Nitsch sieht einen Bezugspunkt zur griechischen Tragödie. „The drama of ancient tragedies relied on images of sadomasochismus and horror.“⁴⁵ In der aristotelischen Poetik findet sich der Begriff der Katharsis. Damit ist der Wunsch nach dem (auch lustvollen) Er- und Durchleben des Schrecklichen, des Mitleidens und der Furcht gemeint, der allerdings unter dem Ideal der seelischen Reinigung zu sehen ist. Der Zuseher empfindet Faszination am Betrachten – in den Worten von Aristoteles – von „äußerst unansehnlichen Tieren und Leichen.“⁴⁶

Tabubrüche wurden schon alleine durch die Inszenierung von Handlungen aus dem privaten Raum in den offen zugänglichen Raum erreicht. Alltägliche Handlungen wie Geschlechtsverkehr, Urinieren, Essen, Waschen, Malen, Musizieren oder lautes Singen bedeuteten „trotz der unbestreitbaren Alltäglichkeit der betreffenden Handlungen“⁴⁷ im öffentlichen Raum bereits eine Provokation.

In weiterer Folge wurde versucht, die Grenzen der Belastbarkeit immer weiter zu überschreiten und möglichst hochrangige soziale Tabus zu verletzen. Im Mittelpunkt der Kritik standen Machtstrukturen wie etwa der Militarismus und die katholische Kirche.

Allgemein ist die Zeit der 1960er und 1970er Jahre als eine Zeit der Umwälzungen zu bezeichnen. Laut Stefan Weber blieb in dieser Zeit in der Kunst und in der Musik „kein Stein auf dem anderen.“⁴⁸ In der Musik entwickelten sich „jährlich“ neue Stilformen (Heavy Metal, Punk). In den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich dann diese „Diversifikation der Themen, Stile, Interpreten und Gruppen“⁴⁹ (New Wave, Hip Hop und Anfänge elektronischer Musik) fort.

Der Zusammenhang der Musik zur Kunst, bzw. der Impuls des Wiener Aktionismus auf Musikgruppen der Zeit wird in der gängigen Literatur nur vage angedeutet. Alfred Smudits etwa gestand der bildenden Kunst der 1968er-Zeit zumindest insofern einen indirekten Einfluss auf die Musikschaffenden zu, als sich die Musiker und die bildenden Künstler zum Teil in ein und demselben subkulturellen Kontext bewegt haben.⁵⁰ Bars und Kaffeehäuser wie das Café Hawelka dienten hierzu als beliebte Treffpunkte.

⁴⁵ Oliver Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, München: Fink 2000, S. 273.

⁴⁶ Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994, Kapitel 4, S. 11.

⁴⁷ Mitterdorfer, „Verkörperungen“, S. 96.

⁴⁸ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

⁴⁹ Werner Faulstich, „Der Niedergang der Rockkultur und die Umbrüche auf dem Tonträgermarkt“, in: Werner Faulstich (Hrsg.), *Die Kultur der achtziger Jahre*, München: Fink 2005, S. 183.

⁵⁰ Vgl. Alfred Smudits, „I AM FROM AUSTRIA. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung“, in: Sieder, *Österreich*, S. 385.

Stefan Weber und Wickerl Adam geben auf Fragen nach ihren möglichen Verbindungen mit dem Aktionismus nur Andeutungen und keine konkreten Hinweise. Zusammengefasst könnte man sagen, dass zwischen den einzelnen Akteuren eine interessierte Neugier herrschte. Man beobachtete einander und das kulturelle Schaffen des anderen. Stefan Weber: „Ich habe mir das genau angesehen [...]. Ich war nicht direkt bei der Gruppe dabei, ich war Sympathisant, hab mir die neuesten Aktionen angesehen.“⁵¹ Weber stand den Tabubrüchen von Brus und Mühl näher, wogegen ihm die religiöse Komponente eines Nitsch zu ernst war; Weber spricht sogar von „religions-mystischem Geschwätz“. Ihm hingegen waren immer ein „heiter-besinnlicher Anstrich“ und eine Selbst-Persiflage für die Drahdwaberl-Konzerte wichtig.⁵² Auch Wickerl Adam sieht selbst ein persönliches Naheverhältnis zu einem Teilbereich des Wiener Aktionismus, nämlich zum Kommunensystem, das etwa von Otto Mühl propagiert wurde. „Ich habe in der ‚Einstein Kommune‘ gelebt, 14 Tage, mit der berühmten deutschen Partie: Rudi Dutschke, Uschi Obermaier.“⁵³ Die nach der Münchner Einsteinstraße benannte Kommune war eine Wohngemeinschaft mit vagem politischen Anspruch, in der Wickerl Adam mit dem führenden Aktivist des antiautoritären Lagers, Rudi Dutschke, und dem Fotomodell und Groupie Uschi Obermaier einige Tage verbrachte. Ob hier durch das gemeinsame „Wohnen“ eine ideologische Verbundenheit zum Wiener Aktionismus hergestellt werden kann, ist fraglich.

Inhaltliche Gemeinsamkeiten in der Stoßrichtung ergeben sich etwa bei Drahdwaberl und dem Wiener Aktionismus in den sogenannten „Feindbildern“, etwa gegen die katholische Kirche oder gegen das Spießbürgertum. „Ich wollte immer gerne Spießerschockieren“⁵⁴, so Stefan Weber und das geschah am deutlichsten durch Tabubrüche. In diesem Zusammenhang spielte auch die sexuelle Komponente bei Drahdwaberl und etwa bei Otto Mühl oder Günter Brus eine gewichtige Rolle. „Optisch spektakulär“⁵⁵ sollte das Programm laut Stefan Weber sein. Bei Otto Mühl manifestierte sich ein solches Spektakel in der Form der Provokation des Publikums mit verschiedenen Geschlechtsakten, die in einer Kombination mit „destruktiven Akten“⁵⁶ (Verschmutzungen, Ausscheidungen, Gewaltakte, Einbezug von Tieren in sexuelle Aktionen, Tötung

⁵¹ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

⁵² Vgl. *Der Standard* Interview mit Stefan Weber von Rainer Schüller und Michael Vosatka vom 30. März 2004 unter <http://forum.dvd-forum.at/offtopic-32/interview-mit-stefan-weber-drahdwaberl-20431.html>.

⁵³ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010. Es handelte sich um die „Wacker-Einstein-Kommune“ in München.

⁵⁴ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

⁵⁵ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

⁵⁶ Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 278.

von Tieren) gipfelte. Aber auch ein Stefan Weber konnte nicht alle Aktionen gutieren und nicht jedes Spektakel gutheißen: „Da bin ich auch nicht mehr ganz mitgekommen, weil es grauslich wurde.“⁵⁷ Stand hinter den Aktionen des Wiener Aktionismus eine gewisse Ernsthaftigkeit oder das Bemühen um eine (philosophische) Reflexion, so fehlt dieses reflexive Moment in der Aktionskunst Drahdwaberls, die im Provozieren und Schockieren verankert ist und unter dem Gesichtspunkt des Spaß- und Unterhaltungsfaktors zu sehen ist.

Teilweise diametrale Gegensätze nahmen Musiker und Aktionisten in der Wahl ihrer Mittel ein. War es für Drahdwaberl selbstverständlich, neben echten Requisiten (Schweineherzen und Hühnerkeulen) oder Ausscheidungen des menschlichen Körpers bei ihren Konzerten auch Kunstblut bzw. Ketchup oder Sekt zu verwenden, wäre das für einen Wiener Aktionisten wie für Hermann Nitsch niemals in Frage gekommen. In seinem Theater sollte alles real sein. Die verwendeten Objekte stellten für Nitsch eben keine Symbole für etwas anderes, „wie es beim alten Theater der Fall war“⁵⁸, dar.

3.3 Alternative Theaterformen: Jérôme Savary, Jango Edwards und Jerzy Grotowski

Mitte der 1970er Jahre wurden auf internationaler Ebene Neuansätze in der Theaterentwicklung gesucht. Zwei Ansätze waren hier maßgeblich: „Theater als Kunstform und schöner Schein, die eine Richtung – und ein Theater der Anarchie der Emotionen, oftmals schockierend, vulgär und obszön, ‚hässliches Theater‘.“⁵⁹ Dieses Theater gewann seine Vitalität aus der Negation aller Konventionen. Tabubruch war angesagt.

Die Frage, die im Theater schon seit seinen Anfängen eine Spannung auslöste, ist die, ob sich das Theater der Moralisten und das Theater der Gaukler und Feuerschlucker und Narren unter ein gemeinsames Dach bringen lassen. Dies führt zur Grundsatzfrage innerhalb der Theaterwissenschaft, ob Theater im Sinne der Tragödie einen belehrenden Anspruch hat oder ob Theater im Sinne der Komödie der Unterhaltung und Belustigung dienen darf. Für Aristoteles war die Komödie die Darstellung des Schlechten, Unedlen und Lächerlichen. Dem Lächerlichen wurde die Fähigkeit abgesprochen, Schmerz zu

⁵⁷ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

⁵⁸ Jahraus, *Die Aktion des Wiener Aktionismus*, S. 411.

⁵⁹ Brauneck, *Theater*, S. 520.

erregen oder Verderben herbeizuführen.⁶⁰ Im Gegensatz dazu stellte die Tragödie für Aristoteles eine edle und abgeschlossene Handlung dar, die Mitleid, Schmerz und Furcht erzeugen, und im Prozess der Katharsis auch Läuterung herbeiführen kann.

In diesem Kapitel werden drei unterschiedliche Persönlichkeiten mit ihren ebenso unterschiedlichen Theateransätzen behandelt.

Jérôme Savary, der ursprünglich Bühnenbildner werden wollte, begann seine Theaterkarriere damit, dass er ein Bühnenbild zu Alfred Jarrys Stück *König Ubu* entwerfen und auch den Part des Antagonisten übernehmen sollte. Im Mittelpunkt der Handlung steht König Ubus Lust an infantiler Machtausübung, die sich im Morden und an Gewaltexzessen ereifert. Vor allem durch die deformierte und gleichzeitig vulgäre Sprache widmet sich Jarry in makaberer Weise der Brutalität und gleichzeitig der Banalität des Bösen.

Savary gründete seine eigene Gruppe Le Grand Magic Circus, die von Ionescos absurdem Theater beeinflusst war. Sie bestand überwiegend aus Laiendarstellern und Savary fungierte bei den Vorstellungen meistens als Conférencier. Mit dem Stück „Zartan, Frère mal aimé de Tarzan“, böse, sarkastisch und komisch zugleich, hatte Savary großen Erfolg in Amerika. Savary führte dies darauf zurück, dass dem amerikanischen Theater nichts so sehr fehle „wie der Sinn für das Komische.“⁶¹

Im Winter 1969/70 probte die Gruppe in einer Zirkusturnhalle in Frankreich, hier entstand auch die Idee eines Weihnachtsschauspiels: „Der Grand Magic Circus und seine traurigen Tiere lädt all die, die allein oder traurig sind, in die Zirkusturnhalle ein, um gemeinsam mit ihnen eine lebende Weihnachtskrippe zu bilden.“ Das Spiel endete mit einem gemeinsamen ungezwungenen Tanz und wurde später auch in New York als „Lob des Lebens“ aufgeführt. Mit dem Erfolg kamen auch die Kopien. „Wie Pilze schossen fade Imitationen des Magic Circus überall auf den Straßen von Paris aus dem Boden.“⁶²

Savarys Zirkus zauberte nicht einfach ein weißes Kaninchen aus dem Hut. Er arbeitete auch mit Schockelementen, um das Publikum nicht bloß zu unterhalten sondern ihm eine Botschaft zu vermitteln. In seiner Autobiografie beschreibt er, wie er das Stück *Robinson* dem Publikum aufbereitete. Er sprach davon, dass die Statistik besage, dass unter allen Zuschauern, die in der Show anwesend sind, fünf vor Ende der nächsten Woche sterben würden. Schaudern ging durch den Saal, dann fuhr Savary fort: „Und da

⁶⁰ Aristoteles, *Poetik*, Kapitel 5, S. 17.

⁶¹ Jérôme Savary, *Ein ganz gewöhnlicher Magier*, München: Herbig 1986, S. 206.

⁶² Savary, *Magier*, S. 222.

ich, wie jeder weiß, ein Zauberer bin, werde ich mir jetzt die Augen verbinden und mit dem Finger auf die fünf Personen deuten, die vor dem Ende der Woche sterben werden.“ Im Saal herrschte betroffenes Schweigen, danach band er sich ein Band vor die Augen und wandelte durch die ersten Zuschauerreihen und bewegte den Finger in Richtung der Zuseher. Als die ersten panischen Schreie aus dem Saal herausdrangen hielt Savary inne und fragte die Zuseher: „Warum haben Sie Angst vor dem Tod? Das Wichtigste, meine Damen und Herren, ist nicht zu wissen, an welchem Tag wir sterben werden, sondern sicher zu sein, bis dahin wirklich zu leben.“⁶³

Ein wichtiges Merkmal von Savarys „sinnlich-zirzesischen Theaterrevuen“⁶⁴ ist nicht nur die Komik und Satire, sondern auch die ausstattungsreiche Inszenierung: die fantasievolle Kulisse und Requisiten, dekorative Kostüme, Make-up und Maske. Babara Adam, die für Kostüme und Maske bei der Hallucination Company zuständig war, durfte sogar einige Tage bei Savarys Schminkmeister lernen und ihm seine Tricks abschauen.⁶⁵

Ebenso in der Clown-Power verhaftet ist der aus Amerika stammende Clown und Theaterpädagoge Jango Edwards. Er ist Mitbegründer des Festivals of Fools, das ab 1975 in Amsterdam zum Treffpunkt der alternativen Theaterbewegung wurde. Jango Edwards Theater spielt mit den

„Elementen des Kitsches wie mit denen des großen Pathos, des Tingeltangel, der Operette, des Agitprop und der transvestitischen Schaustellerei; ein Theater der Schocks und der Grausamkeit [...].“⁶⁶

Sein Theater war ein Ein-Mann-Theater, das mit der Musikszene auf das engste verbunden war. Er präsentierte sein Rollenspiel zusammen mit Artistik und Musik und gebrauchte „alle Mittel und Gags der Gaukler- und Jahrmarkt-Theatertraditionen gleichermaßen wie die Synthesizertechnik der Popmusik.“⁶⁷ Jango Edwards begreift sich in seiner Clownrolle als ein „totaler“ Schauspieler, der alle Künste wie Tanz, Pantomime, Akrobatik etc. zu erlernen und einzusetzen hat. Als Clown agiert er als Spiegel der Wirklichkeit, als Erzähler gegenwärtiger Dinge, die nicht immer zum Lachen sind. Aber der Clown muss das Publikum zum Lachen bringen, um Veränderungen auszulösen. In

⁶³ Savary, *Magier*, S. 238.

⁶⁴ http://www.welt.de/welt_print/article1592419/Magier_gehen_nie_in_Rente_Jerome_Savary.html.

⁶⁵ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

⁶⁶ Brauneck, *Theater*, S. 521.

⁶⁷ Brauneck, *Theater*, S. 521.

Wirklichkeit ist also nicht der Clown traurig, sondern die Wirklichkeit, die er wiedergibt.⁶⁸

Die Bedeutung von Edwards und Savary für die Hallucination Company lag darin, dass diese Clownwelt eine Verpackung war, um kritische Inhalte unter das Publikum zu bringen. Neben Elementen aus der clownesken Welt nahmen Wickerl Adam und die Hallucination Company aber auch Anleihen aus der alternativen Wiener Theaterszene. In Wien stellte das Cafétheater Ende der 1960er Jahre ein Zentrum der jungen Theaterbewegung dar. Die Gründungsmitglieder waren durchwegs Studenten der Theaterwissenschaft, „von denen der Großteil der Wissenschaft für immer verloren gehen sollte.“⁶⁹ Für eines der Gründungsmitglieder, Hilde Berger, war ein Workshop von Andy Robinson (La Mama-Ensemble) für wichtige Erfahrungen mit dem eigenen Körper und die weitere künstlerische Entwicklung maßgeblich.

„Andy Robinson gab uns zum ersten Mal Vertrauen und Bewusstsein über unseren Körper [...] und zeigte uns Möglichkeiten der körperlichen Kommunikation. Im Grunde waren es die Techniken von Grotowskis ‚Armen Theater‘, allerdings gefiltert durch die New Yorker Schauspielgruppe, und verglichen mit dem, was uns später die Grotowski-Mitarbeiter selber vermittelten, eher Rezepte und Tricks.“⁷⁰

In diesem Zitat findet sich bereits der Name „Grotowski“, der als polnischer Theaterregisseur und -theoretiker für diese junge Theaterszene prägend sein sollte.

Von den jungen Gruppen in dieser Zeit war die Gruppe Torso jene, die am meisten von Jerzy Grotowski beeinflusst wurde.⁷¹ 1972 wurde die Idee eines eigenen Theaterlabors geboren, in den darauf folgenden Workshops wurden eigene und auch Grotowski-Techniken vermittelt. Nachdem deren Theaterlokal in der Stumpergasse im 8. Wiener Gemeindebezirk von der Baupolizei gesperrt wurde, löste sich die Gruppe Torso auf und einige Mitglieder schlossen sich der durch Hilde Berger initiierten Gruppe Aktion Motorische Kommunikation (A.Mo.K.) an.

⁶⁸ Vgl. Brauneck, *Theater*, S. 457.

⁶⁹ Annemarie Klinger, „Intention und Erfahrung im ‚Theater der Erfahrung‘ unter spezieller Berücksichtigung der Theaterarbeit der ‚Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation‘ (A.Mo.K.) und Ruben Fragas im Dramatischen Zentrum Wien von 1973 bis 1983“, Diss., Univ. Wien 1992, Bd. 1, S. 67.

⁷⁰ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 77.

⁷¹ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 85.

Das Dramatische Zentrum ist als erste institutionell verankerte Einrichtung der experimentellen Theaterszene in Wien zu nennen. Unter dem damaligen Unterrichtsminister Leopold Gratz wurde bereits 1970 ein Konzept für eine avantgardistische Theaterwerkstatt vorgelegt, die die „Zusammenarbeit von Autoren, Regisseuren und Schauspielern auf experimenteller Basis ermöglichen sollte.“⁷²

Wickerl Adam war im Dramatischen Zentrum 1971/72 tätig. In dieser Zeit boomten Selbsterfahrung und Spiritualität, dies war „wohl eine unmittelbare Konsequenz der pazifistischen Hippie-Kultur und ihrer selbstreflexiven Tendenzen.“⁷³ Das Dramatische Zentrum war eine Dependence des Burgtheaters in der Sonnenfelsgasse im 1. Wiener Gemeindebezirk, mit der Aufgabe, junge Schauspieler zu fördern, die andere Wege gehen wollten.⁷⁴

Im Herbst 1976 übersiedelte man in die Seidengasse im 7. Wiener Gemeindebezirk, wo das Zentrum bis zur Schließung 1990 blieb.

1973 gelang es dem Dramatischen Zentrum, drei Mitarbeiter des Theaterlaboratoriums Wrocław, Zbyšek Cynkutis, Rena Mirecka und Ludwig Flašzen für einen Workshop in Wien zu gewinnen.⁷⁵ Cynkutis kam auf Einladung Hilde Bergers 1974 noch einmal nach Wien und leitete das Projekt „Arche II“.

Im Rahmen des Dramatischen Zentrums nahm Wickerl Adam auch an einem solchen Workshop über die Methoden von Jerzy Grotowski teil – allerdings eher zufällig. Michi Jürs, zukünftiger Percussionist der Hallucination Company wies ihn darauf hin.

Dieser Workshop, den Zbyšek Cynkutis und Zbyšek Molik geleitet haben, hat Wickerl Adams Leben verändert. Zbyšek Cynkutis war für den Bereich Körper verantwortlich und Zbyšek Molik bildete die Stimme aus. An die Erfahrungen des ersten Tages erinnert sich Wickerl Adam noch heute: „Mein Leben ändert sich komplett, habe ich geglaubt. 360 Grad.“⁷⁶ Von den in den Workshops vermittelten Grotowski-Methoden hat

⁷² Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 88.

⁷³ Fabian Burstein, *Kind ohne Zeit: Das intensive Leben des Hansi Lang*, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2009, S. 119.

⁷⁴ Zunächst erhielt man ein Stockwerk im Palais Harrach, dann Büroräume in der Lehargasse und später Räumlichkeiten in der Sonnenfelsgasse.

⁷⁵ Vgl. zur Theatertradition in Polen: Barbara Schwerin v. Krosigk, *Der nackte Schauspieler. Die Entwicklung der Theatertheorie Jerzy Grotowskis*, Berlin 1986, S. 11-15. Neben Grotowskis Theaterlabor in Wrocław sei auf Eugenio Barbas Odin Teatret in Høstebro, auf Ariane Mnouchkines théâtre du soleil in Paris und auf die Gruppe Dario Fos in Mailand hingewiesen. Vgl. Werner Rappl, „Körpertheater. Die Möglichkeit körperlicher Erfahrungen am Theater unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des Theaterlabors – Arbeitsgruppe motorische Kommunikation am Dramatischen Zentrum in Wien“, 5 Bände, Diss., Univ. Wien 1979, Bd. 1, S. 18.

⁷⁶ Interview Wickerl Adam vom 8. März 2010.

Adam viel gelernt und er übernahm auch Grotowskis Ansatz, den Menschen in seine Einzelteile zu zerlegen.

„Du lernst dich von Grund auf neu kennen – deine Nase, deinen Mund, deine Augenbrauen. Und du kommst drauf, was ich alles kann mit diesem Körper. Man beginnt, ungewöhnliche Gangarten zu lieben. Man lernt den gesamten Körper neu kennen.“⁷⁷

Jerzy Grotowski, der an der Staatlichen Schauspielschule in Krakau und Moskau Regie studierte, war für viele Regisseure und Schauspieler des jungen Theaters der 1960er und 1970er Jahre eine „charismatische Leitfigur.“⁷⁸ In seinem Theaterlaboratorium in Wrocław zog er Bühnenkünstler aus aller Welt an.

Grotowski reduzierte den Schauspieler auf sich selbst und propagierte ein sogenanntes „armes Theater“, das sich auf das Wesentliche konzentriert und in einem solchen Theater das Schauspiel ohne Masken, Kostüme, Requisiten, Licht- und Toneffekte auskommt.⁷⁹ Indem diese bildnerischen Elemente eliminiert werden, ist der Schauspieler gezwungen, die Welt der Bühne selbst zu erschaffen.

„Durch seine kontrollierte Gestik verwandelt der Schauspieler den Boden in ein Meer, einen Tisch, in einen Beichtstuhl, ein Stück Eisen in einen belebten Partner usw.“⁸⁰

Ein „reiches Theater“ lebt laut Grotowski „von künstlerischer Kleptomanie, indem es aus anderen Disziplinen Substanz absaugt, großenwahnsinnige Schaustücke, Konglomerate ohne Integrität, ohne Rückgrat auftürmt und diese dann als organisches Kunstwerk hinstellt.“⁸¹ Bei ihm sei der Schauspieler jedoch das Ebenbild Gottes, er kann alles erschaffen und braucht nichts dazu. Nach Grotowski sollte das Ergebnis seiner Arbeit in einem „Befreitsein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion“ sein, „so daß der Impuls schon eine äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zu-

⁷⁷ Interview Wickerl Adam vom 8. März 2010.

⁷⁸ Brauneck, *Theater*, S. 480

⁷⁹ Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater*, Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli 1986, S. 13.

⁸⁰ Grotowski, *Für ein armes Theater*, S. 21.

⁸¹ Grotowski, *Für ein armes Theater*, S. 18.

sammen.“⁸² Demnach verschwindet der Körper und der Zuseher sieht nur mehr eine Reihe sichtbarer Impulse.

Wickerl Adam war davon sichtlich fasziniert:

„Ich habe acht Tage meines Lebens, zehn Stunden am Tag nackt trainiert und Theater gespielt mit einer Tiermaske – wir wussten nicht wer wir sind. Man kann ganz nackt einen König spielen. Wir können alles, wir brauchen nichts, es stimmt.“⁸³

Obwohl Wickerl Adam davon beeindruckt war, hat er diesen Teil der Theorie von Grotowski nicht übernommen, denn er liebte zu sehr das pompös ausgestattete Theater des Jérôme Savarys.

Grotowski forderte auch, für jeden Typ Aufführung die ihm eigene Zuschauer-Schauspieler-Beziehung zu finden.⁸⁴

Ermutigt durch diese Art des Trainings ging Wickerl Adam zum Schauspieler und Regisseur Herbert Adamec, dem Gründer und Leiter der Gruppe A.Mo.K. Adam artikuliert den Wunsch, von dieser Art Theater seinen Lebensunterhalt bestreiten zu wollen. Nicht in der Theorie oder in einem Labor sollte dieses stattfinden, sondern in der Praxis. So kam Adam zur Gruppe A.Mo.K. Im Rahmen von Einzelarbeiten wurde er von einer Assoziation zur nächsten getrieben. In diesen Übungen mussten sich die Schauspieler zum Beispiel in Lebewesen oder Gegenstände einfühlen und diese allein mit ihrem Körper zum Leben erwecken. Es begann mit einfachen Sachen, die nur mit dem Körper dargestellt werden mussten. „Von Katze wacht auf bis Junkie speibt am Häusl oder Gefahr, bis hin zu Sonnenuntergängen“⁸⁵, wie Wickerl Adam sich erinnert.

Herbert Adamec fasste den Begriff Motorik vor allem als „Sensomotrik“ auf, der den psychophysischen Ablauf einer theatralen Handlung bezeichnet.⁸⁶ Die Gruppe versuchte, assoziative Theaterarbeit zu machen, die auf den Methoden Grotowskis beruhte. Sie verinnerlichte also die Konzeption eines Theaters, das ohne Hilfsmittel auskommen soll. „Zwar verwendete die Gruppe Kostüme [...] und sogar Masken, doch für den krea-

⁸² Grotowski, *Für ein armes Theater*, S. 15.

⁸³ Interview Wickerl Adam vom 8. März 2010.

⁸⁴ Vgl. Grotowski, *Für ein armes Theater*, S. 20.

⁸⁵ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

⁸⁶ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 95.

tiven Prozeß des Schauspielers (der assoziativen Entwicklung) waren diese nebensächlich.⁸⁷

Ein erstes Projekt sollte laut Herbert Adamec das machen, das „unmittelbar“ mit dem „eigenen Leben“ und der „eigenen Lebenserfahrung“⁸⁸ zu tun hatte. Aus einem Comicstrip über einen LSD-Trip von Maximilian Berger entstand die Idee, aus gezeichneten Bildern eine Aufführung zu entwickeln. Es entstand die erste selbstständige Arbeit der Gruppe mit dem Titel „Involvement: Leben/Tod“.



Abb. 1: Involvement: Leben/Tod: Hilde Berger, Michi Jürs, Georgij David, Wickerl Adam. aus: Klinger, *Theater der Erfahrung*, Bd. 1, S. 143/Anhang.

In seiner fünfbändigen Dissertation fasst Werner Rappl seine Beobachtungen der Arbeitsweisen dieser Gruppe umfassend zusammen. Im Rahmen seiner Dokumentation analysierte er nicht in historischer Weise sondern im direkten Erleben und Mitwirken die Arbeit der Gruppe in den Jahren 1978/79.⁸⁹ Wickerl Adam war in dieser Zeit nicht mehr aktiver Teilnehmer dieser Arbeiten.

A.Mo.K kann zusammenfassend als Gruppe bezeichnet werden, „die sich in seltener Konsequenz und Ausdauer einer bestimmten Theaterform zugewandt hat“,⁹⁰ – eben Grotowskis Konzeption eines „armen Theaters“. Die Hallucination Company bzw. Wi-

⁸⁷ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 290.

⁸⁸ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 131.

⁸⁹ Vgl. Rappl, „Körpertheater“.

⁹⁰ Klinger, „Intention und Erfahrung“, Bd. 1, S. 289.

Wickerl Adam übernahmen von Grotowski in erster Linie die Arbeit am menschlichen Körper. Es waren dies Übungen, um dem Körper Spannung und Ausdruckskraft zu geben. Wickerl Adam wählte hierfür immer den Begriff der „Geschmeidigkeit“.

Ein „armes“ Theater ohne Maske, Schminke, Requisiten und Kulisse hat die Hallucination Company nicht forciert. Das begründet sich auch darin, dass Wickerl Adam eine Faible für die üppige Ausstattung eines Le Grand Magic Circus von Jérôme Savary entwickelt hat.

3.4 Austropop

In den 1950er und 1960er Jahren war alles, was aus Übersee kam, im deutschsprachigen Raum „in“. Ende der 1960er Jahre schwappte in Folge der Studentenunruhen und des Vietnamkrieges die Hippiewelle von den USA nach Europa. In Deutschland, Frankreich und Österreich entstand dadurch eine politisch geprägte und höchst unterschiedliche Liedermacher-Szene. Gemeinsam waren ihnen die Einfachheit der Musik und Melodie, vor allem die akustische Gitarre wurde bevorzugt, und die Hervorhebung des kritischen Textes. Während in Deutschland vor allem „Protestsongs“ mit politisch oder sozial engagierten Texten für Furore sorgten, waren die österreichischen Texte viel allgemeiner und unverbindlicher gehalten, dafür aber literarisch origineller und witziger. Damals wurden Wolfgang Ambros mit *Da Hofa* und Georg Danzers *Nackerten im Hawelka* berühmt. Auch musikalisch gingen die Österreicher einen anderen Weg. Die Musik war mehr als nur Begleitung des Textes, sie wurde melodioser, raffinierter und wies immer mehr Einflüsse aus den USA und England auf.

Auf der anderen Seite bewegte sich die musikalische Machart der österreichischen Musikszene aber auch oft in die Richtung des deutschen Schlagers. Der erste, der dahin „abdriftete“, war Udo Jürgens, der zuvor viele gesellschaftliche Problematiken wie Drogenkonsum mit *Rot blüht der Mohn*, 1983, oder auch die Scheinheiligkeit der Kirche im Lied *Gehet hin und vermehret euch*, 1988, ansprach, um nur zwei zu nennen.

Die Wiener Szene entwickelte sich ungleich vielfältiger als in anderen Ländern und der angloamerikanische Einfluss trug ihr schließlich nicht von ungefähr die Bezeichnung Austropop ein.

Allen österreichischen Künstlern steht der Verdienst zu, die österreichische und Wiener Musikszene weit über einen simplen Schlagercharakter hinaus belebt zu haben:

„durch sentimentale Poesie, wie Andre Heller und Erika Pluhar sie verkörperten, durch den typisch wienerischen schwarzen Humor eines Ludwig Hirschs, durch originelle Musikalität, etwa eines Wolfgang Ambros' oder auch durch kabarettistischen Witz, der die EAV so beliebt machte.“⁹¹

Edward Larkey⁹² stellt die Auswirkungen des Booms von ausländischer Musik auf die Entstehung des Austropop in vier Phasen dar.⁹³ Nach einer Phase des Konsums der angloamerikanischen Musik ging man daran, diese möglichst genau nachzuspielen, zu imitieren. In einer dritten Phase fanden die Loslösung von der importierten Musik und eine Hinwendung zur eigenen Sprache, zum heimischen Dialekt, statt. Danach sog diese österreichische Machart neue ausländische Musikeinflüsse auf und interpretierte sie neu.

Laut Heide Pfeiler kam der Terminus „Austropop“ in der Pop-Zeitschrift *Hit* in der Ausgabe vom Oktober 1973 zum ersten Mal vor, wo er als Überschrift eines Artikels gewählt wurde und alle in Österreich stattfindenden pop- und rockmusikalischen Aktivitäten der damaligen Zeit umfasste.⁹⁴ Der Taufpate könnte also der Autor des Artikels sein, jedoch gilt die ehemalige ORF Radiomoderatorin Eva Maria Kaiser als die eigentliche Erfinderin des Begriffs. Sie soll ihn schon davor geprägt und verwendet haben.

Der Begriff „Austropop“ ist weder eindeutig zu definieren noch zu schematisieren, eigentlich ist damit alles gemeint, was jemals in Österreich populär war. Jedoch verstehen die meisten darunter eine bestimmte Musikgattung bzw. Musiker, die teils im Dialekt singen und inhaltlich einen Bezug zu Österreich, zur österreichischen Mentalität herstellen. Die unterschiedliche Auffassung von Austropop sei durch ein Zitat von Wickerl Adam unterstrichen, der den Austropop in einem bestimmten Harmoniebereich ansiedelte. Er nennt die besondere Mischung, die es erkennbar mache, dass diese Musik in Österreich gemacht wurde. „Für mich ist das eine Art zu produzieren, eine Art wie diese Musik klingt.“⁹⁵

⁹¹ Vgl. Lilâ Gürmen, *Austropop*, Wien: ÖGB, 1995, S. 17.

⁹² Vgl. Edward Larkey, *Pungent Sounds: Constructing identity with popular music in Austria*, New York/Wien: Lang 1993, S. 89-203.

⁹³ Vereinfacht dargestellt.

⁹⁴ Vgl. Pfeiler, „Austropop“, S. 23. Tatsächlich findet sich „Austro-Pop“ bereits in der September-Ausgabe der Zeitschrift *Hit*, in der eine Tournee mit den „Austro-Pop-Stars“ in Österreich angekündigt wurde. „Austro-Pop“ findet sich in den Ausgaben 9 und 10/1973 als Titel einer eigenen Rubrik.

⁹⁵ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

Zwischen dem Austropop und dem österreichischen Rocktheater gibt es einige Beziehungen, die hauptsächlich über die Protagonisten der Szene aufrecht erhalten wurden. Diese Musiker waren sowohl im kommerziell erfolgreichen Austropop und gleichzeitig im Underground tätig, oder hatten zumindest ihre Wurzeln im Underground.

Die österreichischen Rocktheatergruppen Drahdwaberl und Hallucination Company bauten auf den positiven Entwicklungen in der österreichischen Austropopszene auf.

Dieser Aufschwung in den 1970er Jahren hatte mehrere Gründe: 1967 wurde, um auf die Konkurrenz des Radio Luxemburg zu reagieren, Österreichs erster Populärmusiksender, Ö3, gegründet. Ö3 war in seinen Anfangsjahren der wichtigste Förderer heimischer Musiker. Man könnte auch sagen, dass er das damalige FM4 Publikum bediente. Ö3 veranstaltete zahlreiche Talentwettbewerbe, zum Beispiel „Talent 70“ und die „Show-Chance“, unter der Leitung Eva Maria Kaisers. Sie gab in diesen legendär gewordenen Sendungen jungen Talenten eine Plattform und erleichterte vielen Interpreten durch ihre Arbeit den Einstieg ins Musikbusiness.

Daneben wurde mit der Gründung von heimischen Plattenfirmen wie Amadeo, Extraplatte und das Schallter Label die Voraussetzung für Künstler geschaffen, ihre Musik auch zu vervielfältigen.

Lokale wie z.B. das Atlantis oder das HVZ⁹⁶ wurden geöffnet und schufen Auftrittsmöglichkeiten für junge Musikschafter. Diese Orte bildeten den Grundstein für erste Bühnenerfahrungen und spätere Erfolge.

Um Fans mit den neuesten Infos zu den heimischen Musikern zu versorgen, entstanden erstmals hiesige Musikzeitschriften. Ab 1968 war das Jugendmagazin *Rennbahn Express*, ursprünglich eine Schülerzeitung, und ab 1971 die Pop-Zeitschrift *Hit* in den Trafiken zu kaufen. Auch die politischen Parteien und die Stadt Wien nahmen sich den Interessen der Jugendlichen an und förderten dementsprechende Lokalitäten bzw. verhinderten sie zumindest nicht. Diskussionsprozesse wurden eingeleitet, ob öffentliche Gelder für derartige Spielstätten verwendet werden sollten oder nicht.⁹⁷ Die Arena, das Amerlinghaus, das HVZ, die Szene Wien, das Wiener Stadtfest und natürlich das Donauinselfest – sie alle waren ein Treffpunkt für die junge Generation.

⁹⁶ HVZ ist die Abkürzung für Hernalser Vergnügungs Zentrum, später Wiener Metropol.

⁹⁷ Vgl. *Ohne Maulkorb Spezial: Wem gehört die Rockmusik? Am Beispiel Rock-Häuser*, Gestaltung: Rudi Dolezal und Hannes Rossacher, ORF, 14.01.1983, TC 00:02:00 – 00:50:23.

Auch innerhalb des Austropops wurden Elemente aus dem Theaterbereich übernommen und adaptiert. Hier sei beispielsweise auf die musicalähnlichen Produktionen des Trios Wolfgang Ambros, Manfred O. Tauchen und Joesi Prokopetz verwiesen: *Fäustling* bei den Wiener Festwochen 1973, *Der Watzmann ruft* 1975 und *Der liebe Augustin* 1981. Auch das ernsthafte Polit-Spektakel, *Die Proletenpassion* 1976, der Schmetterlinge hat ihr Übriges dazu getan.

3.5 Amerikanisches Rocktheater: Frank Zappa & Co.

Das Rock-Kabarett war in den 1970er Jahren eine aufgekommene Fusion von Rockmusik und Kabarett, und es lässt sich vor allem bei Frank Zappa und seinen Mothers of Invention finden, die von den 1960er bis in die Mitte der 1970er Jahre aktiv waren. Diese Bewegung blieb allerdings am Rande des erfolgreichen rock- und popmusikalischen Geschehens, trotzdem waren sie eine der „bizarrsten und schockierendsten Bands“⁹⁸, die die Rockmusik jemals hervorgebracht hat.

Ein gemeinsamer Bezugspunkt für Drahdwaberl und die Hallucination Company stellte die Person Frank Zappa dar. Frank Zappa habe er „geliebt“, so Wickerl Adam.⁹⁹ Die Begeisterung für diesen außergewöhnlichen Künstler nahmen Wickerl Adam und sein Musikerkollege Conrad Schrenk zum Anlass, die Rockopera *Joe's Garage* als „ungekürztes und gnadenloses“¹⁰⁰ Musical zum zehnjährigen Todestag Frank Zappas aufzuführen. Auch für Stefan Weber waren die Mothers of Invention prägend. Das Konzert am 12. Oktober 1968 im Großen Konzerthausaal stellte für ihn eine „Lehrstunde“ dar, von der Weber die Art des Spannungserzeugens übernahm.

„Wir warteten auf den Beginn des Konzerts. Es sollte losgehen, da kommen plötzlich einige vermummte Ku-Klux Klan-Mitglieder auf die Bühne. Sie begannen Bach zu spielen. Zuerst haben die Zuschauer noch gelacht über einen vermeintlich guten Gag. Nach zehn Minuten wurden sie unruhig und begannen zu pfeifen.“¹⁰¹

⁹⁸ Vgl. Billy James, *Frank Zappa und die Mothers of Invention: Die frühen Jahre*, Höfen: Hannibal 2007, S.13.

⁹⁹ Vgl. Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁰⁰ Vgl. <http://www.porgy.at/archiv.php?id=1745>.

¹⁰¹ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

Erst danach starteten die Musiker von Frank Zappa mit dem ersten Lied. „Das hätte nie so eingeschlagen als ohne diese Foltermethode.“¹⁰² Die *Arbeiterzeitung* berichtete über die wilde, obszön-chaotische und verrückte Show, die ein konsterniertes Publikum zurückließ. „Und da im Konzerthaus nur wenige verstanden, worum’s eigentlich ging, blieb bis zum Schluß große Ratlosigkeit im Auditorium, das so was noch nie erlebt hat.“¹⁰³

Musikalisch kombinierten die Mothers of Invention ab 1964 Elemente aus Jazzimprovisationen mit klassischer Avantgarde und wilder Rockmusik. Sie schufen damit eine Musik, die „mal straff komponiert und strukturiert und dann wieder ungezügelt und improvisiert war.“¹⁰⁴ Die Texte waren eine Mischung aus Gesellschaftskritik und politischem Surrealismus. Bisweilen waren sie stark sexuell aufgeladen. Ab 1967 wurden die Auftritte der Band in einem kleinen New Yorker Theater, im Garrick Theatre, legendär. Nunmehr wurde nicht mehr Auftritt für Auftritt in einer anderen Stadt absolviert, sondern eine Reihe von Auftritten in ein und demselben Theater. Es war ein festes Engagement, wie es für Theatergruppen üblich ist. Auch die Hallucination Company hatte fixe Spielstätten und Engagements, etwa in München oder bei den Wiener Festwochen. Dadurch, dass man an diesen festen Spielstätten direkt mit anderen Gruppen konfrontiert war, sei es vor/nach dem eigenen Auftritt oder im Publikum, wurde ein positives Konkurrenzverhältnis erzeugt, das die Gruppen anspornte, noch Außergewöhnlicheres auf der Bühne zu bieten als die anderen. So wie hier zwischen den Mothers of Invention und The Fugs ein solches Verhältnis bestand, ist dies in Österreich für Drahdwaberl und die Hallucination Company festzustellen.

Frank Zappa musste durch diese Verankerung an einer Spielstätte Veränderungen im Programmablauf festlegen Um das Spannungsmoment zu erhalten wurde begonnen, Theaterelemente in die Shows einzubauen. Diese resultierten auf spontanen Einfällen, viel wurde auf der Bühne improvisiert. Dies gab den Musikern und Darstellern die Möglichkeit, „sofort und flexibel auf bestimmte Situationen eingehen zu können.“¹⁰⁵ Dadurch war eine besondere Interaktion mit dem Publikum möglich, die jede Show zu einer einmaligen werden ließ.

¹⁰² Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

¹⁰³ Vgl. *Arbeiterzeitung* vom 15. Oktober 1968, S. 9.

¹⁰⁴ James, *Frank Zappa und die Mothers of Invention*. S. 13.

¹⁰⁵ Jooß-Bernau, Pop-Konzert, S. 291.

„Wir machten dabei alles Mögliche, aber eine der besten Showeinlagen war die mit der großen Giraffe [...]. Ein paar Mädels hatten uns eine große Spielzeuggiraffe geschenkt. Wir legten nun einen Schlauch vom Klavier aus über den Bühnenboden, klebten ihn am Bein der Giraffe fest, führten ihn durch den Bauch und unterm Schwanz wieder heraus, und dann stellten wir das Tier so hin, dass es mit seiner Rückseite zum Publikum zeigte. [...] Wir hatten uns mehrere Druckbehälter mit Sprühsahne besorgt, und mitten in der Show [...] fingen wir an, die Sahne in den Schlauch zu pumpen. Sie spritzte dann über die ersten drei Reihen der Zuschauer und da sie hinten aus der Giraffe rauskam, dachten die Leute ... na ja, sie fanden die ganze Sache ziemlich lustig.“¹⁰⁶

Theatereinlagen wurden im Vorhinein konzipiert, wobei nicht immer alle Mitglieder über diese Einlagen informiert waren. Dies war auch eine Möglichkeit, die Spannung innerhalb der Band als auch beim Publikum zu halten. Denn Frank Zappa war der festen Überzeugung, dass man beim Musikhören höchstens eine Aufmerksamkeitsspanne von fünf Minuten habe. Daher wurde zu extremen Mitteln gegriffen, beispielsweise „böse“ Dinge mit Schaufensterpuppen zu treiben. Die Intention dahinter war nicht nur, eine Freakshow zu bieten, sondern vor allem Musik als eine Art Kommentar an die Gesellschaft zu sehen: „die anstößigen Dinge auf der Bühne sind verglichen damit, was die Regierung in unserem Namen treibt, wirklich zahm.“¹⁰⁷

Frank Zappa wies darauf hin, dass die Mothers of Invention die erste Band gewesen sind, die Rocktheater gemacht haben. Die Tourneen der Band entwickelten sich in der Folge zu einem Rockzirkus. Die Bühnenshow bestand aus einer Mischung aus „Theatereinlagen, Satire, Improvisation und äußerst straffen und komplizierten Arrangements.“¹⁰⁸ Jooß-Bernau weist darauf hin, dass Frank Zappas keine theatrale sondern eine paratheatrale Rolle einnahm.¹⁰⁹ Er stand als Conférencier oder Beobachter auf der Bühne, leitete gleichsam das Geschehen und stand über den Dingen. Dieses Rollenbild findet sich auch bei Shows der Hallucination Company, in denen immer wieder Figuren eingeführt werden, die als Moderator, Erzähler oder Showmaster von Beginn bis zum Ende des Konzerts fungieren.

¹⁰⁶ James, *Frank Zappa*, S. 53f.

¹⁰⁷ Vgl. James, *Frank Zappa*, S. 83f.

¹⁰⁸ James, *Frank Zappa*, S. 126.

¹⁰⁹ Jooß-Bernau, *Pop-Konzert*, S. 282.

Hier ergänzt man das klassische Theater um eine nicht fest umrissene Figur, die bislang eher in Revuen, Variété oder Musicals eingesetzt wurde.¹¹⁰

Im Zusammenhang mit Frank Zappa muss auf Don Glen Van Vliet (Captain Beefheart) verwiesen werden. Er war ein amerikanischer Rock- und Bluesmusiker, der mit Unterstützung und Zusammenarbeit von und mit Frank Zappa einem größeren Publikum bekannt wurde. Sowohl Captain Beefheart als auch Frank Zappa waren eher im amerikanischen Underground verankert. Auch in England erfreute sich diese Form der Bühnenkunst außerordentlicher Popularität, z.B. die spanisch klingende, aber britische Gruppe Alberto Y Lost Trios Paranoias und The Tubes.

¹¹⁰ Vgl. z.B. *Elisabeth* oder *Die Weberischen*.

4. Die Wiener Rocktheatergruppen

Die Wurzeln des Rocktheaters reichen zurück bis Karl Valentin und der Wiener Kabarett- und Kleinkunstszene der 1950er, man nenne nur das Kombo Helmut Qualtinger und Gerhard Bronner oder auch Karl Farkas.

Neben den bereits erwähnten musicalähnlichen Produktionen des Trios Wolfgang Ambros, Manfred O. Tauchen und Joesi Prokopetz oder der Gruppe Die Schmetterlinge sind im Umfeld des Rocktheater der Vollständigkeit halber auch Einzelproduktionen (die nur kurz aufgeführt wurden) zu finden: *Rockdream* der Salzburger Gruppe Ginga Rale, 1981, *Großstadtdschungel* als Gemeinschaftswerk der Wiener Bands Auflauf, Minisex, Drahdwaberl u.v.m. bei den Wiener Festwochen 1980, *Die Katastrophe* aus der Linzer Szene und der Karl Valentin-Verschnitt des Wiener Charter Theaters *Sturzflüge in den Zuschauerraum* beim Festival der Clowns 1982. Bei diesem Festival auf der Jesuitenwiese im Wiener Prater trat auch die Hallucination Company mit ihrem Programm *Alp-Träume* auf.

Beim Rocktheater in Österreich ist eine auffällige Konzentration an gesellschaftspolitischen Problemen, die auf der Bühne mit anschaulichen und teils exzessiven Mitteln thematisiert werden, zu beobachten. Einen besonderen Raum nahm immer auch das Morbide ein. Eine der hervorstechendsten Eigenschaft der Nation, nämlich das Manisch-Depressive, wie die Österreicher gerne von sich selber behaupten, mündet in den Psychogrammen (also in den Songs) heimischer Künstler, meint Fritz Ostermayer.¹¹¹ Gemeinsam ist den Rocktheatergruppen ein subversives Element: Sie bilden in ihren Aktionen einen Gegenpol zur fein säuberlich organisierten bürgerlichen Gesellschaft.

„Entscheidend war, daß sich der Nonsens am Rand des Absturzes bewegte, daß Trivialität und Tragik einander nahe waren. In einer Kultur, in der Ernst und Heiter, Oben und Unten so säuberlich getrennt sind wie in der österreichischen, gibt es ein weites Feld für subversive Wirkung.“¹¹²

Walter Gröbchen betonte bereits 1982, dass die Grenzen zwischen „Rockbands mit überdimensionaler oder exzessiver Bühnenshow“ und „Theater oder Kabarett mit gele-

¹¹¹ Fritz Ostermayer, „In der Ferne daheim: Ein paar Strophen zum österreichischen Schlager“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 30.

¹¹² Kos, „Rock in Wien: Ein Ausländer mit Anpassungsfähigkeiten“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 14.

gentlichen Musikeinlagen und -darbietungen“ fließend ineinander übergehen bzw. einfach nicht existent sind.¹¹³ Wie auch immer man das Phänomen Rocktheater nennen mag, es ist zumeist keine „intellektuell-penible, tiefschürfende Zeitkritik“¹¹⁴, sondern eine spontan entstandene Show, die aktuelle Zu- und Missstände persiflierend beleuchtet, manchmal in abstrakten Schwarzweiß-Klischees, manchmal in aktionistischen Zügen.

Um dieses weitreichende Themenfeld „Rocktheater“ einzuschränken, konzentriere ich mich auf die populären Wiener Rocktheatergruppen, nämlich Drahdwaberl und Hallucination Company. Im breiten Feld des österreichischen Rocktheaters etablierten sich jedoch auch andere Formationen, wie etwa die EAV, Metzlutzkas Erben oder Misthau- fen.

Beiden Gruppen ist gemeinsam, dass sie in Wien gegründet wurden und teilweise die selben Musiker, Sänger und Akteure versammelten. Vor allem aber, dass sie beide einen dominanten Mastermind, der gleichzeitig Bandleader und Übervater vereinten, hatten. Es bestehen jedoch auch zahlreiche Unterschiede in ihrem Werdegang und in ihrer Karriere, in ihrer Präsenz und in ihrer Popularität, in ihrem Musik- und Textverständnis, aber am meisten in ihrer Auffassung von Bühnenperformance.

In diesem Kapitel soll jedoch nicht ein Vergleich der Gemeinsamkeiten bzw. Unterschiede dieser beiden Gruppen stattfinden, sondern die grundlegende Entwicklungsgeschichte der beiden Bands dargestellt werden. Hierbei werden notwendige biografische Daten gebracht, die als Vorbedingung eines adäquaten Verständnisses der folgenden Analysekapitel anzusehen sind.

4.1. Drahdwaberl

Der musikalische Underground Österreichs in den Ur-Zeiten des Rocks der 1960er und 1970er beschränkte sich mit einigen Ausnahmen gänzlich auf Wien und die wenigen Bands, die die damalige Szene beherrschten, legten sehr widerspenstige Verhaltensweisen in ihrem Gehabe, ihrer Lebenseinstellung und ihrem Bühnenauftritt an den Tag.

Eine von diesen Bands war unter dem Namen Wabb's Crew umtriebiger. Sie wurde 1965 von einem gewissen Stefan Weber ins Leben gerufen, der in erster Linie Absolvent der Akademie der bildenden Künste und Grafiker war und in zweiter verrückter Musiker.

¹¹³ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 32.

¹¹⁴ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 32.

Ihren ersten öffentlichen Auftritt hatte die damals erst fünf Köpfe umfassende Truppe am 1. Mai 1968 in einem KPÖ-Lokal der Zweigstelle Wieden. Nach fünf Minuten vertrieben sie alle zur Maifeier gekommenen Altkommunisten. Zurück blieben ungefähr 20 eingerauchte Gammler, unter denen sich spätere Gruppenmitglieder befanden.¹¹⁵

1969 wurde aus Wabb's Crew Drahdwaberl, denn Stefan Weber wollte sich wie auch die Punkband Novaks Kapelle mit einem deutschen Namen vom österreichischen Mainstream abheben und signalisieren, etwas Besonderes zu sein. „Drahdwaberl“ bedeutet auf Wienerisch so viel wie „Dreh dich, Weib!“, das auch eine Bezeichnung für das nostalgische Kinderspielzeug, den Kreisel, ist.

In dieser ersten, frühen Phase, in den Jahren 1969-1974, bestand das Repertoire aus Hard Rock mit kritischen Texten, deren Wirkung durch die Zerstörung von Musikinstrumenten im Stile von zeitgenössischen britischen Gruppen wie The Who und durch schockierende Bühneneffekte verstärkt wurde. Den ersten Erfolg hatte Drahdwaberl in Wien bei einem Bandwettbewerb,

„wo sie Standard-Elemente ihrer Bühnen-Routine wie z.B. Parodien von Wer-
bungen und Modifikationen von Hit Paraden-Favoriten zum Besten gaben.“¹¹⁶

Wie bei den meisten Bands der Zeit waren ihre Texte in englischer Sprache gehalten. Die Künstler hatten Anleihe bei den Vorbildern wie Frank Zappa, The Fugs, Captain Beefheart und The Edgar Broughton Band genommen.

Danach verließen viele Musiker die Band und schlossen sich zu einer professionellen Kommerz-Truppe namens Spinning Wheel zusammen, die drei Jahre lang durch Österreich, Deutschland und die Schweiz tingelte. Stefan Weber war nicht mit von der Partie. Er unterrichtete weiter als Zeichen- und Werklehrer an einer Wiener AHS und konnte sich dadurch auch Drahdwaberl als „Hobby“ leisten, was von den anderen Musikern nicht zu behaupten war, die von bezahlten Engagements abhängig waren. Von ursprünglich zehn Mitgliedern blieben zwei übrig. Die Wiederauferstehung 1977 verdankt die Band dem Publikum der Punk- und New Wave Bewegung, welche Drahdwaberl für sich entdeckte. Außerdem reiste Weber 1977 – wie jedes Jahr – nach London, um sich auf den aktuellen Stand der Rockszene zu bringen. In London wurde ihm die Initialzündung für die „Auferstehung“ von Drahdwaberl gelegt: Die Formation Alberto Y Lost

¹¹⁵ Ernst Weiss, „Vom Wiener Bluttausch und Atlantis: Die siebziger Jahre“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 55f.

¹¹⁶ Lackinger, „Rocktheater in Österreich“, S. 21.

Trios Paranoias bot einen Live-Gig, der eine nicht marktkonforme Show, Theater, Satire und politisch-soziale Agitation umfasste. Ebenso spornte ihn die Gründung der Hallucination Company an. Wickerl Adam erinnerte sich, als Stefan Weber nach einer Show in seine Garderobe kam, Adam zum Erfolg gratulierte und selbst bekundete, „Das ist ja super, was du da machst. Das hat mir jetzt so einen Kick gegeben, ich fang jetzt mit Drahdwaberl wieder an.“¹¹⁷ Möglicherweise handelt es sich bei dieser Begegnung aber auch um einen Mythos, eine Verklärung durch Wickerl Adam. Dieses Gerücht, dass die Hallucination Company Anstoss für eine Reunion Drahdwaberls war, geistert seit damals durch die Szene. Stefan Weber hatte bei meiner Wahrheitsfindung im Rahmen des Interviews hier eine Gedächtnislücke.

Für den ersten Auftritt von Drahdwaberl nach ihrer Pause borgte sich Stefan Weber nichts desto trotz die Musiker der Hallucination Company aus und führte mit ihnen auch eine viertelstündige Parodie der Company auf.¹¹⁸

Bei den Shows des Underground-Unikums waren häufig bis zu 20 Agierende auf der Bühne, professionelle Rockmusiker und gefragte Studiomusiker der Wiener Szene. Die Zusammensetzung änderte sich in Laufe der Jahre immer wieder. Das Begleitinstrumentarium beinhaltete Keyboards, E-Gitarren, verschiedene Bläser, Bass und Drums. Musikalisch stützte sich Drahdwaberl auf ihre Instrumentalisten, die ihre Erfahrungen im Hardrock, Jazzrock, New Wave und Punk sammelten und diese musikalischen Richtungen verbanden. All dies prägte Stefan Webers „kraftvoll-gutturalen Hardrock-Gesang.“

119

„Um sein archaisch-anarchistisches und stets auf Spontanität bauendes Rock-Theater realisieren zu können, scharrt der monomanische Kapellmeister oft an die dreißig Musiker, Haupt- und Nebendarsteller und Chorsänger um sich.“¹²⁰

Natürlich nur die, die in der obersten Liga spielten: die Gebrüder Rabitsch (Bernhard, Christian und Thomas), Wolfgang Staribacher¹²¹, Andi Kolbe, Peter Vieweger und Hans Hölzel, von 1978 bis 1982 Bassist der Band. Viele Wiener Originale waren dabei:

¹¹⁷ Interview von Martin Schuster in Concerto 4/2006 unter <http://www.concerto.at/4-06/adam.htm>.

¹¹⁸ Vgl. Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹¹⁹ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 34.

¹²⁰ Weiss, „Vom Wiener Blutausch und Atlantis“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 56.

¹²¹ Wolfgang Staribacher ist der Sohn des ehemaligen Handelsministers Josef Staribacher und der Bruder des ehemaligen Finanzministers Andreas Staribacher. Auch an dieser Person wird die Emanzipation vom Elternhaus deutlich.

Martha Butbul alias Jazz Gitti, die Ex-Prostituierte Lotte Pawek, Lukas Resitarits¹²², Franzi Bilik mit seinen Conferenzen und Wienerlied-Parodien und häufig auch Gastmusiker und -sänger wie Heli Deinboek und Hansi Lang, der des Öfteren einen Ministranten für Drahdwaberl auf der Bühne mimte. Zu den Akteuren und Akteurinnen gehören bis heute Chris Bauer alias Sextiger, Silvia Glauder alias Sü-Vaal, Nadja Etzel, Christa Urbanek, Sonja Penz, Marcel Houf¹²³ alias General Guglhupf und viele andere mehr.



Abb. 2: Drahdwaberl, Ende 1970er, fotografiert in s/w von Marcel Houf.

¹²² In der Serie „Kottan ermittelt“ wirkte auch einmal Stefan Weber mit, in der Rolle eines Rocksängers, der seine eigene Entführung vortäuschte, *Die Entführung* 1982.

¹²³ Neben seinem ausgeprägten Exhibitionismus und seinen Gugging-Aufenthalten, war Marcel Houf auch ein begabter Fotograf, wie die schwarz-weiß Gruppenfotos von Drahdwaberl und Hallucination Company.



Abb. 3: Drahdwaberl, Ende 1970er, fotografiert in s/w von Marcel Houf.

Ihren Durchbruch hatte die Schock-Truppe allerdings erst Ende der 1970er auf einem Sampler namens *Wiener Bluttausch*¹²⁴, der eine Alternative zum seichten Discosound der 1980er Jahre bieten sollte, initiiert durch Herbert Kopetzky. Dieser Sampler ebnete auch anderen Bands den Weg, die nicht mehr unbedingt auf Kommerz und Perfektion aus waren, sondern auf Originalität setzten, wie Minisex, Metzluftkas Erben, Mordbuben-AG und Chuzpe. Der Sampler *Wiener Bluttausch*, bei Tonau Records erschienen, erreichte wahren Kultstatus und gilt heute noch als Synonym für die junge österreichische Punk- und New Wave Bewegung. Drahdwaberl wird unweigerlich mit dem Sampler in Verbindung gebracht. Dies half, um die Aufmerksamkeit von Markus Spiegel, damals GIG Records-Chef, zu wecken. Er überredete Stefan Weber, eine Zusammenraffung ihrer Songs auf LP aufzunehmen. Dieses erste Album, nämlich *Psychoterror*¹²⁵, war überwiegend in Deutsch gehalten und verkaufte bis zu 20 000 Kopien. Die Original LP ist heute noch ein begehrtes Sammlerstück. Die Gruppe machte sich auch weiterhin den New Wave-Trend zu Gute und veröffentlichte 1982 *McRonalds Massaker*¹²⁶. Dieses Album enthielt scharfe Kritiken gegenüber den Methoden der Polizei, die

¹²⁴ *Wiener Bluttausch*, 12INCH33, Schnazz-o-phone, Tonau Records 1979.

¹²⁵ *Psychoterror*, 12INCH33, CD, Gig Records, Sony BMG Austria 1981.

¹²⁶ *McRonalds Massaker*, 12INCH33, CD, Gig Records, BMG Ariola Austria 1982.

gegen politische Demonstranten vorging. *Werwolfromantik*¹²⁷ wandte sich 1983 z.B. gegen Sex und Gewalt. Der Erfolg von *Psychoterror* konnte mit den folgenden Alben jedoch nicht mehr erreicht werden.



Abb. 4 und 5: *Psychoterror* Cover und Rückseite, 1981, gestaltet von Stefan Weber.

Es ist zu betonen, dass die Verkaufszahlen der Alben kein vollständiges Bild der Popularität dieser Band transportieren, da ihr Ruf vor allem auf den Live-Performances basiert. Die Gruppe spielte nur vereinzelt, abhängig vom Enthusiasmus, Idealismus und Engagement der Amateur- und Profimusiker in ihrer Freizeit. Von den 1970ern bis 1981 gab es durchschnittlich zehn Konzerte pro Jahr. Am Zenit ihrer Popularität 1982-83 tourte die Band durch Österreich und Deutschland, wobei sie in Bayern Kultstatus erlangte und zwischen 30-40 Konzerte gab. Auch das prude Amerika wurde durch ein Konzert beim New Music Seminar, einem Festival in New York 1991 nicht verschont. Lange Tradition hat auch das jährlich stattfindende Weihnachtskonzert von Drahdwaberl, das wie immer das „letzte“ Konzert sein soll, ein Usus, der sich zum unbeabsichtigten Marketinggag verselbstständigte und der Popularität Drahdwaberls sicherlich nicht schadete.

In einem Interview mit Edward Larkey erzählte Stefan Weber, dass nach der dritten LP alle Themen abgehandelt waren, die er es wert fand, kritisch zu behandeln. Somit war er bereit, das Projekt Drahdwaberl in den 1980ern aufzugeben. Jedoch wurde bei jeder „letzten“ und „allerletzten“ Live-Performance sein Enthusiasmus erneut geweckt. Weber nahm sich eine Auszeit von seinem Job und veranstaltete eine Tournee durch

¹²⁷ *Werwolfromantik*, 12INCH33, CD, MC, Sony BMG Austria 1983.

Deutschland, die sich trotz voller Hallen als Flop erwies, da der finanzielle Aufwand für das Equipment und die Wiederherstellung der Requisiten und Kostüme zu teuer war. Jedes – der bis heute ausverkauften – Konzerte begann mit einer Provokation des Publikums. So wurden eine Viertelstunde lang auf der Bühne Palatschinken zubereitet und dem Publikum zum Kauf angeboten, das schon ungeduldig auf den Start der Show wartete. Eine halbe Ewigkeit lang wurden opernartige Arien vorgetragen oder Drahdwaberl parodierte die aktuellsten Schlagerhits, während das Publikum nach einer Schock-Rock-Performance gierte. Diese Methoden waren an Frank Zappa angelehnt, den Stefan Weber live in Wien erlebte.

„Der Ruf der Gruppe basierte auf ihren improvisierten Exzessen, ihrer Veranschaulichung von Sex, Gewalt und politischer Korruption in einer Manier, die mit jener der Wiener Aktionskünstler eng verbunden war.“¹²⁸

Drahdwaberl Shows dauern ca. drei Stunden, und keine gleicht der anderen, bei jeder treten neue prominente Mitglieder der Wiener Musik- und Entertainment-Szene auf. Sie sind bemüht, in jeder Show eine gewisse Spontaneität und Kreativität zu wahren, mit Kabarett, Musik, Schauspiel usw. aufzuwarten. „das schauspielerische, die gewandtheit im umgang von charakterinterpretationen und physiognomischer ausdrucksweise sind die höhepunkte des konzerts“¹²⁹, so eine Kritik in der *Musiklandesrundschau*.

Der Anteil von Sex stieg in den Jahren immer weiter an. Weber rückt die dramaturgischen Elemente, vom Publikum geliebte und gelebte Obszönitäten, degeneriert-trivialen Szenen und moralisch zu hinterfragenden Botschaften¹³⁰ bis heute in den Vordergrund. Als Künstler mussten sie aufpassen, wie die Provokation in der Öffentlichkeit aufgenommen wurde, so wurde z.B. der Auftritt mit Naziuniformen vom Publikum missverstanden, die darauf mit dem „Heil Hitler“-Gruß reagierten, das Konzert musste abgebrochen werden. Genauso war es bei vielen anderen Konzerten, bei denen z.B. einmal 200-300 Mitglieder verschiedener Motorrad-Gangs wüteten, die mit der Mixtur aus Show, Happening, Musik, Kabarett und politischer Satire nichts anfangen konnten und statt dessen Live-Sex auf offener Bühne forderten. Um solche Missverständnisse zu verhindern, fügte Drahdwaberl auf der LP *McRonalds Massaker* einen Kommentar hinzu, der klarstellen sollte, dass der Song *Heavy Metal Holocaust* nicht als Verherrli-

¹²⁸ Lackinger, „Rocktheater in Österreich“, S. 21.

¹²⁹ *Musiklandesrundschau* vom Dezember 1982, nicht paginiert.

¹³⁰ Weiss, „Vom Wiener Bluttausch und Atlantis“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 56.

chung des Holocaust zu verstehen sei. Es ist natürlich naheliegend, zu glauben, dass solche Provokationen des Publikums auch die erwünschten Effekte hervorbrachten, jedoch versicherten mir Stefan Weber als auch Thomas Rabitsch im Interview, nicht mit solchen Ausschreitungen gerechnet und andere Intentionen gehabt zu haben.

Die Gruppe erhielt wegen ihrer exzessiven Shows, die oft in Saalschlachten und anderen Ausschreitungen endeten, Auftrittsverbot an vielen Schauplätzen Wiens. Darüber hinaus wurde sie nach einem Zwischenfall im deutschen Fernsehen – öffentliche sexuelle Handlungen der weiblichen Gruppenmitglieder – mit einem Sende- und Ausstrahlungsverbot sowohl im deutschen TV als auch bei den Radiostationen bedacht. Diese „Sex-Shows“ wiederholten sich jährlich am Wiener Donauinselfest von 1986 bis 1989. Meiner Meinung nach stellt dies ein deutliches Zeichen der SPÖ-Stadtpolitiker für die Offenheit und liberale Haltung gegenüber jeder Kunst dar. Am ÖVP-lastigen Stadtfest wäre ein Drahdwaberl-Konzert wohl undenkbar gewesen.

Bei der Show mit dem Titel *Reif für den Pepi*, die allerdings nicht als Konzeptshow wie eine der Hallucination Company zu verstehen war, gab Weber das Ende der Gruppe erstmals bekannt, da ihm der Stress innerhalb der Show und der Organisation zu viel wurde.

In ihrem Repertoire finden sich Songs, die das kleinbürgerliche, intolerante und egoistische Verhalten der Österreicher parodieren. Ebenso werden auf *Psychoterror* und den anderen LPs Themen wie der Verfall der Moral, Jugendkriminalität, Drogenverherrlichung, Nationalsozialismus, Geschlechterrollen und andere Stumpfsinnigkeiten der pop- und massenkulturellen Phänomene diskutiert. Viele Lieder reflektieren das Aufeinandertreffen von Demonstranten und Polizisten am Wiener Opernball, die Hausbesetzer-Ära, Arena-Proteste und die Besetzung der Hainburger Au. Während Drahdwaberl die Exzesse der polizeilichen Dummheit und Brutalität der Obrigkeiten ins unermessliche Absurde treiben/trieben, gingen andere Sänger und Sängerinnen den Weg des geringeren Widerstandes, in Form chanson-artiger Lieder und Texte. Nach Edward Larkey entspricht Drahdwaberl am ehesten der Sparte der politischen und kritischen Liedermacher¹³¹, welche daran interessiert sind, das Verhalten von „Spießern“ bloßzustellen.

¹³¹ Vgl. Larkey, *Pungent Sounds*, S. 247.

Im Unterschied zu den kritischen Liedermachern ist Drahdwaberl aber jedes Mittel zur Provokation recht und ich denke, sie sind ebenso als aktionistische Hardrockgruppe bzw. Heavy Metal Punks zu definieren, wie auch Christiane Juhasz meint:

„Mit dem Gesamtkonzept, das auf treibender, harter Rockmusik in Verbindung mit einem orgiastischen, exzessiv-exhibitionistischen Bühnenspektakel beruht, schafften Drahdwaberl eine Identifikation des Publikums, die in einer euphorisch-ekstatischen Stimmung zum Ausdruck kam.“¹³²

Drahdwaberl wurde vielfach kritisiert, dass sie lediglich vom „vordergründigen Reiz nur um des Effektes willen“¹³³ leben. Ein Vorwurf, der von Stefan Weber nur vage ge-
leugnet werden kann, da für ihn zwar immer der politische Gedanke im Vordergrund stand, aber die Punk-Manier auf der Bühne für drastische Verhaltensänderungen in den Köpfen der Menschen nötig war, so Stefan Weber im Interview.¹³⁴ Zur Popularität Drahdwaberls tragen sicherlich nicht nur ihre ausschweifenden Bühnenaktionen und ihre kritischen, aber doch einfach gehaltenen Texte bei, sondern auch die Diskrepanz der Figur Stefan Weber: der Wilde auf der Bühne einerseits und der Herr Professor auf der anderen Seite. Für das Publikum ist wahrscheinlich auch der Umstand faszinierend, dass auch die anderen Gruppenmitglieder abseits der Bühne ein normales, „bürgerliches“ Leben führen.¹³⁵ Das Projekt Drahdwaberl ist für viele Agierende ein Kanal oder eine Methode, aus sich heraus zu gehen, etwas anderes darzustellen als sonst. Wer wollte nicht schon mal in die Latexkluft einer Domina schlüpfen, oder inmitten einer Splat-
ter-Orgie live dabei oder auch einfach nur ein bisschen Star sein? All das macht ein Drahdwaberl-Konzert möglich. „Normalos“ können auf die Bühne hüpfen und mitagieren und die, die sich nicht auf die Bühne trauen, können inmitten des Publikums ihren verborgenen und „schlimmen“ Sehnsüchten und Gedanken nachgehen. Und niemand wird ihnen daraus einen Vorwurf machen, denn ein Drahdwaberl-Konzert ist die Genehmigung, frei zu denken und zu handeln.

¹³² Christiane Juhasz, *Kritische Lieder und Politrock in Österreich: Eine analytische Studie*, Frankfurt am Main/Wien: Lang 1994, S. 348.

¹³³ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 38.

¹³⁴ Vgl. Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

¹³⁵ Eine Anspielung auf diesen Umstand ist in einem Videoclip aus der Sendung Ohne Maulkorb zu erkennen, indem man z.B. Jazz Gitti als Gemüsestandlerin, Bernhard Rabitsch als Bankangestellter etc. sieht. Im Hintergrund ertönt passend zu der Zwiespältigkeit dieser Band *Ganz Wien*. Siehe: *Ohne Maulkorb: 15 Jahre Drahdwaberl*, ORF, 13.05.1984, TC 00:31:08 – 00:56:22. (ORF Archiv).

4.2. Hallucination Company

Ludwig „Wickerl“ Adam ist als einer der Urväter des österreichischen Rocks zu bezeichnen. Er gilt als Mastermind und Talentscout der Wiener Szene schlechthin.

Adam startete in den 1960ern mit einer Beatband, die er mit Mitgliedern aus seiner Kommune gründete, und die bald Popularität wie Karl Ratzers Gipsy Love und The Slaves erreichte. Von 1966 bis 1969 spielten sie regelmäßig im HVZ, im Anschluss daran begann Adam mit dem Training im Experimentaltheater „Dramatisches Zentrum“ in Wien, einer unabhängigen Zweigstelle des Burgtheaters. Danach stieg er bei der Gruppe A.Mo.K., Aktion motorische Kommunikation, ein, die Stücke für ein Publikum von bis zu 60 teilnehmenden Personen produzierte. Die Gruppierung erlangte nach einer Reihe von Erfolgen Berühmtheit bei einem Theaterfestival in Erlangen.

Anschließend wurde die Hallucination Company gegründet, die sich an Impulsen von Frank Zappa und Jérôme Savarys Le Grand Magic Circus orientierte. Der Name entsprang einer Sommernacht im Jahre 1976. Wickerl Adam, der ein Rocktheater mit dem Namen „Magic Park“ gründen wollte, lag in dieser Nacht neben seiner weiblichen Begleitung. In den frühen Morgenstunden wachte er auf und betrachtete seine Liebste:

„Ma de is so liab [...] und wer sogt das des überhaupt wahr is [...] wer sogt mir des?“¹³⁶

Danach überlegte er, dass vielleicht 95 % aller Dinge aus Halluzinationen bestehen. Daraus folgte die Idee, eine Firma zu gründen die eben mit diesen Halluzinationen handelt. „Wir dealen aber nicht, unsere Halluzinationen sind für jeden erhältlich. Unsere Company verkauft Halluzinationen.“¹³⁷

Während den Anfängen der Company lebten Wickerl Adam und die meisten anderen Mitglieder als Kommune am Bennoplatz, im achten Wiener Gemeindebezirk. Ob es sich nun um eine Kommune mit künstlerischem Anspruch, freier Liebe und Drogenkonsum, wie damals üblich, oder um etwas, was man heute als Wohngemeinschaft mit künstlerischem Anspruch bezeichnen könnte, handelte, war nicht zu eruieren. Wichtig ist, dass es sich um eine Gemeinschaft handelte, die vor kreativen Ideen nur so strotzte und diese in Form der Hallucination Company in die Öffentlichkeit transportierte.

¹³⁶ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹³⁷ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.



Abb. 6: Anschrift und Kontakt des 1. Wiener Musiktheaters.

Diese „Traumwelt-Fima“¹³⁸ Adams existiert seit 1977, oder nach manch anderen Quellen auch schon seit den 1960ern. Der Musikerverschleiß der Truppe kann sich sehen lassen, angeblich an die 50 Musiker und Musikerinnen und Schauspieler und Schauspielerinnen kamen und gingen in all den Jahren. In Kritiken wurde dieser Umstand thematisiert und der Erfolg trotz der oftmaligen Wechsel auf die Fähigkeiten Wickerl Adams zurückgeführt:

„kann eine show-truppe das aussteigen von fünf routinierten mitgliedern [...] überhaupt verkraften? können so starke, charismatische persönlichkeiten, wie hans lang, ersetzt werden [...]? fazit der premiere; die company schafft es. in nur fünf wochen stampfte wickerl adam mit fünf neuen leuten eine show [...] aus dem boden.“¹³⁹

Zur Erstbesetzung gehörten die ausgebildete Opernsängerin Amy Leverenz, Hansi und Barbara Lang¹⁴⁰ und Falco am Bass, Fredl Petz und Lukas Filz ebenfalls am Bass, Peter Kolbert, einer der begabtesten Schlagzeuger schlechthin, Polio Brezina an den Tasten, ebenso Thomas Rabitsch am Keyboard und Michi Jürs als Percussionist. Die Damenreihe besteht aus Anita Gschöpf¹⁴¹ und Jamila Sattler als Backgroundsängerinnen und Stimmungsmacherinnen und der weiblichen „Show-Attraktion“ und ehemalige Cosmetics-Saxophonistin Dietlind Schöbitz. Ab 1980 gehörten ebenso Günter „Mo“ Mokesch und Andy Baum zu den Frontsängern. Für die clowneske Unterhaltung sorgte auch Miki Malör.

¹³⁸ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 38.

¹³⁹ *Musiklandesrundschau* vom Oktober 1982, nicht paginiert.

¹⁴⁰ Später Barbara Adam.

¹⁴¹ Später Anita Kolbert.

Viele andere mehr hatten immer wieder Gastauftritte bei der Company bzw. schlossen sich ihr kurzweilig an. Darüber hinaus fand ein reger Musiker-Austausch zwischen der Hallucination Company und Drahdwaberl statt.



Abb. 7: Hallucination Company, Ende 1970er, fotografiert in s/w von Marcel Houf.

Als eine sogenannte zweite Generation bezeichnete Adam die Musiker Helmuth Bibl als Nachfolger von Falco, Polio Brezina am Klavier und Mini Bydlinski als Kasperl. Wobei Mo, Andi Baum und Miki Malör zwischen erster und zweiter Generation anzusiedeln sind.

Ende der 1980er Jahre formierte Wickerl Adam wiederum eine neue, frische Generation. Bestehend aus der stimmungswaltigen Tini Kainrath, Geri Schuller als Pianist und Keyboarder, Michael Schuberth als neuer Frontsänger u.v.m.



Abb. 8 und 9: Eine Mischung aus erster und zweiter Generation Hallucination Company, Anfang der 1980er, fotografiert in s/w, Fotograf unbekannt.

Zur jetzigen Generation gehören seit 2000 Zebo Adam¹⁴² an der E-Gitarre, Rü Kostron am Bass und Sigi Meier an den Drums. Bella Wagner ist die neue Leadsängerin, Anzo Morawetz und Peter Dürr sind die neuen Leadsänger. Gastauftritte ehemaliger Mitglieder sind immer wieder mit eingeschlossen.

¹⁴² Wickerl Adams Sohn.

Sowohl die dritte und die vierte Generation durchliefen Wickerl Adams Workshops, die er bis heute noch für Gruppen oder auch Einzelpersonen abhält.

Die konsequente Durchnummerierung der verschiedenen Generationen entsprang Wickerl Adams Ordnungssinn. Die Einteilung der Generationen ist aber möglicherweise auch ein Grund dafür, dass die Company im Laufe der Jahre schwer an Authentizität einbüßen musste. Drahdwaberl zum Beispiel machte nie einen Hehl daraus, dass immer wieder Mitglieder gingen und kamen, die Hallucination Company rückte diesen Umstand aber so sehr in den Vordergrund, dass das Publikum mehr an den internen Zwisten interessiert war als an ihren Songs.¹⁴³

Bis in die 1990er wurden zehn Rockrevuen einstudiert und regelmäßig, teils auch parallel, aufgeführt, nämlich *Halluzinationen* (von 1977-1979), *Narrenspiele* (von 1978-1980), *Monkey Life Intim: Das Leben des Karl Waldbeutel*¹⁴⁴ (von 1980-1981), *Chaos oder Ruhe in Frieden* (von 1981-1982), *Alp-Träume*¹⁴⁵ (von 1982-1983), *Zirkus Fantastilenze*¹⁴⁶ (1983), *Atemlos: Der Hund ist los* (von 1983-1984) und schließlich *Verbotene Zone* (von 1990-1991). *A Special Night* wird von 1988 bis heute bei den raren Konzerten der Company aufgeführt. Dieses Programm und *Keine Angst vor nix!* (von 1992-1994) waren die einzigen Produktionen in den frühen 1990ern.

Ernst Weiss schreibt zu der Show *Chaos oder Ruhe in Frieden*:

„Science Fiction-Dimensionen werden satirisch und klamaukenhaft als Revue-
nummern inszeniert. Dazwischen liegt meist eine Conferènce von Anita, Günter
und Wickerl, die die einzelnen Abschnitte einleitet. Die Company präsentiert ei-
ne komisch-lächerliche Gegenwart, und nachdem man mal herzlich gelacht hat,
schmeckt man eigentlich den tiefen Pessimismus aus dem ganzen Wahnsinn
heraus [...].“¹⁴⁷

¹⁴³ So habe ich es zumindest in Gesprächen mit meinem Vater erfahren.

¹⁴⁴ Der Name wurde von einem in Deutschland spielenden englischen Fußballer Toni Woodcock abgelei-
tet.

¹⁴⁵ Eine Anspielung auf „Alpine“ Albträume.

¹⁴⁶ *Zirkus Fantastilenze* war eine Auftragsproduktion für die Wiener Festwochen von 1983.

¹⁴⁷ Ernst Weiss, „Rock in Österreich: Wiener Bluttausch und Donauwellen“, in: Klaus Humann (Hrsg.)
und Carl-Ludwig Reichert, *EuroRock: Länder und Szenen; ein Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Ro-
wohlt 1981, S. 335.

Denn die Company sprach sehr wohl auch gesellschaftskritische Themen an:

„Wir haben bei jeder Show Legalize-It-Aktionen durch geführt, für freien Hanf. Uns gegen Rassismus, für die Armen stark gemacht, haben auf Missstände und Rechte aufmerksam gemacht.“¹⁴⁸

Ihre Songs waren jedoch nicht primär an politischen Inhalten orientiert, wie jene von Drahdwaberl. Wickerl meinte: „Wir waren halt spaced out.“¹⁴⁹ Thomas Rabitsch sagte im Interview, dass man sich als Publikum bei der Company einfach mehr anstrengen musste, um die kritisch aufgearbeiteten Themen zu erkennen, sie wurden subtiler unters Volk gebracht als bei Drahdwaberl.¹⁵⁰

Die Hallucination Company bot einen intellektuellen Freiraum zum Mitdenken. Für Wickerl Adam war es in Ordnung, wenn sich Menschen oberflächlich berieseln ließen. Wer tiefer eindringen wollte, konnte dies aber tun. Diese Ansicht stimmt mit dem Denken eines Jango Edwards oder eines Jérôme Savary aus der Clownbewegung überein.

„Menschen, die sich hineinversetzt haben, die haben gefühlt, um was es geht.“¹⁵¹ Am Beispiel der Show *Chaos oder Ruhe in Frieden* gab es eine Szene, in der sich zwei korrupte Plattenbosse duellieren. Wickerl Adam betritt die Bühne als Clown, raucht einen Joint und bläst den beiden den Rauch in das Gesicht. Die beiden Plattenbosse werden daraufhin ebenso zu Clowns. Nach der Show blieb ein einziger Zuschauer im Saal, und bat Wickerl Adam um ein Gespräch. Er sagte, dass er die Show sehr schön gefunden habe, wollte ihm aber einen Verbesserungsvorschlag unterbreiten. Er machte Wickerl Adam darauf aufmerksam, dass es dramaturgisch mehr hergäbe, wenn nur einer von beiden ein Clown bleiben und der andere ein korrupter Plattenboss bleiben würde. Woraufhin Wickerl Adam bejahend zustimmte und später im Interview erzählte: „Wenn du tiefer hineingehen willst, dann findest du auch etwas.“¹⁵²

Die Behauptung, Kritik subtil auszudrücken, ist aber auch immer eine Art Freifahrtschein oder Entschuldigung, Themen eben nicht direkt anzusprechen. Möglicherweise scheute man sich, eine konkrete Aussage zu machen. Vielleicht wollte man aber auch nicht zugeben, darüber gar nicht nachgedacht zu haben. Wer sagt, dass Musik und Kunst immer etwas aussagen muss? Kann man als kreativer Mensch nicht einfach den

¹⁴⁸ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁴⁹ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁵⁰ Vgl. Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

¹⁵¹ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁵² Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

Dingen ihren Lauf lassen und später auch dazu stehen, nicht die Welt verändern haben zu wollen?

Zwischen 1977 und 1984 absolvierte die Company über 1000 Auftritte, ihre Tourneen reichten von Österreich, Deutschland und den Niederlanden über Spanien und Italien bis nach Ungarn, Jugoslawien und die Tschechoslowakei. Die Shows wurden im Kollektiv workshop-artig erarbeitet, jeder Input der einzelnen Mitglieder war willkommen. Jedes Programm benötigte eine Probezeit von ca. sechs bis acht Wochen mit einem Probeplan von bis zu zehn Stunden pro Tag und nur einem freien Tag in der Woche. Am Stundenplan standen: eineinhalb Stunden Leibesübungen in der Früh, eine Stunde Bewegungstraining und Assoziations-Aktivitäten, zwei Stunden Performance-Training auf der Bühne und fünf bis sechs Stunden Musikprobe. Adam betrachtet sich selbst aufgrund seiner zielgerichteten Projekte, die ein hohes Maß an Disziplin erforderten, als einen österreichischen Alexis Koerner¹⁵³ oder John Mayall. Während ca. 70 Leute an seinen Projekten teilnahmen, gingen nur 12 bis 18 mit auf Tour, die jährlich ca. sechs bis sieben Monate dauerte. On tour wechselte die Gruppe zwischen verschiedenen Programmen, von der jede ca. eineinhalb Stunden dauerte. Adams Konzept verfolgte keine kommerzielle Ausrichtung und legte deshalb auch nur wenig Wert auf Aufnahmen. Daher wurden von den insgesamt acht verschiedenen Shows bis in die 1990er nur zwei auf Platte gepresst, nämlich *Vision*¹⁵⁴ 1982 und *A Special Night*¹⁵⁵ 1989, die Live-Aufnahmen vom Comeback Konzert im Wiener Metropol beinhaltet. *Vision* war eine Zusammenraffung der vorherigen Programme, konnte aber die Live-Atmosphäre eines Konzerts nicht annähernd wiedergeben.

¹⁵³ Den meisten ist der Bluesmusiker unter dem Namen Alexis Korner bekannt, allerdings ist sein Geburtsname Koerner, daher verwendet Wickerl Adam diesen Namen.

¹⁵⁴ *Vision*, 12INCH33, Schallter, BMG Ariola Austria 1982.

¹⁵⁵ *A Special Night (Live)*, MC, 12INCH33, CD, OK Records, Musica Schallplatten 1989.



Abb. 10 und 11: *Vision* Cover und Rückseite, 1982.

Gemäß einer Bandbeschreibung in der Pop-Zeitschrift *Hit* kombinierte die erste Show *Halluzinationen* „Hardrock mit Comic-Rock, Striptease, Oper, Travestie und funky Musik.“¹⁵⁶ Das Programm von *Halluzinationen* wurde dem Betrieb der Stadthalle, Kiba GmbH für 150 000 Schilling für sechs Vorstellungen verkauft, die allesamt ausverkauft waren. Eberhart Forcher kritisierte, dass die Gruppe Klischees degenerierte, um kommerziellen Erfolg zu erzielen, er sah jedoch auf der anderen Seite die Qualität der Musik und die stimulierende visuelle Umsetzung dieser.¹⁵⁷ Die ersten Auftritte mit dem Programm *Halluzinationen* in Deutschland, durch das die Gruppen neben Jugoslawien und den Niederlanden tingelte, waren nicht sehr erfolgreich. Sie spielten in kleinen Spelunken vor so gut wie niemanden – nur um des Auftritts willen. Nach und nach konnten sie durch positive Kritiken immer mehr Menschen erreichen.

„Manchmal unterstützte die Musik die Hauptperformance der Künstler, ein andermal wurde die Musik durch die Künstler bekräftigt. Obwohl die Gruppe sich musikalisch zu Zappa inspirierten Jazz-Rock orientierte, benutzte sie auch das breite Spektrum an Musikstilen, inklusive Ragga-Rock, Disco-Parodien und Soft-Rock.“¹⁵⁸

Die Produktion *Narrenspiele* Ende 1978 stellte eine kritische Betrachtung des Theater- und Musikbusiness dar, ihre Performances brachten ihnen ähnlich wie Drahdwaberl

¹⁵⁶ Vgl. Pop-Zeitschrift *Hit* vom Februar 1978, S. 33.

¹⁵⁷ Vgl. Larkey, *Pungent Sounds*, S. 251.

¹⁵⁸ Lackinger, „Rocktheater in Österreich“, S. 27.

behördliche Probleme ein, so erlangte der katholische Bischof von Innsbruck eine gerichtliche Verfügung, um einen Auftritt der Gruppe in Innsbruck zu verhindern, angeblich wegen ihrer blasphemischen und obszönen Art.

Die Gruppe erlebte auch eine Vielzahl an finanziellen Problemen. So etwa auf der spanischen Insel Ibiza, als der Veranstalter die versprochene Gage nicht zahlte und die Company erst durch die Hilfe der österreichischen Botschaft wieder nach Hause zurückkehren konnte. Günter Mokesch bezeichnete die Band als einen Haufen „kreativer Verrückter“, die nicht wegen des Geldes auftraten.

Auch war es nie die Intention Adams, jemanden singen und tanzen zu lehren oder zu formen, sondern das vorhandene Talent in einem geschützten Rahmen zu entfesseln. Das Gefühl von künstlerischer Hingabe und Disziplin zählt zu seinen wichtigsten Werten, Zuspätkommen wurde nicht toleriert. Adam garantiert jeden eine künstlerische Freiheit, jedoch innerhalb der „Zwänge“ der jeweiligen Show.¹⁵⁹

„Die Hallucination Company demonstriert die Wichtigkeit einer treibenden Kraft, eines organisatorischen und konzeptuellen Mastermind für die Realisation kreativer und produktiver Kontinuität eines Projektes.“¹⁶⁰

Ludwig „Wickerl“ Adam hat in Rock- und Theater-Kreisen den Ruf eines Talente-Scouts, eines Promoters, eines „spiritus rectus“, eines Mentors unzähliger Rock- und Pop-Performer in Österreich erlangt. Der Popularwissenschaftler Edward Larkey bringt es auf den Punkt:

„They [die Hallucination Company] were breeding grounds not only for the commercial successes of EAV, but brought forth such singers as Falco, Günter Mokesch, Andi Baum and others.“¹⁶¹

Während Weber immer wieder eine ungewöhnliche Besetzung der verschiedensten Typen zusammenstellte, war es Wickerl Adams Ziel, neue Talente zu entdecken und ihnen eine Möglichkeit zu geben, ihre Kreativität zu entfalten. Dies trotz der Tatsache, dass die Band mit ständig neu konzipierten und wechselnden Shows jonglierte.

¹⁵⁹ Vgl. Larkey, *Pungent Sounds*, S. 252.

¹⁶⁰ Lackinger, „Rocktheater in Österreich“, S. 25.

¹⁶¹ Larkey, *Pungent Sounds*, S. 237.

Viele Künstler, die später noch Ruhm als „Austropoper“ erlangten, waren dankbar für die Möglichkeit, ihren kreativen Geist bei Theater, Auftritt und Musik zu entfalten. Manche aber waren im Zwiespalt und betrachteten letztendlich die schützende und pflegende Hand von Adam als Einschränkung in ihrer weiteren Entwicklung. Mitte der 1980er löste sich die Company auf, der Respekt untereinander blieb jedoch trotz der starken Führungspersönlichkeit Adams erhalten. 1989 vereinte sich die Company wieder. Die heutigen Auftritte der Gruppe unterscheiden sich aber maßgeblich von jenen der 1970er und 1980er Jahre: das „[Rock]Theater“ wurde aus dem Programm gestrichen.

Mein Vater Hansi Lang sagte einmal über den Menschen und Künstler Wickerl Adam:

„Was Wickerl damals für Wien war und für einen großen Teil seiner junger Musiker, kann man gar nicht groß genug herausstreichen. Fünf Striche müssten es sein: Einen für sein untrügliches Gefühl, Persönlichkeiten zu erkennen. Einen für seine vorurteilslose Toleranz für alles Menschliche. Einen ganz dicken für seinen absoluten Positivismus. Einen noch dickeren für sein unbestreitbares und vielleicht auch unbewusstes Wissen, wie man aus außergewöhnlichen und höchst sensiblen Menschen mutige Künstler macht. Ich kann mich auch an Fälle erinnern, wo er aus sensiblen Künstlern mutige Menschen gemacht hat, ob sie es blieben, das lag natürlich nicht in seiner Macht, aber er war der, der die Dinge ins Rollen brachte. Dafür auch einen Strich: für seine Liebe. Sie steht über seinem ganzen Wirken.“¹⁶²

4.3. Weitere Rocktheatergruppen in Österreich

Beim Rocktheater in Österreich ist eine auffällige Konzentration an gesellschaftspolitischen Problemen, die auf der Bühne mit anschaulichen und teils exzessiven Mitteln thematisiert werden, zu beobachten. Die Anfänge sind in den späten 1970ern anzusiedeln. Gruppen wie die Schmetterlinge oder Misthaufen verbanden ihre Konzeptprogramme mit theatralischen Elementen.¹⁶³ Die Gruppe Misthaufen führte ihr sogenannte Popmusical *Monatspille aus Misthaufens Hausapotheke* im Jahre 1973 in der

¹⁶² Burstein, *Kind ohne Zeit*, S. 123f.

¹⁶³ Die Gruppe Misthaufen griff die Wiener Politik mit ihrem Musical „Schabernack“ an, bei der letzten Aufführung am 27. Juni 1976 wurde das Publikum zum Bleiben aufgefordert. Das war der Beginn der legendären Arena Besetzung.

Arena auf. 1977 führten die Schmetterlinge die *Proletenpassion* und die *Beschwichtigungsshow* auf.¹⁶⁴

Neben der Hallucination Company und Drahdwaberl ist auch die Erste Allgemeine Verunsicherung (EAV) zu nennen, die nicht aus Wien stammte, und sich zusehends von ihren ursprünglichen Idealen entfernte.

Die EAV startete im Jahr 1977, nach längerer Zeit der Leadsänger-Suche; Anfragen gingen auch an Wickerl Adam und Stefan Weber. Dabei von Anfang an waren Thomas Spitzer, der ebenfalls eine grafische Ausbildung wie Stefan Weber genossen hatte, Walter Hammerl als Sänger, Anders Stenmo an den Drums, Nino Holm am Keyboard und Eik Breit am Bass und auch hinterm Micro. Außer Thomas Spitzer ist heute keiner mehr von der „Erstbesetzung“ übrig. Die Sänger wurden immer wieder gewechselt, nach dem tragischen Selbstmord von Walter Hammerl sprang Wilfried Scheutz alias Wilfried ein. Ihm folgten Gert Steinbäcker (STS) und schließlich Klaus Eberhartinger in den 1980ern. Schon in dieser Zeit landete die EAV zahlreiche Hits, ihre Musik war allerdings damals um einiges anspruchsvoller und mit hintergründigen Witzen gespickt, als heute. Man kann sogar sagen, dass die EAV in ihren Anfängen eine Politrock-Band war, erinnern sich Thomas Rabitsch, der auch ein kleines Intermezzo bei der EAV hatte, und Wickerl Adam an deren zweiten Album *Café Passé*.¹⁶⁵

Vergleiche mit der Company und Drahdwaberl drängen sich auf, auch ihre Shows bestanden aus Satire, Klamauk, Revue, Kabarett und Science Fiction. Ihre „Augen- und ohrenfälligen Merkmale: herzkrankte Ober, Alpenpunk, Anarchie- und Revolutionschreie...Verunsicherung.“¹⁶⁶ Ebenso hatten sie ein Konzept, nämlich das des Rock-Comix, worüber Horst Lackinger in seiner Diplomarbeit von 2007 ausführlich schreibt. Ein Unterschied zu Drahdwaberl und der Hallucination Company besteht jedoch darin, dass sie nach ihrem Durchbruch zu Gunsten des kommerziellen Erfolges das „Theater“ auf der Bühne zurückschraubten, um massentauglicher zu werden. Nichts desto trotz gehören sie nach wie vor zu einer festen Größe in der deutschsprachigen Musiklandschaft.

Metzlutzkas Erben nahmen eine Vorreiterfunktion für das Rocktheater in Österreich ein, allerdings räumlich und zeitlich beschränkt. Die Gruppe wurde von Leo Koller und Helfried Axmann 1973 gegründet. Der Name sollte erstens eine Anspielung darauf sein,

¹⁶⁴ Vgl. Pfeiler, „Austropop“, S. 67f.

¹⁶⁵ *Café Passé*, 12INCH33, MC, CD, Ding Dong Records, EMI Austria 1981.

Vgl. Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010 und mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁶⁶ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel“, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 42.

dass man in Wien erst tot sein muss, um Erfolg zu haben, deswegen „Erben“. Und zweitens sollte der Name absichtlich nur schwer aussprechbar sein. Die Band verfolgte ein ähnliches Showkonzept wie die Hallucination Company ab der Mitte der 1970er Jahre.¹⁶⁷ Lukas Koller betonte die Vorreiterrolle der Band:

„Außerdem hat es damals keine Partie gegeben, die irgendwelche operettenhafte oder komödiantische Sachen in ein Programm genommen hat. Weil das war vor der Hallucination Company.“¹⁶⁸

Unter der Überschrift „Zappa hätte seinen Spaß gehabt“ berichtete das *Salzburger Volksblatt* von einem Auftritt in Salzburg.

„Zu den klanglichen Einfällen kommen bei Metzlutzkas Erben auch szenische Impulse. Das beginnt bei der Kleidung: der Lead-Sänger turnt im kessen Bademantel, der Geiger starrt durch dunkle Brillen und hat sich die Hose schon mehrmals aufgerissen, die Saxophonistin stampft im Bikini und im orientalischen Umhang den Rhythmus zu ihren gediegenen Einsätzen. Für pointierte Einsätze humorvoller Art sorgt von der Wurlitzer-Orgel aus Leopold Koller [...]“¹⁶⁹

Mitte der 1980er schief das Projekt Metzlutzkas Erben ein und wurde 2007 von den ehemaligen Mitgliedern mit fünf Jungmusikern wieder ins Leben gerufen.

¹⁶⁷ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

¹⁶⁸ Leo Koller auf <http://www.metzlutzkas-erben.at/wegvomfenster/Koller.html>.

¹⁶⁹ <http://www.metzlutzkas-erben.at/wegvomfenster/SalzZeit.html>.

5. Das Gesamtkonzept Rocktheater

Ist es zulässig, bei den Spektakeln von Drahdwaberl und der Hallucination Company von (Rock)theater zu sprechen? Haben die Protagonisten selbst auch Theater machen wollen? Haben sie sich als Schauspieler verstanden? Oder handelt es sich doch mehr um ein „Rockkonzert“ im traditionellen Sinn?

Ein solches Verständnis setzt einen Zugang zum Theater voraus. Einer Minimaldefinition von Theater folgend entsteht dieses, „wenn Person A in einer Rolle B verkörpert, während C zusieht.“¹⁷⁰ Die Handlung im Theater ist eine Kommunikation zwischen einem oder mehreren Darstellern und einem oder mehreren Zuschauern in einer vereinbarten Theatersituation, beide haben ein Bewusstsein für ihre Rollen als Spieler und Zuschauer. Auch der Name Theater hat einen Bezug zum Publikum, bedeutet „Theaomai“ soviel wie anschauen und „Theatron“ einen Teil des griechischen Theaters, den Zuschauerraum. „Der Zuschauer war und ist wesentlicher Bestandteil jeder Theatersituation.“¹⁷¹ Theater, das nicht vor Zuschauern stattfindet, ist somit kein Theater.

„In dem Augenblick, in dem der Schauspieler Zeichen hervorbringt, vermittels deren er bestimmte Bedeutung erzeugen und kommunizieren will, nimmt der Zuschauer diese Zeichen wahr und erzeugt nun seinerseits Bedeutung, indem er diesen Zeichen bestimmte Bedeutung beiliegt.“¹⁷²

Christopher Balme begreift Theater als ein Kommunikationssystem, in dem es auf das Zusammenwirken von Darstellenden, Zuschauern und Raum ankommt. Alle weiteren möglichen Elemente wie Bühnenbild, Kostüme, Dramatik, Regie sind mehr oder weniger Beiwerk, „wichtige oder unwichtige Zusätze, auf die man aber notfalls verzichten kann.“¹⁷³ Diese Ansicht findet sich auch bei Grotowskis „armen Theater“.

Zentraler Bestandteil einer Aufführung bleibt der Schauspieler und seine Schauspielkunst: Gestik, Stimme, Rhythmus der Diktion, Bewegung, Verkörperung der Sprache durch den Schauspieler, etc.

¹⁷⁰ Helmut von Ahnen, *Das Komische auf der Bühne: Versuch einer Systematik*, München: Utz 2006, S. 3. Er zitiert Eric Bentley, *The Life of Drama*, New York 1964, S. 150: „The theatrical situation reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“ Diese Definition findet sich in jedem Standardwerk, siehe Balme, Fischer-Lichte, etc.

¹⁷¹ Ahnen, *Das Komische auf der Bühne*, München: Utz 2006, S. 3

¹⁷² Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen: Narr 1988, S. 15.

¹⁷³ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: E. Schmidt 2008, S. 119.

„Der menschliche Darsteller, der mit seinen expressiven Mitteln seines Körpers und Psyche bis zur Selbstaufgabe und -entblößung gehen soll, ist der Hauptträger des theatralen Geschehens.“¹⁷⁴

Diese Elemente dürfen nicht isoliert betrachtet werden, sondern stehen in einem komplexen Interaktionsverhältnis und stehen zudem in einer Beziehung zum Zuschauer. Der Körper des Schauspielers ist somit „nicht nur ein Zeichenproduzent, sondern er löst auch beim Publikum körperliche Wirkungen aus.“¹⁷⁵ Die einzelnen Schauspieler treten in Relation zu anderen und müssen in Bezug auf die gesamte Inszenierung gesehen werden.

Der theatrale Raum kann nicht nur als statischer Aufführungsraum, sondern auch als ortsunabhängiger Raum, wie etwa im Straßentheater¹⁷⁶, begriffen werden. „Der Raum generiert spezifische soziale und kulturelle Bedeutungen, die wiederum auf das gesamte Theatererlebnis einwirken.“¹⁷⁷

Zu unterscheiden sind der Bewegungsraum für die Darsteller und der Schauraum für die Zuschauer. Während der Schauraum (der von den Zuschauern sichtbare Raum) den Bewegungsraum (der von den Darstellern physisch genutzte Raum) meistens umfasst, gilt das nicht umgekehrt.¹⁷⁸ Beide Räume können nicht als ein einheitlicher Raum betrachtet werden. Ein Theatervorhang bildet den Übergang von Publikumsraum zur Bühne und hat auch theaterpraktische Funktionen inne, wie etwa die Vorbereitung auf Szenenwechsel und die Herstellung von Effekten. Ebenso bildet die szenische Fassade – ein Vorhang oder ein Bühnenbau – ein wichtiges Strukturmerkmal des Raumes.

Eine solche Beziehung zwischen dem Darsteller, dem Zuhörer und dem Raum kann auch für Live-Konzerte von Musikgruppen angenommen werden. In einer Live-Situation entsteht eine bestimmte Atmosphäre, die nicht auf einem Tonträger wiedergegeben werden kann. Daniel Raithofer spricht von einem „kommunikativen Zustand zwischen Star und Publikum“¹⁷⁹ In einer Konzertsituation fühlt sich der Zuseher nicht einsam. Gemeinsam agiert das Publikum mit den Musikern/-innen. Es entsteht ein Wett-

¹⁷⁴ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 126.

¹⁷⁵ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 129.

¹⁷⁶ Auch Drahdwaberl versuchten sich als Straßenkünstler, z.B. beim New Yorker New Music Seminar 1991, als sie auf New Yorks Straßen eine exhibitionistische und politisch unkorrekte Show boten, die wahrscheinlich sogar in Wien für Aufregung gesorgt hätte. Siehe: *Schweinerei in New York: Ein Reisebericht*, Regie: W. Knofel, GIG Video 1992. (VHS).

¹⁷⁷ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 142.

¹⁷⁸ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 147.

¹⁷⁹ Daniel Raithofer, „Imaginierte interpersonale Beziehungen als Hauptbeweggrund des Besuchs von Popalarmusikkonzerten“, Dipl., Univ. Graz 2007, S. 10.

fern mit der Musik: „Lautstärke gegen eigene Lautstärke, Rhythmus gegen Tanz und Bewegung, Emotionen in Text und Musik gegen die eigenen, überbordenden Emotionen.“¹⁸⁰ Es spielen äußere Faktoren wie der Geruch von Schweiß, Rauch, Alkohol, Drogen, spürbare Nähe, körperlich wahrnehmbare Rhythmen und Bässe eine wichtige Rolle.¹⁸¹ Eine inhaltliche Komponente spricht Raithofer ausschließlich der textlichen Ebene zu. Eine ideologische verortet er um die im Text verankerte Message des Künstlers oder um das öffentliche Auftreten und Eintreten eines Künstlers.¹⁸² Diese ideologische Komponente ist in der Rockmusik von besonderer Bedeutung. Somit ist dieses Element im österreichischen Rocktheater nicht zu vernachlässigen, da hier auch grundlegende Botschaften abseits des gesprochenen/gesungenen Wortes vermittelt werden. Im Rocktheater war die Premiere einer neuen Show für Zuseher, Fans und Presse ebenso mit Erwartungen verknüpft, wie die Erstaufführung eines Theaterstücks.

„für den company-fan, den echten, mit dem zahuana-bewußtsein im gehörgang, ist die premiere einer neuen hallucination-show von der selben bedeutung, wie das eröffnungs-spiel der neuen meisterschaft für den rapid-fan, den echten, den stadtbahnzerleger. schließlich wird man sich die truppe in der nächsten saison so oft wie möglich ansehen.“¹⁸³

Bevor nun anhand der Performances der beiden Rocktheatergruppen Drahdwaberl und der Hallucination Company auf theatrale und dramaturgische Elemente eingegangen wird, soll der Begriff der Theatralität vorgestellt werden. Es soll hier nicht auf die Diskurse im Rahmen der Kulturwissenschaften eingegangen, sondern festgehalten werden, dass Definitionen je nach Fachrichtung variieren.¹⁸⁴ Erika Fischer-Lichte sieht Theatralität als ein Gesamtkonzept an, das alle Materialien und bzw. oder Zeichensysteme beinhaltet, die in einer Aufführung Verwendung finden. Fischer-Lichte leitet vier Aspekte ab, die den Begriff der Theatralität konkretisieren: die Aufführung/Performance, die Inszenierung, die Korporalität (Darstellung und Material) und die Wahrnehmung des Zuschauers. Theatralität ließe sich als eine je spezifische Inszenierung von Körpern in

¹⁸⁰ Raithofer, „Imaginierte interpersonale Beziehungen“, S. 22. Er verweist auf Nikola Vatterodt, *Boygroups und ihre Fans: Annäherung an ein Popphänomen der neunziger Jahre*, Karben: Coda 2000, S. 59.

¹⁸¹ Raithofer, „Imaginierte interpersonale Beziehungen“, S. 18.

¹⁸² Raithofer, „Imaginierte interpersonale Beziehungen“, S. 29.

¹⁸³ *Landesmusikrundschaue* vom Oktober 1982, nicht paginiert.

¹⁸⁴ Vgl. Barbara Faber, „Schwellenfiguren als Grenzüberschreiter in Rauschzuständen. Eugene O’Neills Long Day’s Journey Into Night“, Dipl., Univ. Wien 2009, S. 65.

Hinblick auf eine je besondere Art der Wahrnehmung bestimmen, die einerseits „aufgeführt, andererseits jedoch auch in Texten, Bildern, Filmen und anderen Medien vorgenommen werden kann.“¹⁸⁵ Ausgehend von diesem Ansatz werden in den folgenden Abschnitten Live-Mitschnitte, Videoclips und auch ausgewählte Textpassagen und Fotos verglichen, um die Performance der Rockbands Hallucination Company und Drahdwaberl in einen theaterwissenschaftlichen Rahmen zu stellen.

Als „performative Kunst par excellence“¹⁸⁶ gilt nach Fischer-Lichte das Theater, da es als Aufführung immer performativen Charakter hat und die von der Kultur hervorgebrachten Zeichen verwendet und interpretiert. Nach Fischer-Lichte ist diese Art der Zeichenherstellung für alle Theaterformen charakteristisch. Wird ein Körper nicht allein als Zeichen interpretiert, sondern vor anderen als Zeichen präsentiert, vollzieht sich demnach ein theatralischer Prozess. „Wo der menschliche Körper und die Objekte seiner Umwelt in ihrer materiellen Gegebenheit als Zeichen eingesetzt werden, hat also Theater sich konstituiert.“¹⁸⁷ Performativität und Semiotik sind nicht zwei von einander getrennte Bereiche, sondern sie stellen jeweils einen anderen Aspekt ein und desselben Prozesses dar. Daraus ergibt sich die Konsequenz einer ganzheitlichen Betrachtungsweise, da das performative Potential einer Aufführung zu den „zentralen Gegebenheiten eines Theaterereignisses“¹⁸⁸ zählt.

Erika Fischer-Lichtes dreibändiges Werk zur Semiotik des Theaters¹⁸⁹, vor allem ihr System der theatralischen Zeichen (Band 1), bietet sich an, die verschiedenen theatralischen und dramaturgischen Handlungen der beiden Rocktheatergruppen Hallucination Company und Drahdwaberl aufzugliedern und anschaulich darzustellen. Sie beschäftigt sich im Band zu den theatralischen Zeichen mit der Tätigkeit des Schauspielers als Zeichen (sprachliche Zeichen, kinesische Zeichen), die Erscheinung des Schauspielers als Zeichen (Maske, Frisur, Kostüm), die Zeichen des Raumes (Raumkonzeption des Theaters und Dekoration, Requisiten und Licht im Bühnenraum) und mit den nonverbalen akustischen Zeichen (Geräusche und Musik).

¹⁸⁵ Erika Fischer-Lichte, *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 4.

¹⁸⁶ Gunter Gebauer und Erika Fischer-Lichte (Hrsg.), *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie Verlag 2001, S. 248.

¹⁸⁷ Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 195.

¹⁸⁸ Gebauer, Fischer-Lichte, *Theorien des Performativen*, S. 252.

¹⁸⁹ Erika, Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, in drei Bänden, Tübingen: Narr 1988.

Ich habe ihre Auffassung vom theatralischen Code als System adaptiert und drei wichtige Fragen, die für Konzerte von Drahdwaberl und der Hallucination Company bedeutsam sind, als Schema für die Analyse verwendet.

1. Was sieht man?
2. Was hört man?
3. Was ist los auf der Bühne, welche Aktionen finden statt?

In diesen drei Fragen werden die Kategorien, die Fischer-Lichte in ihrer Semiotik aufgliedert, integriert. Außerdem habe ich noch einen zusätzlichen Punkt hinzugefügt, der auf die typischen Merkmale eines „Theateralltags“ eingeht, die auch bei Drahdwaberl und der Hallucination Company zu finden sind. Ausgehend von dieser theoretischen Basis werden die praktischen Ausformungen im Rocktheater dieser beiden Bands anhand ausgewählter Beispiele dargestellt und in Bezug auf Bedeutung und Sinnggebung überprüft.

Die in den folgenden Kapiteln aufgezählten Attribute eines Theaters sind als eine Minimaldefinition zu verstehen. Im Rocktheater kommen diese Attribute, wenn auch in einem anderen Zusammenhang, vor. Es ist aber zu prüfen, ob nicht auch ein einfaches Konzert die Definition (wenn Person A in eine Rolle B schlüpft, während C zusieht) erfüllt, denn jeder Rockstar erfüllt ein ihm zugewiesenes oder von ihm selbst erstelltes Image.¹⁹⁰

Das Rocktheaterkonzert ist natürlich von einem Zusammenspiel der verschiedensten Zeichen gekennzeichnet und daher gibt es viele, die sich einerseits überschneiden und andererseits an mehreren Stellen der Analyse auftauchen.

5.1 Entlehnte Elemente aus einem „Theateralltag“

Für die Hallucination Company und für Wickerl Adam im Besondern hat die alternative Theaterszene einen wichtigen Stellenwert eingenommen. Wickerl Adam hat seine Erfahrungen von den Workshops im Dramatischen Zentrum und bei der Gruppe A.Mo.K. in die Arbeit mit der Hallucination Company einfließen lassen. Gerade am Beispiel der Proben für ein Programm bzw. Konzert lassen sich Parallelen mit einem „klassischen“

¹⁹⁰ Vgl. Jooß-Bernau, *Das Pop-Konzert*, S. 83f.

Theateralltag bzw. mit den Vorbereitungen einer Theateraufführung eines großen Schauspielhauses erkennen.

Die Vorbereitung von Theaterstücken nimmt im Regelfall einen breiten Raum ein. Für eine Aufführung von zwei Stunden studieren die Akteure oft monatelang die Aufführung ein. Am Beispiel der Hallucination Company lässt sich auch diese Zeit der Proben skizzieren.

Ein typischer Probenalltag der Hallucination Company begann kurz vor Mittag. Um 11 Uhr vormittags traf man sich im Dramatischen Zentrum oder in einem für Proben zur Verfügung gestellten Presseraum im Wiener Praterstadion. Am Programm standen zunächst zwei Stunden Körpertraining. Jede körperliche Übung war als eine Art gymnastische Trainingseinheit konzipiert. Aber es machte einen Unterschied, ob der „Trainingsleiter“ eine Anweisung wie: „Nun neigen Sie den Kopf nach rechts und dehnen dabei die Halswirbelsäule“ gibt, oder ob man eine solche Übung für die Halswirbelsäule in Bilder verpackt. Wickerl Adam gab z.B. folgende Anweisungen:

„Wir sind in der Wüste eingegraben bis zum Kopf und wir schauen uns die Gegend an. Wir können unseren Körper nicht bewegen, wir können das alles nur mit dem Kopf machen.“¹⁹¹

Mit solch einfachen Übungen wurde der gesamte Körper durchgegangen. Ein besonderes Augenmerk legte Adam auf eine Eigenschaft, die er als „Geschmeidigkeit“ bezeichnete. Das Training war nicht auf Kraft aufgebaut, sondern auf Weichheit und Geschmeidigkeit.

Diese Theaterworkshops, die Wickerl Adam für die Hallucination Company abhielt, waren obligatorisch für jedes Mitglied. Strenge und Disziplin waren gefragt und Voraussetzung, um die Fähigkeit zu erlangen, gezielt aus sich herausgehen und in einer bestimmten Rolle auf die Bühne gehen zu können, inklusive Schminke, Kostüme und Requisiten. „Denn bei mir geht keiner in Alltagskleidung auf die Bühne.“¹⁹² Adam erkannte, dass alle Menschen Schwächen haben und leitete den Schluss ab, dass man an den Stärken arbeiten und die Schwächen in Kauf nehmen müsse. In anderen Worten: Man trainiert den schlechteren linken Fuß mit, aber perfektioniert ihn nicht.

Dieses Trainieren der Stärken wird am Beispiel von Falco deutlich. Er hat sich sehr stark engagiert für die Band und die Gruppe. Er übte auch einzelne Posen und suchte für

¹⁹¹ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁹² Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

sein Auftreten und sein Wirken auf der Bühne entsprechend gute Ausdrucksweisen zu finden. Allerdings war sein Unterkörper in den Bewegungen mit der Musik stark eingeschränkt. Wickerl Adam im Interview: „Ich hab noch nie einen so steifen Menschen gesehen.“¹⁹³ Diese Ungelenkigkeit war nicht aus ihm heraus zu bringen, hier versagten alle „Geschmeidigkeitsübungen“. Adam erwähnte in diesem Zusammenhang auch eine Katzenübung, die auf Grotowski zurückgeht. Die Übung basiert auf der Beobachtung einer Katze, die aufwacht und sich streckt. Die betreffende Person liegt ausgestreckt mit dem Gesicht nach unten, völlig entspannt. Die Beine sind geöffnet, und die Arme liegen in einem rechten Winkel zum Körper, die Handflächen zeigen zum Boden. Die Katze erwacht, zieht die Hände nach innen zur Brust, wobei die Ellbogen nach oben gehalten werden, so dass die Handflächen eine Stützgrundlage bilden. Die Hüften werden angehoben, während sich die Beine auf Zehenspitzen zu den Händen hinbewegen. Das linke Bein zur Seite heben und ausstrecken und gleichzeitig den Kopf heben und vorrecken. Danach das linke Bein wieder auf den Boden legen, auf den Zehenspitzen abgestützt. Die gleiche Bewegung wird mit dem rechten Bein wiederholt. Der Kopf ist immer nach oben gereckt. Die Wirbelsäule wird gestreckt, indem der Körperschwerpunkt zuerst im Zentrum der Wirbelsäule liegt, dann aber weiter nach oben in Richtung Nacken rückt. Abgeschlossen wird die Übung damit, dass sich der Betreffende umdreht, auf den Rücken fallen lässt und sich entspannt.¹⁹⁴ Diese Möglichkeit, die Geschmeidigkeit zu erhöhen, empfahl Wickerl Adam auch Falco.

„Irgendwann hab ich gesagt, Hans schieß drauf. Mach es, wie es geht. Wo es hinget, da geht es hin. Im Kopf ist es bei dir, in den Schultern, in deinen Händen.“¹⁹⁵ Seine Stärken lagen eben im Oberkörper, der Unterkörper sollte in der Folge keine Rolle mehr spielen. „Du wirst kein einziges Video sehen, wo er seinen Unterleib bewegt, er hat seine Schwächen erkannt, und wir haben keinen Wert mehr darauf gelegt.“¹⁹⁶ Falco perfektionierte seinen steifen Torso in der Rolle des arroganten Popstars.

Wickerl Adam war mehr Impulsgeber und Regisseur, nicht so sehr ein Frontman, daher bezeichnete er die singenden Mitglieder als Leadsänger bzw. -sängerinnen und nicht sich selbst. Er wollte die Musiker pushen und sie dazu bewegen, viel auszuprobieren.

Im Rahmen dieser Workshops wurden auch die Shows erarbeitet. Wickerl Adam gab die Schlagwörter vor. Die erste Show trug den Titel *Halluzinationen*, das war auch

¹⁹³ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁹⁴ Vgl. Grotowski, *Für ein Armes Theater*, S. 144f.

¹⁹⁵ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁹⁶ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

gleichzeitig der Arbeitstitel und das Erarbeitungsschlagwort für die Künstler. Jeder von den Mitgliedern hatte in der Folge zwei Szenen zu schreiben und zwei Lieder zu komponieren. In dieser Form sollte sich jedes Mitglied mit dem Motto der Shows auseinandersetzen und niederschreiben, was er mit diesem Wort verbindet. Nicht jeder Musiker war davon auf den ersten Blick begeistert. Wickerl Adam machte auch denjenigen Mut, die bislang weder komponiert noch getextet haben. Am Beispiel von Schlagzeuger Peter Kolbert wird eine Entwicklung vom „bloßen“ Instrumentalisten zu einem wichtigen Co-Komponisten und -Autor deutlich. Schließlich komponierte Peter Kolbert den Großteil der Songs der Hallucination Company und in Folge auch von Hansi Lang mit. Wickerl Adams Verdienste in der Ausbildung und Förderung von jungen Künstlern fasste er selbst so zusammen:

„Ich schreibe mir nur auf meine Fahne, in diesem Land ein paar andere Methoden anzuwenden. Und die Künstler, die in diese Schule gegangen sind, unterscheiden sich von anderen komplett.“¹⁹⁷

Wickerl Adam legte erstens Wert auf Disziplin. Gerade die Disziplin ist mit dem gängigen Image eines Rockmusikers nicht vereinbar. Zweitens förderte er die kreative Entfaltung sowohl der Musiker als auch der Sänger und drittens war ihm der Zusammenhalt innerhalb der Gruppe wichtig. Es kämpfte nicht jeder für sich alleine – zumindest in einer verklärenden Rückschau Wickerl Adams.

Nicht nur die Proben, auch die Auftritte der Hallucination Company waren durchgeplant und streng strukturiert. Für ein Konzert der Hallucination Company musste nicht nur eine Songliste erstellt werden, wie bei jedem anderem Rockkonzert auch, sondern es mussten die Lieder und Sketche eingeordnet und in Beziehung zueinander gebracht werden.

Wickerl Adam gab das Rahmenthema vor und gestaltete auch den Ablauf der einzelnen Einlagen. Allerdings passten Songs und Theatereinlagen nach Thomas Rabitschs Meinung nicht immer unbedingt zusammen. Jede Show hatte zwar einen gewissen Titel und der Zuschauer konnte dadurch glauben, dass ihm eine Show mit einem durchgehenden Handlungsstrang bevorstünde, dem war aber nicht zwingend so. Wickerl Adam, konfrontiert mit der Frage nach dem verbindenden Element in seinen Shows, verglich dies mit einer Zeitung. „Wenn man eine Zeitung durchblättert, steht auf jeder Seite etwas

¹⁹⁷ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

anderes, das hat nichts miteinander zu tun, aber es ist eine Zeitung.“¹⁹⁸ Außerdem, so Wickerl Adam, sei das Publikum aber intelligent genug, den tiefer liegenden Sinn einer Show auch zu erkennen.¹⁹⁹

Für das Publikum war es somit nicht immer leicht zu durchschauen, wie die einzelnen Lieder und Themen zueinander passten, ein roter Faden fehlte. Auch im Nachhinein, bei der Betrachtung von Konzertmitschnitten, ist es schwierig, eine Verbindung zwischen Songs, Theatereinlagen und Titel der Show zu erkennen, auch wenn man sich als Rezipient bewusst ist, dass es ein Rahmenthema geben musste. Nach Thomas Rabitsch war das Erkennen eines Plots für die Hallucination Company auch „nicht wichtig“ bzw. sie hat „halt einfach nicht drauf geachtet“.²⁰⁰ Möglicherweise wollte diese Ungereimtheit des Ablaufes auf den psychodelischen und bewusstseinsweiternden Effekt der Show abzielen. Möglicherweise musste diese intendierte Bewusstseinsweiterung, um den Inhalt zu erfassen, von manchen in den Reihen der Künstler und des Publikums erst künstlich hergestellt werden.

Obwohl Stefan Weber von Beruf Lehrer ist, sind derart strenge Abläufe und Themenvorgaben in den Vorbereitungen der Konzerte von Drahdwaberl nicht bekannt. Stefan Weber gab im Interview einen Seitenhieb auf diese strukturierte Planung und Stringenz der Hallucination Company, indem er ihm attestierte, dass sich Wickerl Adam als „Oberlehrer“ wohl noch mehr entfalten hätte können, als in seiner Künstlerkarriere.²⁰¹

Dennoch war auch, nach Thomas Rabitsch, die Show bei Drahdwaberl an sich sehr organisiert, auch wenn nicht bis in das kleinste Detail wie bei der Hallucination Company. Auch erweckte die Show vom Blickwinkel des Zuschauers nicht den Anschein einer gründlichen Planung. Das hatte natürlich auch mit der Wahrung des Images zu tun: Die Hallucination Company wollte nach außen hin kreative Einheit verkörpern, Drahdwaberl hingegen dazu Chaos und Revolution.

Auch hatten die peniblen Planungen der Hallucination Company in der Vorbereitung zur Folge, dass die Musiker und Akteure genau wussten, was, wann und wo sie etwas machen sollen. Das wusste bei Drahdwaberl niemand so recht, dementsprechend hoch war auch das Verletzungsrisiko der Akteure. Thomas Rabitsch verglich die monatelangen Tourneen der Hallucination Company mit einer einwöchigen Tour von Drahdwaberl und konstatierte: „Drahdwaberl war viel gefährlicher“. Im Gegensatz zur Halluci-

¹⁹⁸ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

¹⁹⁹ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

²⁰⁰ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

²⁰¹ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

nation Company – die eine einstudierte genaue Choreografie besaß, bei der jeder wusste was passierte – war dies bei Drahdwaberl eben nicht so. Jeder hat alles gegeben „und zwar planlos“²⁰² – eben ohne zu wissen, was passiert und dadurch war es für die Akteure bei Drahdwaberl viel gefährlicher.

Die Shows von Drahdwaberl lebten auf der Bühne zwar mehr von Effekthascherei und Momentaufnahmen, aber dahinter wurde eine strikte Trennung von Musikern und Akteuren vorgenommen, im Gegensatz zur Hallucination Company, bei der die Musiker und Sänger immer einen Teil des Ganzen bildeten. Stefan Weber, der meist die fertigen Texte zur Probe mitbrachte, probte mit den Musikern, darunter waren auch die Sänger (viele davon waren auch Akteure), separat. Thomas Rabitsch empfand diese Trennung sehr positiv, denn so konnte er sich hinter seinem Keyboard „ein bisschen bei der Show verschanzen. [...] Wir sind die Musiker und über die Wahnsinnigen da vorn hauen wir uns ab.“²⁰³

Stefan Weber bereitete immer handschriftliche Programmzettel vor. Diese dienten ihm und allen anderen Beteiligten als Orientierungshilfe. Hierbei verwendete er Grafiken²⁰⁴ und unterschiedliche Symbole zur Kennzeichnung des Programmablaufes: Die Lieder wurden in fetter, roter Schrift gekennzeichnet, mit einem Stern versehen und dadurch von den Sketches und Einlagen abgehoben.

Er weihte erst ein paar Tage vor einem Konzert die Akteure in seine Vorstellungen und Ideen ein, es fanden somit keine Proben mit den Darstellern statt, wie für die musikalische Umsetzung der Show. Die Anweisungen erfolgten also in mündlicher Form, die dann im Rahmen des Konzerts in spontane Aktion und Chaos ausarteten. Dies war aber „nur im Sinne des Aktionismus“²⁰⁵.

²⁰² Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

²⁰³ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

²⁰⁴ Auch gestaltete Stefan Weber die Covers und Inlets der Drahdwaberl LPs und CDs immer selber. Meistens glichen sie einer Collage aus Zeitungsausschnitten, Schreibmaschinentexten und wildem Gekritzel.

²⁰⁵ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

war mit einem schockierten Publikum konfrontiert, das die Streiterei fast hautnah miterlebt hatte. „Wir haben das [Konzert] so nebenbei gespielt, wir waren alle angefressen, aber das Publikum hat irrsinnig geklatscht“²⁰⁶ Die Streitigkeiten wurde bis spät in die Nacht im Hotelzimmer weitergeführt, bis der Manager eine druckfrische Kritik der Lokalpresse – eine Jubelkritik wohl gemerkt – brachte. Bei der Hallucination Company hat es Banddiskussionen gegeben, vor allem wenn jemand die Band verlassen wollte. „Das waren Beziehungswickel – wie bei einem Pärchen, das sich scheiden lässt.“²⁰⁷ Auch hier wird die Demonstration von Einheit bei der Hallucination Company bewusst.

Drahdiwaberl war in dieser Beziehung sehr locker, Stefan Weber nahm hierbei eine gewisse Pufferfunktion ein. Es gab immer etwas zu lachen, immer „einen Koarl“. Somit steht Drahdiwaberl dem Klischee einer typischen Rockband in Gehabe, Gestus und Aufmachung viel näher. Falsche Gesänge und Verspieler in der Show wurden nicht nur in Kauf genommen, sondern waren vielleicht sogar erwünscht. Auf jeden Fall wurde der Musik ein geringerer Stellenwert beigemessen und das Hauptaugenmerk auf die aktionistischen Züge des Konzerts gerichtet. Dem gegenüber steht die Perfektion der Hallucination Company, die auf ein musikalisch und optisch harmonisches Zusammenspiel aus war, das in einer perfekten Inszenierung münden sollte. Das Vermeiden und Beseitigen von Fehlern ist viel eher den Vorbereitungen einer Theaterinszenierungen zuzuordnen als einem Rockkonzert, das vorzugsweise Bilder von hemmungslosem Sex, überbordendem Drogenkonsum und hartem Rock in einem hervorruft.

5.2 Was sieht man?

Als Ordnungsprinzip meiner Analyse habe ich ein praktisches gewählt, das sich an Besuchern eines Musikkonzerts oder einer Theateraufführung orientiert. Somit sind auch die leitenden Fragestellungen daran angeglichen. Was passiert, wenn ein Zuseher einen Konzertraum oder einen Theatersaal betritt? Welche ersten Eindrücke kommen ihm entgegen und womit wird er von Anfang an begleitet? Hierbei stehen das Sehen, das Hören und die Aktionen auf der Bühne, die zwischen den Künstlern stattfinden und ebenso die Kommunikation und Bedeutungsübertragung zwischen Künstlern und Publi-

²⁰⁶ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

²⁰⁷ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

kum im Zentrum der Analyse. Erika Fischer-Lichte hat dies unter dem Aspekt der „Wahrnehmung“²⁰⁸ zusammengefasst.

In diesem Kapitel werden somit die sichtbaren Zeichen der beiden österreichischen Rocktheatergruppen Drahdwaberl und Hallucination Company, abgesehen von Bewegung und Aktion, behandelt. Wen nimmt man wahr auf der Bühne: Akteure, Schauspieler, Musiker, Sänger und sonstige Mitarbeiter. Wie wird vor allem die äußere Erscheinung dieser Personen wahrgenommen und welchen optischen Eindruck hinterlassen z.B. ihre Kleidung, Requisiten und Make-up beim Publikum?

Neben dem optischen Erscheinungsbild der Akteure wird der Blick auch auf die Bühne und die vorhandene Dekoration gerichtet. Welche Requisiten sind auf der Bühne zu sehen? Besteht auf der Bühne ein bestimmtes Bühnenbild oder Dekoration? Welche zusätzliche Licht- und Bühnentechnik wird zur Unterstützung der Gesamtkonzeption dieser Bühne eingesetzt?

Eine Pop- oder Rockkonzertsituation unterscheidet sich in vielen Dingen von einer Sprechtheatersituation, nicht unbedingt im augenscheinlich sichtbaren Bereich, sondern in dem Merkmal, welche Funktion das Gesehene in dieser Situation einnimmt.

Geht man nun beispielsweise zu einem Drahdwaberl- oder Hallucination Company-Konzert, wird sich schon allein der Bühnen- und Zuschauerraum, der das Tor zu diesem Spektakel ist, maßgeblich von einem Bühnen- und Zuschauerraum in einem Theatergebäude unterscheiden. In einem Theatergebäude sitze ich auf meinem zugewiesenen Sitz in Parterre, Rang oder Loge, ich sehe meistens frontal auf die Bühne. Zwischen Bühne und Zuschauer befindet sich ein Orchestergraben und die Bühne ist zusätzlich mit einem Vorhang vom Zuschauerraum abgetrennt. Vorkehrungen, die auf der Bühne getroffen werden, werden vor dem Publikum verborgen.

In einem Rockkonzert wie bei Drahdwaberl oder Hallucination Company steht man als Konzertbesucher in einem großen Raum und kann sich in diesem meist frei bewegen. Der Unterschied zum Theater besteht meist im Sitzen oder Stehen des Publikums und in der Abtrennung durch einen Vorhang. Es sei denn, es handelt sich z.B. um ein Konzert, das atypisch in einem Theaterraum oder Konzertsaal stattfindet.

Was sich nicht von einem Theaterbesuch unterscheidet, ist, dass der Zuschauerraum abgedunkelt ist. Spielt jedoch eine Vorgruppe, fällt einem eine Art „Rohlicht“ auf, dass bei Beginn des Hauptacts abgedunkelt wird und die Stimmung intensiviert. Bei einer Theateraufführung fällt die Vorgruppe komplett weg, sie spielt aber im Rockkonzert

²⁰⁸ Fischer-Lichte, *Theatralität*, S. 4.

eine wichtige Funktion, nämlich die des Aufheizens und des Erzeugens eines Spannungsmomentes.

Bezüglich der Bühnentechnik unterscheiden sich auch Konzertsituationen insofern, als überhaupt Ressourcen und Technik zur Verfügung stehen. Beispielsweise werden bei einem internationalen Pop-Act andere technische Mittel zur Effektherstellung verwendet als bei einem intimen Konzert in Clubatmosphäre. Sowohl bei Konzerten in der Anfangszeit als auch bei heutigen Auftritten fallen bei Drahdwaberl und Hallucination Company keine aufwändige Ausstattung und Dekoration auf der Bühne auf. Die damals in den 1970er und 1980er Jahren gängige Bühnenausstattung für Rockkonzerte bestand aus einer schwarzen Plane, um den Backgroundbereich abzugrenzen. Auf der Bühne sind lediglich die Musikinstrumente und Roadys, die die letzten Vorbereitungsmaßnahmen treffen, zu sehen. Bei Drahdwaberl und Hallucination Company blieb diese Form der Bühnenausstattung im Wesentlichen über die Jahre hindurch unverändert. Natürlich hat man sich an der Größe der Spielstätten orientiert und z.B. in größeren Hallen versucht, mittels Podest eine räumliche Trennung zu schaffen. Meist wurden Sänger und Akteure in den Vordergrund gerückt, um auch eine Struktur im Sinne einer Hierarchie innerhalb der Gruppe zu demonstrieren. Als Beispiel sei auf ein Konzert von Drahdwaberl im Dezember 2009 verwiesen, wo das Schlagzeug in der Mitte der Bühne auf ein Podest positioniert wurde. Dieses Instrument diente nicht nur der Struktur sondern auch der Provokation. Jedes Mal, wenn die Basstrommel betätigt wurde, schien es, als würde in der vor die Basstrommel gespannten rosa-karierten Boxershorts ein Penis erigieren.

Christian Jooß-Bernau geht in seiner Untersuchung zu Pop-Acts sehr stark auf das Lichtdesign und die Bühnenbeleuchtung ein.²⁰⁹ Für beide Gruppen, Drahdwaberl und Hallucination Company, kann jedoch kein spezielles Lichtdesign erkannt werden. Es handelte sich vielmehr um eine Standardkonzertbeleuchtung, die die essentiellen Bühnenvorgänge unterstützt. Einzelne Lieder werden bei der Hallucination Company durch die Scheinwerfer, die Farbwechsel und die Intensität des Lichts in eine spezielle Atmosphäre gerückt. Die Technik ist relativ einfach und keineswegs mit einem heutigen Großevent, das z.B. Rockgrößen wie ACDC oder Metallica bieten, zu vergleichen. Bei diesen paratheatralen Rockshows, wie sie Jooß-Bernau nennt, überlagern die technischen Elemente und Raffinessen oft die eigentliche Musikperformance.

²⁰⁹ Vg. Jooß-Bernau, *Das Pop-Konzert*, S. 13f.

Im Großen und Ganzen haben sich die Dimensionen für internationale Rockshows maßgeblich verändert, dies trifft jedoch für kleine nationale Acts wie Drahdwaberl und Hallucination Company aufgrund der Beschränktheit der Ressourcen nicht zu.

Nach dem Auftakt des Konzerts von Drahdwaberl bzw. der Hallucination Company sieht man in erster Linie zahlreiche Menschen auf einer Bühne, die sich nach einem genaueren Betrachten in Musiker, (Background-)Sänger- und Sängerinnen und Frontsänger und -sängerinnen aufteilen. Anschließend wird einem eine weitere Differenzierung bewusst – die auch aus dem Musiktheater bekannt ist: Manchmal sind Sänger auch gleichzeitig Schauspieler, bzw. nehmen innerhalb der Show einen darstellenden Part ein, manchmal auch nicht. Bei Drahdwaberl kommt die besondere Differenzierung in Darsteller und Akteure/Exhibitionisten hinzu, die oftmals nur am Rande mit der musikalischen Komponente eines Konzerts zu tun haben.

Diese Unterscheidung in Musiker und Schauspieler wird dem Publikum vor allem durch die maßgebliche Rolle der Kostümierung und Masken, Schminke und Frisur bewusst.

Bei beiden Gruppen sind mehrere Kostümwechsel während einer Show nicht ausgeschlossen. Der Zuseher sieht immer Kostüme, die zu einer jeweiligen Situation, zum jeweiligen Sketch oder zur jeweiligen Aktion auf der Bühne passen. Auch die Requisiten passen zu dem dargestellten Inhalt und unterstreichen diesen. Anhand der Auswahl der Kostüme ist festzumachen, dass zuvor ein Prozess des Nachdenkens über Rolle und Wirkung dieser optischen Mittel stattgefunden hat.

Die Gewänder der Hallucination Company mussten zu den Songs bzw. zu den gesprochenen Teilen in Beziehung stehen. Für die Shows werden eher „normale“ Kleidungsstücke (im Gegensatz zu Drahdwaberl) adaptiert und entsprechend auf der Bühne in Szene gesetzt. Sie wurden mit einfachen Mitteln aufgewertet, z.B. mit Glitzerapplikationen und eigenständigen Änderungsschneidereien. Hinzu kamen Kleidungsstücke aus dem Glam-Rock-Bereich, der Wert auf eine enganliegende, feminine Silhouette legte. Ergänzt wurde die Show der Gruppe durch clowneske Gewänder. Die Basis dieser Kostüme wurde zu einem großen Teil auf den Amsterdamer (Floh)märkten erstanden.

Eine Hallucination Company will mit Kleidung jedoch nicht provozieren, sondern mit Make-up, Kostüm und Requisiten die eigentliche Performance bzw. den narrativen Gehalt im Song oder Sketch unterstützen und das Publikum in eine Art Fantasiewelt versetzen.

Im Gegensatz dazu ist für Drahdwaberl die Provokation das zentrale Thema in allen Facetten ihres künstlerischen Schaffens. Schon alleine mit den Kostümen und Gewän-

dern ist eine derartige Provokation möglich und könnte als „öffentliches Ärgernis“ aufgefasst werden. Vorrangig werden aus allen Bereichen des menschlichen Zusammenlebens – vor allem aus den „Abgründen“ – einzelne Aspekte und Kleidungstraditionen herausgegriffen: Die Gewänder kommen etwa aus der Rockerszene, die mit der typischen Lederkluft, Nieten und Cowboystiefel verbunden wird. Immer wieder finden sich Kostüme aus der Sadomaso- und Sexshop-Ecke. Die Provokation wird durch Polizei-, SS- und Nazi-Uniformen gesteigert. Teilweise stehen diese Figuren gleichzeitig auf der Bühne und relativieren sich dadurch. Diese Vermischung soll auf die Gegensätzlichkeit in der Realität hinweisen, am Beispiel der Polizei kann dies das Bild vom „Freund und Helfer“ und gleichzeitig konträr vom „knüppelschwingenden Feind“ zeigen. Verkleidungen als Weihnachtsmänner, Nikoläuse und Engerl verharmlosen und entschärfen die anderen streng wirkenden Kostümierungen und dienen als Persiflage und Entartung. Um das Geschehen auf die Spitze zu treiben, werden diese bereits provokativen Kostüme mit den typischen Erscheinungsbildern der kritisierten Institutionen, wie etwa von kirchlichen Würdenträgern, Schuluniformen oder Ku-Klux-Klan-Mützen, verbunden. Oft präsentierten sich die Akteure auf der Bühne auch mit simple hergestellte Masken von Persönlichkeiten aus dem aktuellen Zeitgeschehen.

Stefan Weber berichtete, dass er im Laufe der Zeit eine Gardarobenkammer bei sich aufgebaut hat, die seinesgleichen sucht. Jede Reise nach London, jeder Besuch auf einem Flohmarkt konnte neue und interessante Bühnenrequisiten, Kostüme und anderes Beiwerk mit sich bringen. Auch Bekanntschaften konnten nützliche Gegenstände bereitstellen, so vermachte ihm ein in Pension gegangener Polizist seine drei Uniformen.²¹⁰

²¹⁰ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.



Abb. 13: Drahdwaberl spielen „Rocker und Gendarme“, *Juke Box*, Mai/Juni 1987.

Im Kleidungsstil von Drahdwaberl wird eine Verbindung im provokativen Gehabe mit der Punker-Szene deutlich: Das Perverse und Abnormale an sich war bei den Punks sehr beliebt, die besonders die verbotene Bildersprache sexueller Fetischismen kalkuliert einsetzen.

„Frauschändermasken und Gummidress, Lederzeug und Netzstrümpfe, unglaublich spitze und hohe Pfennigabsätze, das ganze Sado-Maso-Zubehör – Riemen, Strapse und Ketten –, all diese Utensilien wurden aus Geheimfächern und Pornofilmen exhumiert und auf die Straße gebracht, wo sie ihre verbotenen Konnotationen entfalten konnten.“²¹¹

Der Affront bestand nach Peter Wicke darin, dass das Private in den öffentlichen Raum gelangte. Durch diese Übertragung gelang auch dem Wiener Aktionismus seine Provokationen eben dadurch, dass natürliche und alltägliche Handlungen aus dem Privaten in der Öffentlichkeit ausgelebt wurde. In der Punker-Szene geschieht diese Transformation in die Öffentlichkeit vor allem durch Gegenstände und Requisiten, die von ihrem natürlichen Gebrauch zweckentfremdet werden (z.B. Sicherheitsnadeln als Ohringe).

²¹¹ Peter Wicke, *Rockmusik: Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, Leipzig: Reclam 1987, S. 200f.

Für Drahdwaberl betonten neben dem Gewand auch entsprechende Requisiten den provokativen und offensiven Charakter der Show. Eingesetzt wurde alles, was am freien Markt erhältlich war, oder auch nicht: vom Klobesen über Revolver bis zum Riesendildo. Für Drahdwaberl typisch ist das Element der Verfremdung. Ein Klobesen kann als Aspergill gebraucht werden – vielleicht, um auf ironische Weise Kirchenkritik zu üben? Vorzugsweise wurde der eigene Körper als „Requisit“ eingesetzt. Die sekundären Geschlechtsmerkmale und die Körperflüssigkeiten nahmen eine zentrale Rolle ein. Oftmals wurden Ausscheidungen imitiert: Ketchup und Tierblut fungierten als menschliches Blut bzw. konnten Bier und Sekt für Urin Verwendung finden. Das konnte jeder Akteur für sich selbst entscheiden.

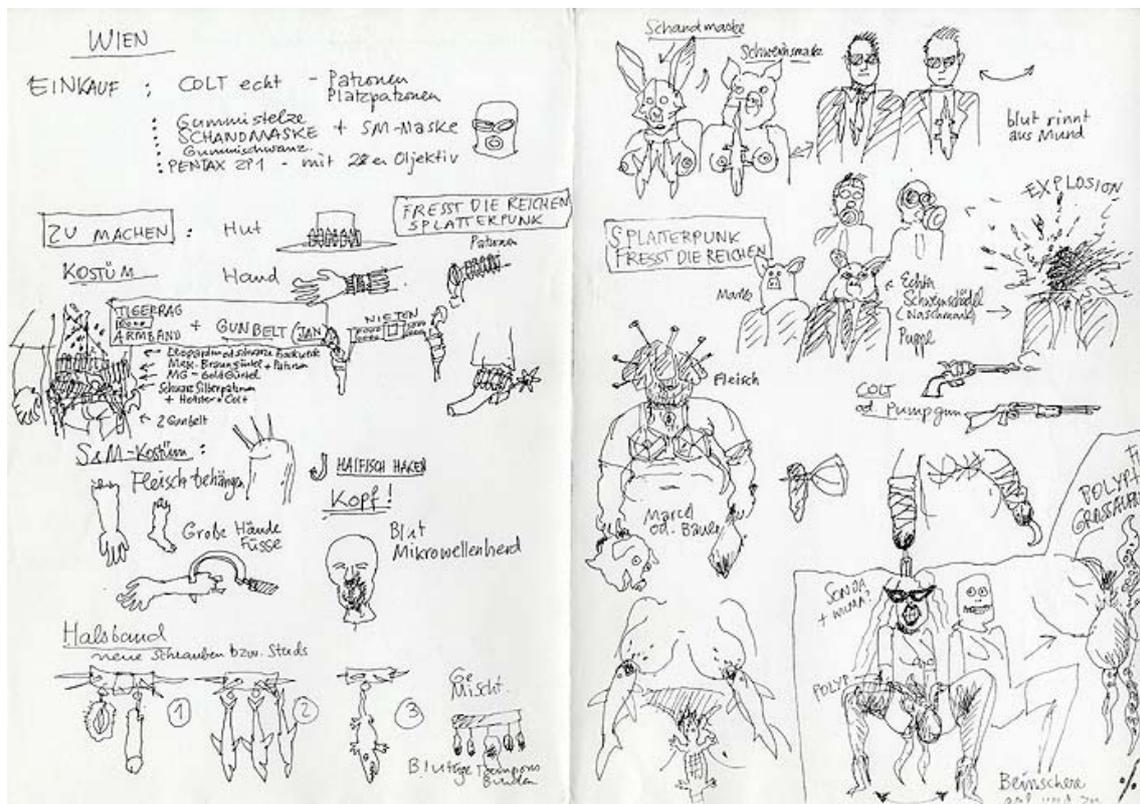


Abb. 14: Requisiten-Einkaufs- und Bastelliste von Stefan Weber, siehe <http://www.wienbibliothek-digital.at/ausstellung/drahdwaberl/>.

Für die Hallucination Company nahmen Requisiten einen geringeren Stellenwert ein, vor allem nicht im Sinne eines Aktionismus und eines „Aufwiegelns“. Selbstgebaute Rednerpulte wurden für Ansprachen genutzt oder menschliche Riesencoputer wurden aus Pappe gebastelt und mit Farben verschönert. Diese Requisiten wurden im Zusammenhang mit Sketches oder Liedern als unterstützende, aber nicht unbedingt notwendige Elemente gebraucht. Sie wurden als das verwendet, was sie waren.

Bei der Hallucination Company fehlt der Aspekt der Verfremdung und der Imitation: Ein Fußball wurde z.B. auch auf der Bühne als Ball benutzt. Man will sich an dieser Stelle nicht vorstellen, was Drahdwaberl mit einem Fußball anstellen hätte können.

Bei Drahdwaberl wirken Kostüme und Requisiten schon so überzeichnend, dass man Schminke und Make-up eigentlich nicht benötigt. Ausgenommen davon sind die weiblichen Mitglieder, die mit Make-up ihre weiblichen Attribute und Gesichtszüge betont haben. Make-up wurde darüber hinaus auch als Verfremdungselement eingesetzt, so wurde etwa bei Nonnen mit überzeichneten roten Lippen die erotisierende Wirkung verstärkt. Gelegentlich wird Schminke auch zum zugehörigen Kostüm eingesetzt: Ein Soldat hat natürlich auch Tarnfarbe im Gesicht.

Bei der Hallucination Company nimmt die Schminke einen zentralen Stellenwert ein. Hierbei ist bei der Hallucination Company ein kreativer und fantasievoller Aspekt auszumachen, der sich in der Schminke artikuliert, ganz im Gegensatz zu Drahdwaberl, die eher auf die Gewänder und Requisiten fixiert waren.

Die typische Hallucination Company-Schminke bestand darin, dass das Gesicht weiß grundiert wurde und die Augen, die Augenbrauen, manchmal die Lach- und Denkfalten sowie die Lippen markant schwarz hervorgehoben wurden. Das hatte den Grund, dass die Gesichtszüge auch aus weiter Ferne sichtbar sein sollten. Im Rahmen des antiken Theaters wurde oftmals mit Masken gearbeitet, die die jeweils wichtigsten Gesichtskomponenten, die Bedeutung schafften, dargestellt haben.²¹² Um dem Zuschauer der Hallucination Company die Deutung der mimischen Zeichen zu ermöglichen, wurde nicht auf Masken, sondern auf diese Art der Schminktechnik zurückgegriffen, die als Basismake-up eines jeden Hallucination Company-Konzerts anzusehen ist.

Manche dieser Schminkarten erinnern auch an die Glam-Rock-Ära, die in den 1970er Jahren aktuell war. Als Schminkvorlagen fällt im Besonderen das Kiss-ähnliche Make-up, das an dämonenartige Wesen erinnern, auf. Im Gegensatz dazu erinnern die oft eingesetzten farbenprächtigen und nach hinten spitz zugelaufenen Umrandungen der Augen und getuschten Wimpernkränze an übernatürliche Wesen, wie etwa Elfen. Hierbei werden auch die androgynen Züge der Sänger und Sängerinnen betont und ein Zusammenhang mit dem Make-up von David Bowie, der seine hermaphroditischen Züge mit farbreichem Glitzerpuder in den Vordergrund rückte, ist offensichtlich. David Bowie hat in den 1970er Jahren stark mit der Rolle eines fremdartigen bzw. übernatürlichen Wesens gespielt. Auch die Hallucination Company wollte sich durch die Schminke ab-

²¹² Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 56.

heben und sich als Gegenpol zur kommerziellen österreichischen Musik und deren Image und Aussehen definieren.



Abb. 15 und 16: Clownesker Schminktstil der Hallucination Company, *Weltberühmt in Österreich: 50 Jahre Austropop*, Regie: Rudi Dolezal, Hoanzl 2007. Disc 4, TC 00:45:40 und TC 00:45:26.



Abb. 17: Pop-Zeitschrift *Hit* vom Mai 1978, S. 29.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Make-up und Schminke vor allem in den Anfangszeiten der Hallucination Company eine gewichtige Rolle einnahmen und in den 1980er Jahren stetig an Bedeutung verloren. Dies mag auch einen praktischen Grund gehabt haben, da Barbara Adam, die für das Make-up zuständig war, sich zunehmend ihren Kindern widmete und nicht mehr in gewohnter Form auf Tour gehen konnte.

Schlussendlich sind bei Konzertraum, Bühne und Bühnentechnik sind für beide Gruppen keine besonderen Merkmale festzustellen. Das gilt auch für Bühnenbauten und -bilder oder Dekorationen. Wesentlich ist, dass für Drahdwaberl die äußerliche Erscheinung anhand provokativer Requisiten einen großen Stellenwert einnahm und dass bei der Hallucination Company das Make-up in Verbindung mit Kostümen wichtig war, um eine fantasievolle Welt in Perfektion darzustellen.

5.3 Was hört man?

Neben dem optischen Eindruck spielt bei Konzerten die Akustik eine der wichtigsten Rollen. Bei einem Konzert erwartet der Zuseher/Zuhörer in erster Linie ein musikalisches Highlight, ein Zusammenspiel von Gesang und Musik.

Nach dem Erklängen der ersten Töne werden bei Konzerten sofort Musikstil (Pop, Rock, Jazz, Soul etc.) und dessen musikalische Herkunft klar. Weiters wird dem Zuschauer/Zuhörer auffallen, welche Instrumente verwendet und wie sie mit dem Gesang kombiniert werden, oder ob es sich um Instrumentalmusik handelt. Werden Chöre oder Backgroundmusiker in die Lieder eingebaut? Welche Gesangstile kommen vor allem zum Tragen: vom klassischen Gesang bis zum Jodeln etc. Welche Sprache wird gesungen und wie geht der Interpret mit dieser Sprache und mit seiner Stimme um? Es muss auch noch unterschieden werden, wie der Zuseher/Zuhörer diese gesungene Sprache wahrnimmt.

Hingegen liegt in einer Theateraufführung naturgemäß das Hauptaugenmerk auf dem gesprochenen Wort, das z.B. in Monolog- oder Dialogform dem Auditorium vorgetragen wird. Auch hier konzentriert sich das Publikum darauf, wer spricht, welche Sprache gesprochen wird und wie die Akteure sprechen. Sind in der Sprache und Ausdrucksform bestimmte Muster zu erkennen (Dichtung, Hoch-und/oder Alltagssprache, Dialekte, Soziolekte, Sprachklischees etc.), die die Darstellungskraft des Schauspielers und den Inhalt bzw. die Sinnggebung des Werks unterstützen? Denn jedes dieser verwendeten Zeichen – sei es nun in Musik und Gesang oder im Sprechtheater – ruft beim Zuschau-

er/Zuhörer Erfahrungen, Gefühle und Bilder hervor, die dem Inhalt und der Performance als Transportmittel dienen.

Für beide Gattungen, das Rockkonzert und die Theateraufführung, ist auch die übrige Geräuschkulisse von Bedeutung, um hier bestimmte Effekte zu erzeugen. Welche sonstigen Geräusche hört das Publikum? Sind diese beabsichtigt oder nicht bzw. gehören sie zum Konzert oder zur Theateraufführung?

Die Musik der beiden Gruppen Drahdwaberl und Hallucination Company in eine gattungsspezifische Musikgeschichte einzuordnen, ist ein schwieriges Unterfangen. Dennoch lässt sich bei beiden Gruppen das Genre auf Rockmusik eingrenzen. Dies ist schon allein durch die Instrumente (E-Gitarren, E-Bass, etc.) und die Spielart gegeben. Dennoch beinhaltet Rockmusik unterschiedliche Untergattungen.

Die Hallucination Company ist eher dem Glam- und Psychodelic-Rock zugetan.²¹³ Teilweise verwendete sie zur Untermalung einer Einlage auf der Bühne auch rein instrumentale Stücke. Diese dürfen als Versuch verstanden werden, die Emotionen auf der Bühne musikalisch – wie eben auch im Musiktheater – einzufangen und darzustellen. Hinzu kamen die unterschiedlichsten Einflüsse. Wickerl Adam sprach 1982 davon, dass die Einflüsse aus „Jazzrock, über ein bisserl Reggae [und] Zappa“²¹⁴ kamen. Im Beitrag der Sendung *Ohne Maulkorb* wurde auch davon gesprochen, dass nun ein eigener kunterbunter Stil generiert wurde, der sich aber bei genauerer Betrachtung nicht als spezifischer musikalischer Stil fassen lässt, sondern dieser eigene Stil vor allem in der Bühnenpräsenz deutlich wird.

Drahdwaberl hat sich dem „harten“ Rock verschrieben, angefangen von Punk bis Heavy Metal. Dazwischen mischen sich aber auch manchmal Schlagerparodien, die sogar in den österreichischen Charts erfolgreich waren, wie z.B. der mit Lukas Resitarits eingespielte Song *Lonely*.²¹⁵

Der harte Sound wird bei Drahdwaberl meist mit dem gröhlenden und krächzenden Vortragen des Songtextes durch Stefan Weber unterstrichen. Dessen nicht unbedingt kräftige, aber raumeinnehmende Stimme führt oft dazu, dass die Verständlichkeit des Gesungenen zu Gunsten der Metal-Performance in den Hintergrund rückt. Die musikalische Qualität wird Drahdwaberl in Zeitungskritiken oft abgesprochen: „drahdwaberl

²¹³ Dies macht sich vor allem am Ende der 1970er und frühen 1980er Jahren bemerkbar. Ab 1990 verändert sich der Sound in Richtung Soul und Pop.

²¹⁴ *Ohne Maulkorb: Hallucination Company: Alp-Träume*, ORF, 19.02.1982, TC 00:29:25 – 00:47:33. (ORF Archiv).

²¹⁵ *Lonely / Itsy Bitsy Teeny Weene Honolulu Strandbikini*, 07INCH45, GIG Records, BMG Ariola Austria 1982.

sind am besten, wenn sie nicht musizieren, nicht singen, nicht sprechen (gar nicht auf der Bühne sind).“²¹⁶

Bei Drahdwaberl ist es genauso wie bei der Hallucination Company Usus, dass es zwar einen starken Frontman und Mastermind gibt, die Songs aber auch von anderen Mitgliedern der Gruppe und Gastsängern gesungen werden. Es entwickelte sich eine fixe Besetzung für einzelne Lieder, beispielsweise singt Sextiger (Drahdwaberl) immer *Ich will endlich Papst werden*, Sü-Vaal (Drahdwaberl) performt meist Songs mit sadomasochistischen Bezügen und Hansi Lang (Hallucination Company) singt immer *Keine Angst*. Die verschiedenen Sänger geben den Songs auch ihre eigene Note, die vom Publikum unweigerlich mit den jeweiligen Sängern in Verbindung gebracht wird.

Wickerl Adams Gesang ist nicht der harten Intonation eines Stefan Webers zuzuordnen, sondern er singt weicher, geschmeidiger und „zappaeske“²¹⁷.

Bei der Hallucination Company wurde nicht zwischen Lead- und Backgroundsänger unterschieden. Wickerl Adam bezeichnet jeden, der eigenständig einen Song vorträgt, als Leadsänger. Natürlich konnten die Leadsänger auch im Background einzelne Songs unterstützen. Festzuhalten ist, dass es keinen eigenen Chor im Hintergrund gab.

Bei Drahdwaberl nehmen die Instrumentalisten meist die Rolle der Backgroundsänger mit ein, auch hier gibt es keinen eigenen Chor im Hintergrund.

Die Hallucination Company hat von Anfang an deutsche und englische Sprache verwendet. Am Beispiel von Drahdwaberl ist jedoch auch ein Wechsel von der englischen zur deutschen Sprache festzumachen. Vereinzelt werden nach wie vor einige von den älteren englischsprachigen Songs bei den Konzerten aufgeführt.

Ein solcher Wechsel ist laut Larkey typisch für die Emanzipation des Austropops. Larkey bezeichnet dies als einen Übergang von Imitation zu De-Anglicization. Ausländische Musik wurde zunächst noch möglichst genau nachgespielt. Ab der Mitte der 1960er bildeten sich jedoch unzählige, vor allem aus Jugendlichen bestehende, Gruppen, die sich zum Ziel setzten, das Repertoire der Beatles und Rolling Stones nachzuspielen, aber auch Folk/Folkrock, Rockmusik, Blues, Rhythm & Blues und Rock'n'Roll. Danach fanden eine Loslösung von der importierten Musik und eine Hinwendung zur eigenen Sprache, zum heimischen Dialekt, statt. Dies beinhaltete jedoch das Risiko eines kleineren Hörerkreises, der aufgrund der Landes- und Sprachgrenzen/-barrieren zu nur mäßigen Erfolg führen konnte. Dadurch war es aber auch möglich,

²¹⁶ *Musiklandesrundschau* vom Dezember 1982, nicht paginiert.

²¹⁷ Ernst Weiss, „Vom Wiener Bluttausch und Atlantis: Die siebziger Jahre“, in: Gröbchen, *Heimspiel*, S. 59.

pointiert auf Österreich, auf charakteristische Verhaltensweisen, Umstände und aktuelle Themen Bezug zu nehmen. Diese Phase ist in die frühen 1970er Jahre einzuordnen und wird nach Larkey mit dem Begriff „De-Anglicization“ umschrieben.

Beide Gruppen spielen mit der Aussprache, sie verändern Sprache und verwenden Sprachklischees. Die parodierte Sprache kann jedoch nie ohne die damit indirekt angesprochenen ethnischen und sozialen Gruppen gesehen und verstanden werden.

Zum Beispiel nimmt sich Wickerl Adam selbst und sein Englisch von der Parodie nicht aus. Schon die typische Begrüßung und die Verabschiedung des Publikums durch Wickerl Adam mit den Worten „Willkommen meine Damen und Gentlemanes“ (deutsch ausgesprochen) ist ein „eingedeutschtes“ Englisch bzw. ein „eingeeinglishtes“ Deutsch und fungiert hier als linguistisches Zeichen, das unbegrenzt Bedeutung erzeugen kann.²¹⁸ In diesem Fall hat diese Begrüßung aber auch einen Wiedererkennungswert neben der selbstpersiflierenden und vielleicht clownesken Darbietung. Das Spiel mit der Sprache geschieht sowohl in den gesungenen Liedern als auch in den gesprochenen Theatereinlagen, den Sketches und Moderationen. So führen durch das Programm *Chaos oder Ruhe in Frieden* die Moderatoren Annelies Blödelsack alias Anita Kolbert und Rudolf Carelli alias Günter Mokesch, die ihre Figuren nicht nur durch ihr Äußeres definieren, sondern auch durch den Einsatz von Sprachklischees und den dazugehörigen Stimmlagen. Annelies Blödelsack erinnert in ihrer Sprech- und Ausdrucksweise dem Fräulein Knackal, bekannt aus der Serie *MA2412*, und Rudolf Carelli spricht in gepflegtem, arrogant wirkendem, Döblinger Hochdeutsch.

Aus den Videoaufnahmen lassen sich bei beiden Gruppen keine Rückschlüsse auf Nebengeräusche ziehen, da diese in den Aufnahmen nicht mehr erkennbar sind. Bei Drahdwaberl sind diese Geräusche und Effekte vernachlässigbar, denn bei einem Hardrock-Konzert von über 100 Dezibel geht das Geräusch eines eingeschalteten Vibrators unter und ist daher nicht mehr von Bedeutung. Wenn aber nonverbale akustische Zeichen²¹⁹ verwendet werden, sollen diese bewusst eine Aktion unterstützen. Beispielsweise fungiert das Glockenläuten eindeutig als Beginn einer kirchlichen Handlung, in diesem Fall eben einer Kirchenprozession auf der Bühne. Die Hallucination Company verwendete als Intro gerne die Kennmelodie der amerikanischen Filmproduktionsfirma 20th Century Fox.

Bei der Hallucination Company wurden Ende der 1970er Jahre häufig Effektgeräte verwendet, die die Stimmen und Instrumente verzerrten. Hier sind ein großes kreatives

²¹⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 34.

²¹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 161.

Potential und ein verspielter Umgang mit neuen technischen Möglichkeiten festzustellen. 1982 wurde versucht, einige dieser Effekte auch für das Publikum erlebbar zu machen. Die Platte *Vision*²²⁰ wurde dahingehend produziert, allerdings mit nur mäßigem Erfolg:

„Gags wie Stimmengewirr oder Radiosendersuche zwischen den einzelnen Nummern können die Live-Atmosphäre und den optischen Eindruck nicht ersetzen [...].“²²¹

5.4 Was ist los auf der Bühne? Welche Aktionen finden statt?

Zwar nimmt das Zusammenspiel von optischen Eindrücken und Musik/Gesang bei einem Konzert oder einem öffentlichen Auftritt einen zentralen Stellenwert ein, doch ist das keineswegs alles. Ein Live-Konzert unterscheidet sich vielleicht musikalisch nicht allzu sehr von den auf CD festgehaltenen Liedern, und doch wird ein Live-Erlebnis von den Zusehern auf eine ganz andere Art wahrgenommen: Es wird mit allen Sinnen erlebt. Gerade Rock-Konzerte leben vom besonderen Live-Charakter, der hier am Beispiel eines Metallica-Fans illustriert wird:

„Das Publikum wird zu Raserei angepeitscht und berauscht sich ziemlich schnell an seiner eigenen Energie; Fans singen ihre Lieblingssongs mit und grölen dazwischen lautstark. Alles in allem sind die Reaktionen des Publikums in einem fast unwiderstehlichen Maße ansteckend.“²²²

Jedes Rockkonzert lebt vom Spektakel auf der Bühne. Neben den optischen und akustischen Eindrücken ist vor allem auf den erlebbaren Mehrwert zu verweisen, das ein solches Konzert bietet. Wie erlebt der Zuseher das Geschehen auf der Bühne? Wird getanzt, welche Bewegungen finden auf der Bühne statt, gibt es einstudierte Choreografien oder wird das Spontane zugelassen bzw. forciert? Wenn Aktionen auf der Bühne stattfinden, wird das Hauptaugenmerk dann auf die dort handelnden Personen gerichtet? Gibt es Sänger und Musiker und wie sind die Rollen verteilt?

²²⁰ *Vision*, 12INCH33, Schallter, BMG Ariola Austria 1982.

²²¹ Gröbchen, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel, in: Brödl, *Die guten Kräfte*, S. 38.

²²² William Irwin (Hrsg.), *Die Philosophie bei Metallica: Ein Crashkurs in Gehirnochirurgie*, Weinheim: Wiley-VCH 2009, S. 23.

Umgelegt auf ein Theater im herkömmlichen Sinn bedeutet das: Wie wird das gesprochene Wort mit der Aktion verbunden. Findet überhaupt eine Aktion im gesprochenen Wort statt und wenn ja, wie wird diese mimisch, gestisch und proxemisch ausgedrückt bzw. dem Publikum vermittelt und welche Bedeutungen werden damit geschaffen? Um welche dramaturgischen Elemente, Stile und Formen handelt es sich?

Es gilt herauszufinden, ob eine Interaktion zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum erzeugt wird und durch welche sinnlichen, musikalischen, sprachlichen und nonverbalen Mittel dies geschieht. Folgende Fragestellungen sind für den Mehrwert eines Live-Konzerts oder einer Aufführung von Bedeutung: Was alles kann das Publikum sinnlich wahrnehmen? Welche Emotionen schwingen mit? Was macht ein Popkonzert oder eine Theateraufführung mit dem Zuseher?

Erlebt man nun einen Live-Gig von Drahdwaberl oder Hallucination Company, so ist für jeden Zuseher, der sich bislang nicht mit den beiden Gruppen beschäftigt hat, klar erkennbar, wer die Fäden zieht. Wickerl Adam und Stefan Weber nehmen innerhalb des Bühnengeschehens eine dominante Rolle ein, die sie aber nur innerhalb des Kontexts einnehmen können. Diese Präsenz wird vor allem vom Spektakel rundherum getragen, das durch die Musiker, zusätzliche Leadsänger, weibliche Attraktionen und Freaks sichergestellt wird.

Bei Drahdwaberl wurde zwischen Musikern und Darstellern unterschieden. Diese Darsteller fungierten oft auch als Sänger. Ebenso waren unter den Akteuren in seltenen Fällen auch Musiker.²²³ Alle Akteure nahmen auf der Bühne eine spezielle Rolle ein und strahlten eine Aura in ihrer Rolle aus, die im Gegensatz zu den Sängern bzw. Schauspielern der Hallucination Company sehr authentisch wirkte. Dies ist auch dadurch begründet, dass viele Akteure aus dem Publikum kamen und sich im Laufe der Zeit der Gruppe anschlossen. Manche Bandmitglieder, wie etwa Bernhard Rabitsch, mimen innerhalb einer Show unterschiedliche Rollen, andere hingegeben bleiben in ihrem Rollenbild verhaftet. Diese Personen wirken in ihren Rollen so authentisch, dass es für das Publikum schwer ist, wahrzunehmen, ob Outfit und/oder Gehabe nicht auch außerhalb der Konzertsituation zu dieser Person gehören. Das öffentliche Auftreten sowie an die Öffentlichkeit gebrachte „scheinbare“ Privataufnahmen, wie sie etwa im Film *Weltrevolution* von Stefan Weber zu sehen sind, werden im Sinne dieses Rollenbildes inszeniert. Inszenierungen solche Art werden auch dazu eingesetzt, um humoristisch das Gegenteil

²²³ Bernhard Rabitsch spielte z.B. Trompete, war aber auch Darsteller.

des Rollenbildes auf der Bühne darzustellen. Im für die Sendung *Ohne Maulkorb*²²⁴ gestalteten Videoclip lächeln einem Jazz Gitti als Greißlerin, Bernhard Rabitsch als Bankangestellter und Sextiger als Rettungsfahrer entgegen. Im Hintergrund läuft der Song *Ganz Wien*, der unter anderem die janusköpfige Wiener Gesellschaft thematisiert.

Bei der Hallucination Company wird die Show von mehreren Säulen getragen: Wickerl Adam, den Leadsängern und -sängerinnen und den Musikern. Die Musiker sind – wie bei Drahdwaberl – eher im Hintergrund zu finden, aber im Gegensatz zu Drahdwaberl werden die Musiker in das Programm integriert.

Sie waren kostümiert und trugen etwa Glitzeranzüge, Clownschuhe oder Clownhosen. Deren Kostüme sind als zusätzliche Verstärkungen der Show gedacht, um ein effektreiches Gesamtbild zu erzeugen, wie auf vielen Bandfotos zu sehen ist. An den Theaterereignissen nahmen die Musiker der Hallucination Company – wie auch bei Drahdwaberl – in der Regel nicht teil.

Bei der Hallucination Company kann man verschiedene Arten von Songs und damit zusammenhängend auch unterschiedliche Darstellungsformen beobachten. Zum Beispiel gehen mit schwungvollen und rhythmischen Songs auch einstudierte Tanzeinlagen einher, bei der alle Sänger und Sängerinnen im Vordergrund tanzen, und so versuchen, den Impuls an das Publikum überzuleiten. Der rhythmische Tanz auf der Bühne sollte das Publikum anregen und ein verbindendes Element zwischen Akteuren und Zusehern herstellen. Die Tanzeinlagen erinnern an frühe Musikvideos mit einfachen Schrittfolgen, die synchron zueinander von allen befolgt werden. Niemand von den Akteuren ist eindeutig im Vordergrund.



Abb. 18 und 19: Die Hallucination Comapny performt den Song *Zucker, Alp-Träume, Clownfestival* auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen, TC 00:02:48 und TC 00:02:39.

²²⁴ *Ohne Maulkorb: 15 Jahre Drahdwaberl*, ORF, 13.05.1984, TC 00:31:08 – 00:56:22. (ORF Archiv)

Es gibt aber natürlich auch Lieder, bei denen die Frontsänger oder -sängerinnen im Vordergrund erkennbar sein sollen, da sie den Mainpart singen. Auch die Musiker haben innerhalb der Musikperformance einen Part eingenommen, um der Show einen ganzheitlichen Touch zu verleihen. Thomas Rabitsch tänzelte etwa hinter seinem Mini-Moog²²⁵ im Rhythmus zu den Liedern, sein gesamter Körper spielte zuvor geübte Posen nacheinander ab, und die Finger bedienten in einer Art Choreografie den Synthesizer, so wie in den Workshops erarbeitet. Er war somit am Stil der Sounds maßgeblich beteiligt und beeinflusste auch die Gesamtpformance und damit die Stimmung im Publikum.

Diese Einbeziehung der Musiker sollte sicherstellen, dass eine Einheit in Rhythmus und Form geschaffen wurde.

Während Tanzeinlagen in der Regel das Gesungene optisch aufwerten sollen, gibt es auch Songs, in denen die musikalische Komponente mit der Theaterkomponente ineinander greift. Eine Geschichte wird im Song erzählt und von den Protagonisten der Geschichte, deren Rollen von Sängern und Sängerinnen auf der Bühne verkörpert werden, mimisch und gestisch aufbereitet. Der Text des Songs und damit der narrative Gehalt werden nicht nur einfach gesungen, sondern visuell mit Leben und Emotionen erfüllt. Der Effekt dieser Darbietung geht weit darüber hinaus, was man über Gesang und Stimme dem Publikum an Emotion darbieten kann.

An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass hier erstmals eine Verbindung von Theater und Musik stattfindet. Erst diese Verbindung erlaubt es, überhaupt von Rocktheater sprechen zu können. Denn in den Musikstücken mit Choreografie dient die Musik als schmückendes Beiwerk, ebenso gilt dies im umgekehrten Fall bei den gespielten Sketches oder den überleitenden Moderationen und den Theatereinlagen, bei denen die Musik oder ein Trommelwirbel als Untermalung der Darstellung eingesetzt wird. In diesen beiden Fällen kann man somit nicht von Rocktheater sprechen, denn der Begriff Rocktheater impliziert, dass beide Komponenten gleichwertig ineinander greifen. Diese Auffassung von Rocktheater und diese Gleichwertigkeit der Theater- und Musikkomponente gelten auch für die Instrumentalsongs, die bei der Hallucination Company relativ häufig vorkommen. Durch das Spiel auf der Bühne und durch die Darstellung wird dem Publikum erst bewusst, welche Emotionen oder welche Story über die Musik transportiert werden. Der Rezipient nimmt mit allen Sinnen wahr und wird Zuhörer, Zuschauer und Teil des ganzen Geschehens.

²²⁵ Ein Mini-Moog war ein vor allem in den 1970ern beliebter analoger Synthesizer.

In Konzerten der Hallucination Company findet eine klassische Trennung zwischen Publikum und Akteuren statt, wie sie eben einem Rockkonzert oder einer Theateraufführung entspricht. Natürlich gilt diese Einschränkung bei Rockkonzerten nicht ausschließlich, da immer wieder enthusiastische Fans die Bühne stürmen. Bei der Hallucination Company wird in solchen Fällen der Publikumsbeteiligung das Publikum direkt von der Bühne angesprochen, um am Geschehen teilzunehmen. Von sich aus nimmt das Publikum nicht daran teil.

Am Beispiel der dritten Show der Hallucination Company sei auf Interaktionen zwischen Publikum und den Künstlern hingewiesen. Die Show *Monkey Life Intim* begann damit, dass Anita Kolbert auf die Bühne kam und den Zuschauern erzählte, dass sich der Hauptdarsteller der Show leider verletzt, und die Band vergeblich versucht habe, bis zur letzten Minute einen Ersatzdarsteller zu finden. Und sie sprach das Publikum an, ob nicht jemand im Saal sei, der die Rolle des Hauptdarstellers übernehmen könne. Zwei bis vier Leute meldeten sich immer und kamen auf die Bühne. Sie mussten dann ihr Talent unter Beweis stellen und machten z.B. Kopfstände auf einem Hocker. Im Anschluss daran betrat Wickerl Adam die Bühne, der bislang unerkennbar im Publikum saß und zur Überraschung für die Rolle des Hauptdarstellers genommen wurde.

Die Shows riefen immer auch Reaktionen des Publikums hervor, die nicht zu erwarten, und auch nicht beabsichtigt waren. Beispielsweise stellte die Hallucination Company bei einer Show auf Ibiza eine Irrenhaus-Szene nach. Die Reaktion fiel sehr heftig aus: kein tosender Applaus, sondern blasse und bleiche Gesichter, die verstört auf die Bühne schauten. Zurückzuführen war diese Reaktion auf die Nachwehen des Franco-Regimes. Das Publikum wollte einfach Unterhaltung – „einfach nur Discomusik.“²²⁶ Dieses Beispiel konstatiert, dass beabsichtigte oder nichtbeabsichtigte bzw. positive oder negative Reaktionen immer auch vom kulturellen und politischen Hintergrund des Publikums beeinflusst werden konnten.

²²⁶ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

Ebenso verhält es sich bei Drahdwaberl-Konzerten, bei denen oft die Stimmung kippte. Beispielsweise kam bei dem Song *Werwolfromantik* die Band mit Uniformen aus der NS-Zeit auf die Bühne, doch das Publikum reagierte plötzlich mit „Heil Hitler“-Rufen.

„This unforeseen display of Nazi behavior among the audience prompted the group to conclude that their critique of the Nazis had been misunderstood, and they discontinued performing the song.“²²⁷

Thomas Rabitsch meint zwar, dass „jeden halbwegs intelligenten Menschen klar war, wie das gemeint war“²²⁸, dennoch waren die Reaktionen des Publikums unterschiedlich und nicht vorhersehbar. Im Nachhinein haben Drahdwaberl auf der Platte einen distanzierenden Vermerk beigefügt. Es stellt sich natürlich die Frage, ob diese Provokation nicht auch ein klein wenig erwünscht war, da es mediale Aufmerksamkeit und somit Plattenverkäufe sicherte.

Die grundlegende Provokation bei Drahdwaberl liegt in der sexuellen Akzentuierung. Die sexuellen Handlungen gelangten vor allem im Lied *Mulatschag* im wahrsten Sinne des Wortes zum Höhepunkt. Dadurch konnte diese übersexualisierte Stimmung natürlich auch auf das Publikum überschwappen und diese Barriere zwischen Band und Publikum – wie etwa bei der Hallucination Company – auf einmal zerfallen, weil derartige Handlungen den Voyeurismus in jedem wecken und zu eigenem Tun verleiten können, da Sex etwas ist, das verbindet. Aus diesem Grund ist es nicht verwunderlich, wenn hierzu viele aus dem Publikum auch die Bühne gestürmt haben. Auch für den Wiener Aktionismus ist diese Aufhebung der klar definierten Strukturen und der Besucher/Akteur-Grenze ein wesentliches Merkmal.²²⁹

Das Element Sex auf der Bühne wurde jedoch von Akteuren und Musikern unterschiedlich wahrgenommen. Thomas Rabitsch spricht etwa davon, dass er diese manchmal als „disgusting“ empfunden habe. Es war für ihn dann spannend, wenn Leute aus dem Publikum die Bühne gestürmt haben, sich ausgezogen und mitgemacht haben. „Wenn die nur unten sitz’n und zuschauen und sich begeilen wollen, [...] das geht nicht, [...] weil das eh schon alte Grammeln sind da oben auf der Bühne.“²³⁰

²²⁷ Larkey, *Pungent Sounds*, S. 241.

²²⁸ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

²²⁹ Vgl. Jahraus, *Wiener Aktionismus*, S. 238.

²³⁰ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

Der Sex-Aspekt kommt so gut wie in jedem einzelnen Song vor, und auch in von der Band initiierten Straßentheater-Aktionen, wie etwa in New York 1991 beim New Music Seminar oder in London, als ihr Auftritt „abgesagt“ wurde und Drahdwaberl kurzerhand die Show auf die Oxford Street verlegte.



Abb. 20 und 21: New York 1991, *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsbichler, Filmladen 2008, TC 00:33:43 und TC 00:33:48.

Die sexuelle Stimmung geht natürlich auch einher mit den verwendeten Requisiten und den daraus resultierenden Körperflüssigkeiten. Das Publikum rüstet sich bereits für Drahdwaberl-Auftritte und in den ersten Reihen schützen sich Fans mit entsprechenden Regenspellerinnen – so gesehen beim Amadeus Award 2005. Oder auch beim *Forever Drahdwaberl Konzert* im Dezember 2009 im Wiener Gasometer, bei dem sich nicht nur die Fans schützten, sondern auch die Boxen und Monitore auf der Bühne mit Plastikplanen abgedeckt wurden.²³¹

²³¹ Siehe Privataufnahmen unter <http://www.youtube.com/watch?v=wgTAmM57fEI>.



Abb. 22, 23 und 24: Amadeus Award 2005, *Weltberühmt in Österreich: 50 Jahre Austropop*, Regie: Rudi Dolezal, Hoanzi 2007, Disc 4, TC 01:03:21 und TC 01:03:25 und *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsichler, Filmladen 2008, TC 01:25:04.

Im Großen und Ganzen gleicht die Show von Drahdwaberl eher einem großen Tohuwabohu. Man kann in diesem Fall nicht von Rocktheater sprechen, da nie eine gleichwertige Verbindung zwischen der Musik und dem Theaterelement stattfindet. Die Musik wird in den Hintergrund gerückt und die Aktion tritt in den Vordergrund. Die Aktionen erzählen, auch aufgrund ihrer Spontaneität, im Wesentlichen keine Geschichte, wie es etwa ein Song der Hallucination Company, der visuell dargestellt wird, macht. Die Aktionen und die Musik könnten bei Drahdwaberl vollkommen eigenständig ablaufen. Die Musik braucht weder die Aktion, noch braucht die Aktion die Musik. Trotzdem ergeben beide zusammen ein fulminantes Ereignis.

Zusammenfassend sei gesagt, dass sich bei der Hallucination Company anhand ihrer Bühnenperformance vier Sparten von Aktionen finden, die von allen Mitgliedern getragen werden. Zwei davon, nämlich die Instrumentallieder und die Songs mit Gesang, die

beide mit theatralischen Darstellungen unterstrichen werden, können als Rocktheater bezeichnet werden, da beide Komponenten – Musik und Theater – gleichwertig sind. Bei Songs mit einer Tanzchoreografie steht eindeutig die Musik im Vordergrund und bei den Theatereinlagen und Sketches wird oft die Musik lediglich als Hintergrundmusik gebraucht.

Bei Drahdwaberl spielt die Musik die zweite Geige. Es stehen immer die Aktion, das Chaos und der Nonsens im Vordergrund, und das ohne dramaturgischen Anspruch. Als einziges Ziel soll die Provokation erreicht, die Sensationsgier und die Befriedigung der niederen Triebe und des Voyeurismus des Publikums gestillt werden. Daher ist in den meisten Fällen nicht von einem Rocktheater, wie oben definiert, zu sprechen. Sehr wohl finden sich im vielfältigen künstlerischen Schaffen Drahdwaberls, etwa in den Musikvideos, den inszenierten Interviews oder in scheinbaren Privataufnahmen, theatralische Elemente.

6. Die Performances von Drahdwaberl und der Hallucination Company

6.1 Hochkultur und Rockmusik: ein *Mulatschag*?

Am Beispiel des Videoclips *Mulatschag*²³² sei auf die Beziehung zwischen musikalischer Hochkultur und Rockkultur in Hinblick auf das Aufeinanderprallen zweier Welten verwiesen. Der Clip wurde im Jahre 1983 von Anders Stemno²³³ mit Stefan Weber gemeinsam produziert.

Das Video zeigt fein gekleidete Damen und Herren in einem barocken Saal, die Kammermusik hören. In einer der hinteren Reihen sitzt Stefan Weber, nicht wesentlich auffälliger gekleidet als die anderen, er schaut jedoch wesentlich fadischer aus.

Die Musik wird von der Drahdwaberl-Band gespielt, allerdings mit anderen Instrumenten als in der Rockband, da es sich um ein Streicherquintett handelt. Die Musiker tragen barocke Hofkleidung und gepuderte Perücken. In den Reihen erkennt man so manches Drahdwaberl-Mitglied, ebenso fein gekleidet wie die anderen Zuhörer, jedoch mit ein paar Auffälligkeiten. So trägt zum Beispiel Jazz Gitti eine feuerrote Federboa und Andi Kolbe ist als alte Dame hergerichtet. Sie gähnen, das nebenan sitzende Publikum schüttelt jedoch verständnislos den Kopf, als sie dies sehen. Ein Kammerdiener mit „Flinserl“ im Ohr ist im Bild, der sich mit Schampus abfüllt. Sextiger sitzt hinter dem Schlagzeug, das anscheinend hinter dem Quintett steht, und hat sich die Snare-Drum seines Schlagzeuges fein als Jausentisch mit einer rotkarierten Tischdecke hergerichtet. Plötzlich schlägt er mit einem Drumstick auf das Becken und die übrigen Musiker schrecken auf. Vor allem Thomas Rabitsch ist in der Halbnahen, ihm fällt vor Schreck die Geige auf den Boden. Alle Musiker blicken verstört auf Sextiger. Ihre Gesichter scheinen zu sagen: „Heast oida, was soi des?“, während dieser ihnen Essiggurkerl seiner angerichteten Jause anbieten will.

Es folgt ein Schnitt auf das Publikum: In der ersten Reihe sitzt ein sehr alter, anscheinend schwerhöriger Mann, der daraufhin zu klatschen anfängt. Man sieht jedoch, dass

²³² Vgl. *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsbichler, Filmladen 2008, TC 00:23:58 – 00:26:17. Vgl. auch die komplette Version des Clips unter <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=28494637>.

²³³ Anders Stemno ist unter anderem ein Gründungsmitglied der EAV und hat Drehbücher für ORF-Fernsehserien wie *Dolce Vita* geschrieben.

er erst einen Moment später wahrnimmt, dass es sich nicht um das Ende des Liedes handelt, sondern um einen unabsichtlichen Zwischenfall. Er freut sich aber dennoch, dass etwas Unvorhergesehenes passiert ist. In der Reihe hinter ihm erkennt man Sü-Vaal und Webers Tochter Monika. Es folgt eine Kamerafahrt über das gelangweilt schauende, aber trotzdem applaudierende Publikum. Ein Schnitt auf die hinteren Reihen zeigt uns Stefan Weber, der sichtlich auszuckt und mit grölender Stimme den Song intoniert. Während der Kamerafahrt spricht er mit sanfter Stimme das Intro, das auf die bisherige Fadesse im Raum Bezug nimmt:

„Gepflegt sitzen sie in Reih’ und Glied und konsumieren andächtig die Kammermusik. Die Damen onduliert und parfümiert, die Herren lackiert und glatt rasiert. Blassiert mimen sie auf interessiert und wie eine Spinne in der Mitte thront Tante Brunhilde voll Anstand und Sitte.“

Dann beginnt er zu grölen, zu stöhnen und zu quietschen. In diesem kritischen Part versucht er die Menschen aufzurütteln bzw. die Bourgeoisie aufzuhetzen. „Wollt ihr hier versauern bis zum jüngsten Tag, raus aus dem Schlaf mit Paukenschlag.“ Er trägt wie die anderen im Saal auch einen Frack, jedoch dekoriert mit einem Leopardenfell-Mascherl, das als kleines Element seiner Unangepasstheit zu deuten ist. Er springt auf, ballt seine Hände zu Fäusten und schreit aus dem tiefsten Innersten „die Zeit ist reif für einen Mulatschag!“

Währenddessen verdunkelt sich der Raum, Nebel steigt auf und Sirenen sind zu hören. Der Umbruch in die Dunkelheit steht als Sinnbild für das Verruchte und Tabuisierte, das jetzt folgen wird. Das Quintett beginnt harten Rock zu spielen und schaut dementsprechend etwas „wilder“ aus. Stefan Weber beginnt die ersten Strophe zu singen:

„Verstaubte Mumien, vertocknete Lemuren, sympathisch wie ein Bandlwurm, elitäre Frigatten, tote Ratten. Da sitzen die Spießer total verkrampft und packen nicht, dass der Rhythmus stampft. Von den Schuhen platzt der Lack und die Knöpfe springen vom zu engen Frack, denn jetzt kommt der Mulatschag.“

Locken lösen sich plötzlich aus den zurechtgemachten Frisuren, man sieht und hört wie die Knöpfe von Hemden und Anzügen abspringen und „Hosentürln“ stehen weit offen.

Alles in allem wirkt das Publikum vollkommen zersaust und verwildert und schaut entgeistert Stefan Weber an.

Während Stefan Weber die zweite Strophe singt bzw. spricht, geht er durch die Mitte des Raumes.

„Raus aus der Wäsch' und aus die Socken, zerreiss das G'wand und zerrau die Locken. Lass doch endlich die Sau raus rocken. Die Schwarten krachen, die Fetzen fliegen, Exzess bis sich die Balken biegen. Mulatschag!“

Das Publikum schaut ihn fassungslos an, es wacht jedoch langsam aus seinem Dämmerzustand auf. Das Quintett flippt nun völlig aus und stampft im Takt mit. Der Zuschauer- raum füllt sich mit Leben, die Menschen bewegen sich im Takt der Musik und singen mit, springen von ihren Sesseln auf und reißen sich ihre Kleider vom Leib. Im Mittelteil kehrt kurz Ruhe ein und die Menschen tanzen Breakdance ähnliche Tanzschritte. Sie freeze und gehen kurz in sich, danach explodiert die Stimmung umso mehr. Der Mittelteil wirkt wie ein kurzes Innehalten, wie die Ruhe vor dem Sturm, wie ein Übergang von Totenstarre in die Lebendigkeit. Stefan Weber grölt: „Die Hochkultur, verstaubt und mieft. Wir sind viel lieber exzessiv. Mulatschag!“ Man tanzt auf den Sesseln, wirft Gegenstände wie Handtaschen und Haarteile in die Luft und vergnügt sich mit anderen. Das Publikum wütet, es scheint, als müsste es das tun, allein durch die Musik angeregt und willenlos. Plötzlich folgt ein Cut auf Stefan Weber, der wie am Anfang des Clips vom Sessel hoch fährt, jedoch wird einem als Zuseher nun klar, dass er nur geträumt und fantasiert hat, denn er singt begeistert „Mulatschag“ in sich hinein, jedoch ist Stille im Hintergrund und kein harter Gitarrensound mehr zu hören. Er macht die Augen auf und sieht die verwunderten Gesichter, er ist sichtlich peinlich berührt, stopft sein Hemd wieder in die Hose und setzt sich brav hin, nachdem ihn die nebenan sitzende Dame gescholten hat. „Was fällt dir ein?“ – „Entschuldigung, liebe Tante!“ Die Kammermusiker spielen weiter auf und das Publikum genießt andächtig die Musik wie zuvor.







Abb.25-32: *Mulatschag* – Clip , *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsichler, Filmladen 2008, TC 00:25:13, TC 00:25:26, TC 00:25:26, TC 00: 25:40, TC 00:26:06, TC 00:26:13, TC 00:27:07 und TC 00:27:19.

Am Beispiel dieses Musikvideos werden die schauspielerischen Ambitionen der Drahdwaberl-Musiker sowie der Akteure und Akteurinnen deutlich. Es zeigt überaus die dahinter liegende Kreativität, einen Text in einer simplen Story optisch umzusetzen. Was auf der Bühne teilweise Chaos bedeutet, ist hier drehbuchartig arrangiert und für das Publikum bzw. für die Zuseher besser wahrnehmbar. Dadurch wird auch der kritische Text verständlicher. Dieser wird im Clip durch die Bilder getragen und nicht wie auf der Bühne von Chaos und Reizüberflutung verdrängt.

Das Musikvideo nimmt auf die Intention des Textes eindeutig Bezug und setzt diesen gekonnt visuell um. Es geht um einen „Mulatschag“, einem orgiastischen Fest, das im

Gegensatz zur herkömmlichen, altbekannten, traditionellen Hochkultur und deshalb Alltagsstrotz steht. Die klassische Musik wird verklärend und negativ gedeutet. „Alte Menschen“ sitzen ohne Regung vor Kammermusikern. Die Musik wird ohne Höhepunkte dargestellt. Ihr wird die Fähigkeit abgeschrieben, eine Interaktion zwischen Publikum und Musik herzustellen. *Mulatschag* ist aber auch ein sozialkritischer Ansatz gegen die engstirnig denkende Bourgeoisie und ihre ihr selbst auferlegte Prüderie. Dieser gegen das „Spießbürgertum“²³⁴ gerichtete Kritikpunkt wird von Drahdwaberl gerne aufgegriffen. So soll auch auf der Bühne mit der Tradition und althergebrachten Normen einer Konzertgestaltung gebrochen und etwas Neues geschaffen werden. Die von Stefan Weber und Drahdwaberl angestrebte Musik intendiert unabdingbar auf den „Exzess“. „Exzess muss passieren“²³⁵, so Stefan Weber, dem ein banales Herumgehops und runtergelassene Hosen einfach zuwenig waren.

Das Video ist im Gegensatz zu den Live-Performances als „total harmlos“²³⁶ zu bezeichnen. Zwar gibt es eine dramaturgische Steigerung zur exzessiven Ausschweifung, diese hat aber noch keinen direkten sexuellen Bezug. Im Musikvideo finden sich Andeutungen, wie dieser *Mulatschag* in der Fantasie Stefan Webers weiter verlaufen könnte, jedoch werden keine expliziten pornografischen Szenen gezeigt, wie wir es aus typischen Drahdwaberl-Live-Performances kennen.

In der Live-Version von *Mulatschag*, der ab 1984²³⁷ jedes Konzert abschließt, wird die sexuelle Extase auf die Spitze getrieben und die Aktion steht im Mittelpunkt. Es gibt jedoch auch Live-TV-Aufnahmen von *Mulatschag*, die die Story des Musikvideos nahezu eins zu eins wiedergeben.²³⁸ Es war sozusagen eine Frage der Ehre, möglichst viele nackte Menschen auf der Bühne zu versammeln und somit die Barriere zwischen Zuschauerraum und Bühne zu sprengen. Thomas Rabitsch erinnert sich:

„Meine Aufgabe bestand darin, den Schluss anzuzeigen. Ich deute, die Band beendet die Musik und geht von der Bühne. Hinter der Bühne haben einige fertig schnackseln müssen [...] viele haben das genützt, die Bühne zu entern und sich zu produzieren.“²³⁹

²³⁴ Vgl. Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

²³⁵ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

²³⁶ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

²³⁷ *Mulatschag* wurde jedoch erst 1986 auf der Platte *Jeanny's Rache* veröffentlicht.

²³⁸ Vgl. *Mulatschag* in der *Alfred Birolek Show*, Mitte der 80er, unter

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=37959501>.

²³⁹ Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

Drahdiwaberl wurde seit Ende der 1980er Jahre immer wieder vorgeworfen das Hauptgewicht von der politischen Satire zur Live-Sex-Show zu verlagern. Jedoch ist das Verlangen des Publikums nach dem „Mulatschag“ da und diesen Voyeurismus versucht Stefan Weber möglichst originell zu befriedigen.

„Der Mulatschag besteht ja nicht nur aus Sex, sondern aus einem orgiastischen Fest wie im alten Rom, wo Wein, Weib und Gesang – es wird gefressen und gesoffen, es wird Irres gemacht und es wird halt auch pudert. Und ich sag bei der Besprechung vor dem Konzert ausdrücklich: Bitte nicht alle nur nackt herumrennen [...]. Also es soll halt optisch rüberkommen, wie zum Beispiel der Fellini einen orgiastischen Mulatschag inszenieren würde. Mit so vielen irren Typen – wie den Muskelmann im Ballettkostüm – wie möglich. Die, denen nix Außergewöhnliches einfällt, die lassen dann halt die Hosn runter und tuan pudern.“²⁴⁰

Es muss festgehalten werden, dass *Mulatschag* live²⁴¹ vollkommen anders präsentiert wird als der Musikclip. Der Clip ist drehbuchmäßig inszeniert, live regiert das Chaos. Die Bühnenshow beschränkt sich auf verschiedene Typen und andere Verrückte, die teilweise zu Drahdiwaberl gehören, teilweise die Bühne gestürmt haben, die wild durcheinander sexuellen Handlungen nachgehen. Die Kostüme sind wesentlich einfallreicher als die Show. So turnen Weihnachtsmänner und -frauen herum, Menschen, die in Fatsuits gehüllt wurden oder auch Fetisch-Liebhaber in Lack und Leder. Außerdem wird auf den Text gänzlich verzichtet und der Song ist durch den Refrain, der lediglich aus „Mulatschag“ besteht, gekennzeichnet.

²⁴⁰ Siehe *Der Standard* Interview von Rainer Schüller und Michael Vosatka mit Stefan Weber unter <http://forum.dvd-forum.at/offtopic-32/interview-mit-stefan-weber-drahdiwaberl-20431.html>.





Abb. 33-34, 36 und 38: *Mulatschag – live, Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsbichler, Film-laden 2008, TC 00:00:51, TC 00:01:08, TC 00:02:03 und TC 00:02:15. Abb. 35 *Weltberühmt in Österreich: 50 Jahre Austropop*, Regie: Rudi Dolezal, Hoanzl 2007. Disc 4, TC 00:55:04 und Abb. 37: Privat-archiv Thomas Rabitsch.

Es muss darauf hingewiesen werden, dass in den Videoausschnitten meist sehr detail-verliebt die exzessivsten Posen gezeigt werden, die ein Zuschauer in einem Konzert niemals in dieser Form wahrnehmen wird können, da er lediglich ein unsystematisches Wirrwarr einer wildgewordenen, fleischfarbigen Masse auf der Bühne erkennen kann. Somit wirkt das Geschehen auf der Bühne von der Zuschauerperspektive aus wesentlich unspektakulärer als von den meisten Zusehern, die die Szenen aus Film oder Fernsehen kennen, erwartet.

Abschließend und auf den Titel dieses Unterkapitels Bezug nehmend, sprechen Drahd-waberl im Video zu Mulatschag Gegensatzpaare wie Hochkultur versus Rockmusik oder Moral versus Sex an. In der Live-Version löst sich dieser Gegensatz auf. Übrig bleibt die Rockmusik in Reinkultur mit allen dazugehörigen Ausprägungen und Ab-gründen.

6.2 Szenen einer Kirchenkritik: Ich will endlich Papst werden

Zu den Feindbildern Stefan Webers gehört neben dem Spießertum, Neo-Nazis, Polizeigewalt und Sexismus vor allem die katholische Kirche. Bei diversen Live-Auftritten wurden immer wieder kleine Prozessionen dargestellt. Oftmals predigten etwa der Kabarettist Reinhard Nowak oder der Schauspieler und Aktionist Hubsi Kramar und hielten dem Publikum ihre Sünden vor.

Im Film *Weltrevolution* wird ein Zusammenschnitt mehrerer Drahdwaberl-Konzerte auf der Donauinsel gezeigt. Die Akteure, die verschiedene liturgische Ämter bekleiden, ziehen ein. Andächtig marschieren Ministranten, Nonnen, Mönche und Priester ein. Hin und wieder mischt sich auch ein Ku-Klux-Klan Mitglied unter die Masse der geistlichen Würdenträger. Auf aktuelle Missstände in der katholischen Kirche wird hingewiesen, indem ein Akteur eine Maske mit dem Abbild Kardinal Groërs trägt, die auf den Kir-chenskandal in der Mitte der 1990er Jahre verweist. Einzelne Akteure peitschen sich mit Palmbuschen oder Lederpeitschen, andere tragen überdimensionierte Rosenkränze um den Hals gewickelt und fesseln sich mit diesen auch gegenseitig. Ein Akteur, der offen-

sichtlich Jesus imitiert, schleppt ein Kreuz über die Bühne. Als grafisches Zeichen²⁴² ist statt der Aufschrift „INRI“ „IN WIEN“ zu lesen. Ein Akteur hält einen Klingelbeutel in das Publikum, um den eine Wunderkerze rotiert. Mit einem Klobesen wird das Publikum gesegnet. Die Bühne präsentiert sich in grellen Grüntönen, umringt von der Dunkelheit der Nacht und imitiert die Lichtverhältnisse in einem Kirchengebäude. Marschmusik mit schrillen *Kyrie-Eleison*-Gesängen umrahmen die Prozession. Unter einem Baldachin schreitet der Akteur mit der Groër-Maske und zeigt dem Publikum ein gekreuzigtes Huhn.

Sextiger betritt im Bischofsgewand die Bühne. Eine dramatische Stimmung umgibt ihn, begleitet von Nebelschwaden und gruseligem Engelsgesang. Er faltet die Hände zum Gebet zusammen und grölt: „Ich will endlich Papst werden.“²⁴³

Die Kutten werden von den Leibern gerissen, Nonnen auf den Boden gezerrt und mit Sexspielzeugen drangsaliert, Ministranten müssen den Kopf herhalten. Nonnen züchtigen sich gegenseitig mit Teppichklopfer und masturbieren. Überall sind nacktes Fleisch und Körpersäfte zu sehen. Das Geschehen auf der Bühne erinnert sehr stark an *Mulatschag*, ergänzt durch religiöse und kirchliche Inhalte und Attribute.



²⁴² Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 36.

²⁴³ *Ich will endlich Papst werden* wurde 2004 auf dem Album *Sitzpinkler* veröffentlicht. *Sitzpinkler*, CD, Rock Syndicate Vienna, VÖM 2004.

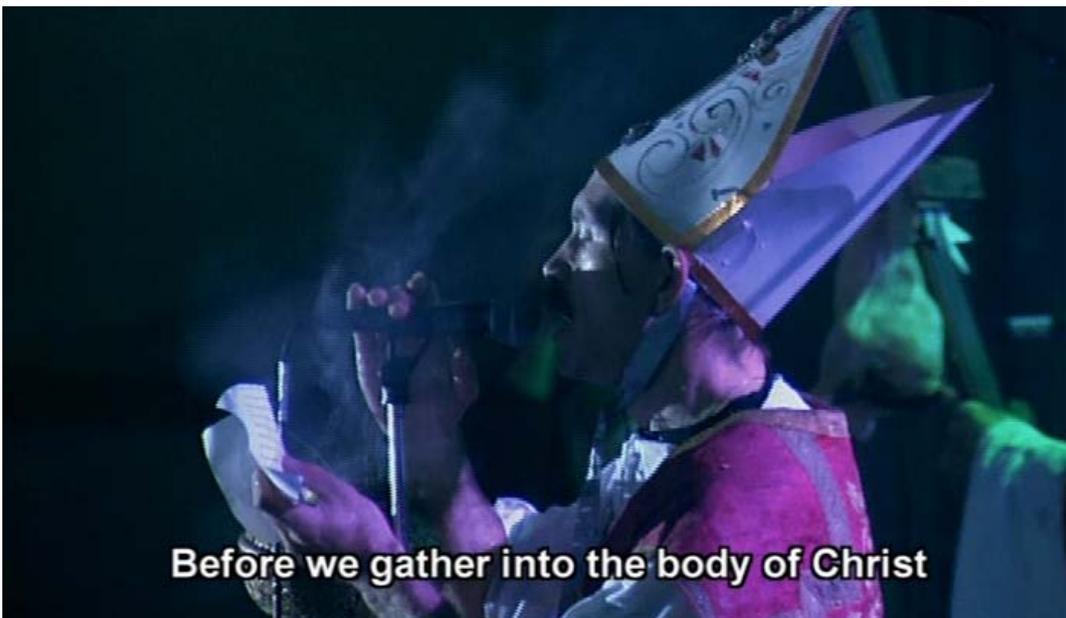




Abb. 38-44: *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsbichler, Filmladen 2008, TC 00:49:02, TC 00:53:08, TC 00:53:39, TC 00:54:13, TC 00:55:03, TC 00:55:42 und TC 00:56:15.

Drahdiwaberl verwendet Klischees, die seit der verstärkten kritischen Medienaufmerksamkeit die Scheinheiligkeit der Kirche thematisieren. Sogar ein Papamobil „Look a like“ wird auf die Bühne gekarrt, in dem aber der „heilige Vater Drahdiwaberls“, nämlich Stefan Weber, sitzt. Unter dem Jubel des Publikums und den Sprechchören „Halleluja, der Papst ist da“ wird das dreirädrige, schrottreife Fahrzeug empfangen. Stefan Weber trägt eine weiße Kutte und eine rote Mütze. Er wirft sich auf den Boden und küsst diesen. Anschließend wendet er sich an das Publikum. Dabei spricht er unverständlichen Kauderwelsch.





Abb. 45-47: *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsichler, Filmladen 2008, TC 00:57:02, TC 00:57:37 und TC 00:57:32.

An diesem Beispiel wird ein typischer Drahdwaberl-Klamauk verdeutlicht. Der Rahmen der Handlung ist in groben Zügen vorgegeben, etwa der Einzug der Prozession oder der Auftritt Stefan Webers in seinem „Papamobil“. Was dazwischen passiert, ist im Wesentlichen dem Gespür, der Initiative und der Spontaneität der einzelnen Akteure überlassen. Einzelne Abschnitte werden durch Zeichen der Musiker oder durch markante Textpassagen wie etwa dem Ausspruch „Ich will Papst werden“ gekennzeichnet.

Wird, wie in diesem Fall, der Gegner Kirche vorgeführt, werden die Elemente der kirchlichen Kultur auf die Drahdwaberl-Bühne verlagert. Riten, Gesten, Kleidung und Gehebe werden nachgestellt. Das Element des Einzugs markiert für die Kirche den Beginn einer Heiligen Messe, für Drahdwaberl den Beginn einer „Gotteslästerung“. An der Prozession nehmen nicht nur als Würdenträger verkleidete Akteure teil, sondern auch halbnackte Nonnen und blonde Engel. Dass zwischendurch fiktive Figuren wie der Nikolaus, das Christkinderl oder der Weihnachtsmann eingefügt werden, soll den Hokusfokus der Mythen und der Religion entlarven.

Die Sexualität stellt in allen Drahdwaberl-Persiflagen eine große Rolle dar und die Akteure von Drahdwaberl geben sich dieser Thematik mit besonderer Hingabe hin. Eine besondere Brisanz ergibt sich immer dann, wenn Kirche und Sexualität zusammentreffen. Musikgruppen, die sich diesem Thema annahmen, mussten mit Kritik, Gerichtsverfahren und Auftrittsverboten rechnen. Vor dem Hintergrund all dieser kirchlichen Skan-

dale seit dem Fall Groër drängt sich die Frage auf, ob sich nicht hinter manch ehrwürdiger Kutte ein komplett anderer Charakter verbergen kann. Im Fall von Drahdwaberl werfen die Akteure ihre Kutten ab und geben sich ihrer sexuellen Wollust öffentlich hin. Gerade in der aktuellen Diskussion ergeben sich zahlreiche Angriffspunkte.

Der Papstkult wurde ebenso der Lächerlichkeit preisgegeben. Anstelle eines Papamobiles, das eine kugelsichere „Vitrine“ auf vier Rädern darstellt, fährt ein schrottreifes Fahrzeug auf der Bühne vor. Stefan Weber imitiert den Papst, indem er sich feiern lässt und den Boden küsst. Der anschließend vorgetragene Kauderwelsch Webers lässt sich als linguistisches Zeichen begreifen. Außerhalb eines gewissen Kontextes würde man dies als Nonsens interpretieren, in diesem Zusammenhang fungieren die veränderte Sprache und Stimme als ein eindeutiges Zeichen. Die unverständliche Sprache Stefan Webers kann einerseits als Anspielung auf die polnische Sprache des Papstes gesehen werden, andererseits als Kritik an dem unverständlichen Sprachkult bzw. dem weltfremden Gedankengut einer kirchlichen Institution.

Am Beispiel dieser Szenen lässt sich die Bedeutung des optischen Rahmens zeigen, der eben nicht als Beiwerk der Musik anzusehen ist, sondern die Musik trägt. Durch diese Umsetzung „für das Auge des Betrachters“ wird für jedermann verständlich, was Drahdwaberl der Welt sagen will. Denn „Wörter und Text hört man eh nicht, außer man lernt das auswendig. Das hat nichts gebracht. Also wollten wir optisch spektakulär sein“²⁴⁴, so Stefan Weber. Die damit zusammenhängende Mannigfaltigkeit der Requisiten und Kostüme, die für die Bühnenshows benötigt wurden, ließ Stefan Weber die Aussage tätigen, dass er damit einen Kostümverleih aufmachen könnte.²⁴⁵ Ähnlich wie in Theatern ein Requisiten- und Kostümfundus üblich ist, hatte auch Drahdwaberl einen außerordentlichen Bestand, der weit über das Equipment der meisten Rockbands hinausgeht.

Der Text und die Musik werden im Wesentlichen von der orgiastischen Bühnenshow getragen. Der Song lässt keine Zweifel offen, die Heuchelei der Kirche wird thematisiert.

„Ich bin katholischer als der Lech Walesa, bin schöner als die Mutter Teresa, bin rechtsradikaler als der Haider, natürlich habe ich eine Menge Neider, bin strenger als der Pornojäger, in meiner Pfarre gibt’s keine Neger, gegen jede Sünde

²⁴⁴ Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

²⁴⁵ Vgl. Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

bin ich immun. Was bitte muss ich noch alles tun? Ich will endlich Papst werden.“

Eine Gemeinsamkeit von Drahdwaberl und der Hallucination Company stellt die Kritik an der katholischen Kirche dar. War es bei Drahdwaberl offensichtlich, dass kirchliche Missstände angeprangert wurden und dass das kirchliche Leben durch den „Kakao gezogen“ wurde, so war dies bei der Hallucination Company nicht der Fall. Wohl handelte man sich ein Auftrittsverbot von der katholischen Kirche ein, die Form der Inszenierung war aber nicht vergleichbar. Wickerl Adam erinnert sich an eine Szene, in der ein Mitglied der Hallucination Company mit Leibeskräften sang und daneben eine Frau struppelte. Jedoch wurde sie mit jedem Kleidungsstück, das sie verlor, hässlicher und hässlicher und mutierte zu einem weiblichen Glöckner von Notre Dame. Wickerl Adam brach die Szene bewusst ab und hielt dem Publikum den Spiegel vor: „Das gefällt euch, wenn eine sich auszieht und immer hässlicher wird?“²⁴⁶ Um die Szene zwischen ihm und dem Publikum schließlich zu entschärfen, brachte er den „lieben Gott“ als eine Art Deus ex Machina ins Spiel. Daraufhin entstand eine Konfrontation zwischen Gott und Wickerl Adam, in der Adam Gott u.a. auch als valiumsüchtig beschimpfte. Möglicherweise verbarg sich dahinter auch eine ernst gemeinte Gotteskritik, nämlich die Vorstellung eines Gottes, der dem Leid auf der Welt untätig gegenüber steht.

Die gesamte Aufführung war ein Anlass für den damaligen Innsbrucker Bischof, gegen einen Auftritt der Gruppe in Innsbruck ein bischöfliches Veto einzulegen. Er begründete dies mit „Blasphemie“ und „Erregung öffentlichen Ärgernisses“.²⁴⁷

Anhand dieser Beispiele wird der Unterschied dieser beiden Musiktheatergruppen deutlich. Drahdwaberl sprechen zielgerichtet und provokant Tabuthemen an, die sie möglichst intensiv und spektakulär in ihrer Bühnenshow umsetzen. Texte und Show verfolgen konkrete politische Anliegen, die dem Publikum in direkter Art und Weise näher gebracht werden.

„Im Endeffekt tut Drahdwaberl nichts anderes als wie der Bevölkerung einen Spiegel vorhalten, um denen zu zeigen wie sie wirklich zu Hause sind, wenn die Vorhänge zu sind oder die Jalousien herunter sind.“²⁴⁸

²⁴⁶ Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2009.

²⁴⁷ Vgl. *Ohne Maulkorb: Hallucination Company und Novaks Kapelle*, ORF, 13.01.1979, TC 00:33:48 – 00:49:40. (ORF Archiv).

²⁴⁸ Chris Bauer in *Weltrevolution – Der Film*, Regie: Klaus Hundsbichler, Filmladen 2008, TC 00:32:44 – 00:32:55.

Gerade dadurch wird die Kritik Drahdwaberls für jedermann verständlich. Thomas Rabitsch sprach davon, dass es Drahdwaberl in erster Linie immer auch um politische Statements ging. „Gerade am Anfang nahm die Politik eine wichtige Komponente ein. Aber auch immer unter dem Aspekt des Spaßes.“²⁴⁹ Im Gegensatz dazu sind die Handlungsstränge bei der Hallucination Company nicht für jedermann zu erkennen. Zwar wird auch Gott manchmal in die Show eingebaut, jedoch nicht bewusst als persona non grata, sondern eher als fiktiver Akteur, der gute wie schlechte Eigenschaften vereinigt. Das schließt nicht aus, dass bereits der Zusammenhang Gott – Stripperin von einigen als Blasphemie empfunden wurde.

6.3 Im Zeichen der Liebe: Ich bin verliebt – in mich

Viel sanfter als Drahdwaberl nimmt sich die Hallucination Company den Themen ihrer Kritik an. Stärker als Drahdwaberl orientiert man sich am Theater.

„Die Hallucination Company präsentiert sich in ausgeprägterer Form denn etwa Drahdwaberl als Musik-Theater; ganze Szenen werden gespielt oder pantomimisch aufgelöst.“²⁵⁰

Am Beispiel des Liedes *Ich bin verliebt – in mich*²⁵¹ wird auf die Problematik der Rollenbilder, Mann-Frau/Mann-Mann/Frau-Frau-Stereotypen und die homophobe Gesellschaft hingewiesen.

Auf der Bühne wird – durch dunkles Licht, durchbrochen von roten Scheinwerfern – eine psychodelische Stimmung erzeugt. Smoothie Musik und saxophonlastiger Sound tragen zur romantischen bis leidenschaftlichen Atmosphäre bei.

Die Sänger Günter Mokesch und Hansi Lang treten langsam vom Background der Bühne in den Vordergrund. Schon in diesem Moment ist eine erotische Stimmung zwischen diesen beiden Menschen zu spüren. Beide tragen Alltags- bzw. Ausgekleidung der damaligen Mode (enge Lederhosen bzw. Jeans, Sneakers, Satinhemd, Blousons). Darüber hinaus sind sie in typischer Hallucination Company-Manier geschminkt, das heißt,

²⁴⁹ Interview mit Thomas Rabitsch vom 29. Februar 2010.

²⁵⁰ Zink, Wolfgang, *Austro-Rock-Lexikon: 20 Jahre Austro-Rock von A-Z; Rock, Pop, Blues, Beat, New Wave, Jazzrock, Funk, Heavy Metal, Punk, Folk*, Neufeld: Wolfgang Zink 1989, S. 67.

²⁵¹ Vgl. *Alp-Träume*, Clownfestival auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen, TC 00:23:11 – 00: 28:19. Der Song ist auf keiner LP veröffentlicht.

dass das Gesicht weiß grundiert ist und Augen und Lippen markant schwarz hervorgehoben, die Wangenknochen mit Rouge betont werden.

Günter Mokesch und Hansi Lang stellen sich weit voneinander entfernt an den vordersten Rand der Bühne und werfen sich immer wieder innige Blicke zu. Günter Mokesch beginnt leidenschaftlich ins Mikrofon zu hauchen: „Du bist schön“ und fügt dann noch leidenschaftlicher hinzu: „Zieh dich an!“. Darauf kontert Hansi Lang: „Ich wünsch’ mir einen Mann, einen der’s so richtig kann, wozu ist er denn ein Mann?“ Schließlich singt er die essentiellen Zeilen: „Mann oder Frau, ich weiß es ganz genau. Du allein...nur wir beide...Liebe dein ganzes Leben lang!“

Hansi Lang greift sich provokant an seine Genitalien und steckt sich nach dem Refrain ein Tuch in seinen Schritt. Diese Geste lässt sich als eine typisch männliche interpretieren und bringt ebenfalls die sexuelle Spannung zum Ausdruck. Ein leidenschaftliches Gitarrensolo setzt ein, beide gehen langsam aufeinander zu, mit gefalteten Händen und ernster Miene. Sie treffen einander, reichen sich die Hände wie bei einer Hochzeit und treten zum Publikum vor, sie knien sich vor einem imaginären Altar nieder und Günter Mokesch streift Hansi Lang einen angedeuteten Ehering über. In dieser Szene wechselt das Scheinwerferlicht von rot auf grün/blau und suggeriert dadurch, dass sich die beiden Liebenden in einer Kirche befinden. Günter Mokesch schaut erhaben, aber auch irgendwie leidend aus. Auch Hansi Lang stellt mit einer Geste den Ring dar und steckt ihn an Mokeschs Finger. Sie nicken beide einem nicht vorhandenen Pfarrer zu, als ob sie „Ja“ sagen würden. Dann schaut Hansi Lang ein wenig verunsichert und verwundert aus, und tastet sich ganz langsam zu Günter Mokeschs Lippen vor, sie küssen sich. Beide Sänger stehen wieder auf, umarmen sich leidenschaftlich und gehen getrennte Wege. Es wirkt, als dürfte dies alles gar nicht sein. Mit diesem mimischen Spiel aus Sicherheit und Zögern wird auf die damalige Situation und die Tabuisierung jeglicher Andersartigkeit hingewiesen.







Abb. 45-51: TC 00:24:35, TC 00:24:26, TC 00:25:59, TC 00:26:13, TC 00:26:47, TC 00:27:07 und TC 00:27:13.

Durch die besondere Form der Inszenierung zu Beginn (laszive Musik, schummriges Licht) und des Gebärdens der beiden Sänger begreift der Zuseher sofort die besondere erotische Stimmung. Jedoch vermittelt diese dunkel eingehauchte Bühne auch eine bedrohliche Atmosphäre, dass hier etwas Anrühiges passiert. Bereits mit dem Betreten der Bühne erzeugt ein Schauspieler durch seine äußere Erscheinung, bestimmte Zeichen. Dadurch erhält der Zuschauer die notwendigen Informationen, „die es ihm erlauben, eine dargestellte Rollenfigur als eine bestimmte zu identifizieren.“²⁵² Alles in allem deuten diese Zeichen von Anfang an auf ein homosexuelles Paar hin.

Bei dieser Performance steht die ausdrucksstarke Ausarbeitung menschlicher Gefühle im Vordergrund. Die einstudierte Choreografie, vor allem in Bezug auf die Mimik, ist ein besonderes Verdienst von Wickerl Adams Workshops. Unterstützt durch die schwarz-weiß Schminke werden die einzelnen mimischen Regungen des Gesichts besonders hervorgehoben. Im Rahmen dieser Vermählungsszene fallen unsichere bzw. fragende Gesichtsausdrücke vor allem im mimischen Spiel von Hansi Lang auf. Die Mimik wird von den zarten Bewegungen unterstützt, etwa durch das sanfte Hinknien oder die Ringübergabe. Bei dieser Ringübergabe nimmt eine intensionserfüllende Geste²⁵³ eine zentrale Bedeutung ein, nämlich ein nicht vorhandenes Requisit darzustellen. Nur mit Daumen und Zeigefinger wird ein Ehering geformt, der anschließend andeutungsweise über den Finger des Partners gestreift wird.

²⁵² Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 94.

²⁵³ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 86.

Die in all diesen Handlungen zu erkennende Geschmeidigkeit wurde in den Trainingseinheiten gewissenhaft erarbeitet, das Schauspiel sollte nicht auf Kraft basieren, „sondern auf Weichheit und Geschmeidigkeit.“ Der Schauspieler hat darauf zu achten, die Wahrnehmung in Bezug auf sich selbst und das Publikum zu schärfen und dementsprechend auf der Bühne zu agieren.²⁵⁴

Das Klischee einer Liebesballade, das üblicherweise ein Mann für eine Frau oder umgekehrt singt, wird hier in abgewandelter Form benutzt, um Kritik an festgefahrenen Strukturen laut werden zu lassen. Zwei Männer gestehen sich auf der Bühne ihre Liebe ein, sie knien vor einander nieder und lassen sich vermählen. Sie heiraten, aber fühlen sich sichtlich nicht wohl bei der Sache, obwohl sie für sich selbst wissen, das Richtige zu tun. Es geht um das menschliche Bedürfnis nach Liebe. Im Hintergrund ist die Kritik an der herrschenden Homophobie in der Gesellschaft mit zu bedenken, die bis heute zu spüren ist. Bis 1971 stand Homosexualität unter Strafe, nach 1971 wurde mit dem Paragraphen 209 des Strafgesetzbuches die Strafbarkeit aufgelockert. 2010 wurde eine eingetragene staatliche Partnerschaft gesetzlich ermöglicht. Für gleichgeschlechtliche Paare ist eine Vermählung durch die katholische Kirche auch weiterhin eine Utopie. Homosexualität wird von führenden Kirchenangehörigen noch immer als „Sünde“ und „Krankheit“ bezeichnet. Diese gesellschaftliche Stigmatisierung stammt vor allem aus den frühen 1980er Jahren. Durch den Nachweis von HIV und der Berichterstattung über Aids-Todesfälle erhielt Homosexualität zusätzliche Brisanz, die sie auch 30 Jahre danach nicht eingebüßt hat.

Der Song nimmt außerdem Bezug auf vorhergegangene Szenen des Konzerts. In diesen Liedern und Sketches werden bereits andeutungsweise die festgefahrenen Rollenbilder von Mann und Frau in Frage gestellt. Die in Military-Look gekleideten Sängerinnen Anita Kolbert und Jamilla Sattler spielen z.B. „die ersten und einzigen weiblichen Fallschirmspringerinnen Österreichs“, die im Verlauf des Sketches in einen Streit geraten, warum und weshalb sie abgestürzt sind. Schließlich einigen sie sich darauf, dass es nicht ihre Schuld sei, sondern die Schuld der Männer. Sie schimpfen über die „Herren der Schöpfung“, die heutzutage nur mehr „Softies“ seien, spucken auf die Bühne und gebärden sich dabei provokativ mit männlichen Gesten. Es folgt das Lied *Ich bin ein Mann*²⁵⁵, dessen Choreografie aus eindeutigen Hüftbewegungen und anderen klischee-

²⁵⁴ Vgl. Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

²⁵⁵ Vgl. *Alp-Träume*, Clownfestival auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen, TC 00:09:55 – 00:12:40.

haft dargestellten Bewegungen besteht. In nachfolgenden Sketches und Songs treten sie auch als Bodybuilderinnen und Balletttänzerinnen auf.

Die Hallucination Company hinterfragt in diesem Szenenzyklus das „Mannsein“ bzw. das „Frausein“ an sich. Männlichkeitsrituale, Hinterfragen des „starken“ und des „schwachen“ Geschlechts, Konkurrenz zwischen Frauen und auch Männern etc. werden zur Diskussion gestellt.

Wieder einmal wird dem Zuseher bewusst, dass die Hallucination Company ihre Themen viel feinfühlicher und sensibler als Drahdwaberl zum Ausdruck bringt. Darüber hinaus zeigt die Hallucination Company wiederholt ein Naheverhältnis zur Flowerpower-Generation und ihren Love & Peace-Messages. Zwar stellen sich auch Drahdwaberl in ihren Liedern gegen den Sexismus in der Gesellschaft und widmen sich den Anliegen der Frau, aber diese Themen werden dem Zuhörer/Zuseher so brachial – in typischer Drahdwaberl-Manier – dargebracht, dass man die ernst gemeinten Anliegen leicht missverstehen kann.

6.4 Clowns, Fußball und der ÖFB: Zieh westwärts Polio!

Im folgenden Beispiel wird das Stück *Zieh westwärts Polio!*²⁵⁶ sowohl in der Live-Version²⁵⁷ als auch im Videoclip²⁵⁸ analysiert. In diesem Instrumental übernehmen zwei Mitglieder der Hallucination Company die Rollen von Fußballern. Der Titel „Zieh westwärts Polio“ hat nichts mit dem dargebotenen Schauspiel zu tun, sondern er weist auf den Komponisten, Polio Brezina, hin.

Der Musikclip zum Song wurde vom ORF für die Sendung *Ohne Maulkorb* produziert und anschließend vom Österreichischen Fußballbund für die Fußballweltmeisterschaft 1982 angekauft.²⁵⁹

In der Live-Version treten unter Instrumentalklängen und den Pfiffen sowie dem Klatschen der Zuschauer Hansi Lang und Wickerl Adam im Sportgewand auf die Bühne. Das Outfit kann man nicht als ein professionelles Fußballerdress bezeichnen, sondern es scheint eher aus einer Fundgrube einer Schulumkleidekabine entnommen worden zu sein.

Wickerl Adam trägt eine Short mit roten Herzerln und ein Langarmshirt, gesponsert von der Tischlerei „Möbel Trinkl“. Die Haare sind zu einem Zopf gebunden. Hansi Lang trägt ebenfalls Shorts und ein blaues Shirt, mit der für einen Fußballspieler untypischen Spielernummer 32. Sie sind in typischer Hallucination Company-Manier geschminkt und tragen beide Sportschuhe. Ein Schiedsrichter, der standesgemäß in Schwarz gekleidet ist, tanzt marionettenhaft zum Takt, richtet den „Ball“ her und pfeift das Spiel an. Der überdimensionierte Luftballon ersetzt als eine stilisierte Nachahmung²⁶⁰ den lederen Fußball. All das erinnert mehr an eine Clowndarbietung im Zirkus als an ein Fußballspiel oder gar an ein Rockkonzert.

²⁵⁶ Vgl. *Vision*, 12INCH33, Schallter, BMG Ariola Austria 1982.

²⁵⁷ Vgl. *Alp-Träume*, Clownfestival auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen, TC 01:22:58 – 01:27:05.

²⁵⁸ *Ohne Maulkorb: Hallucination Company: Alp-Träume*, ORF, 19.02.1982, TC 00:31:19 – 00:33:28.

²⁵⁹ Vgl. Interview Wickerl Adam vom 8. März 2010.

²⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 151.





Abb.52-55: *Alp-Träume*, Clownfestival auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen , TC 01:23:17, TC 01:26:18, TC 01:26:52 und TC 01:26:59.

Hansi Lang und Wickerl Adam spielen aber keinen Fußball wie man ihn kennt, sondern übertreiben jede Bewegung. In einer pantomimischen Show karikieren sie den Fußballsport. Die Bewegungen wirken gekünstelt und übertrieben. Sie sind in ihrem Spiel so vertieft, dass sie manchmal wie Ballerinen um einen nicht mehr zu sehenden Ball herum tänzeln. Auch zielen sie in die Luft oder deuten Schüsse ohne Ball an, denn der Luftballon ist schon längst im Publikum verschwunden.

Sie rivalisieren miteinander im Spiel, zeigen sich immer wieder abwertende Gesten, wie das Fußballspieler bzw. Männer im Besonderen dem Klischee nach tun. Sie knallen mit den Köpfen aneinander, sie foulern und machen sich übereinander lustig. Der Schiedsrichter muss schlichtend und vermittelnd eingreifen. Wickerl Adam schießt ein Tor, Hansi Lang klopft sich wie King-Kong auf die Brust. Die beiden Spieler attackieren einander in Zeitlupe, der eine beißt den anderen in den Unterschenkel, der andere tritt ihm wiederum in die Weichteile und sie ziehen sich gegenseitig an den Nasen. Schimpftiraden durchdringen die Musik, man hört „So eine Sau“, „Foul“ oder „Au“. Neben dem linguistischen wird der paralinguistische Aspekt hervorgehoben, da durch die Lautstärke oder die Stimmfärbung Emotionen mitschwingen.²⁶¹ Plötzlich entwickelt sich das vormalige Fußballspiel in einen Boxkampf, der Schiedsrichter muss einschreiten und zerrt beide von der Bühne. Dabei hört er nicht mehr auf zu pfeifen.

²⁶¹ Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 45.

Das Besondere an der Bühnenperformance dieses Liedes ist die detailgetreue Illustration der gestischen und proxemischen Zeichen durch die Darsteller. Im Zusammenhang mit dem Kontext wirkt die typische Hallucination Company-Schminke noch clownesker als gewohnt.

Der Videoclip unterscheidet sich von der Live-Version nur unwesentlich. Die gemeinsame Untermalung bildet Instrumentalmusik, die an eine Manege und eine Zirkusshow erinnert. Typisch für eine solche Musik sind der fanfarenartige Charakter, Trommelwirbel und der Becken-„Tusch“. Die Wechsel von Tempi, Melodie und Rhythmus sollen auf einer Zirkusbühne Höhepunkte und Spannung erzeugen. Die Darbietung der Hallucination Company nützt diese Möglichkeiten nicht, da die Bewegungen nicht synchron mit der Musik ausgeführt werden. Im Videoclip bzw. auf Platte werden zusätzliche Hintergrundgeräusche eingespielt, nämlich Jubel, Klatschen und Pfeifen, die die typische akustische Kulisse eines Fußballmatches bilden.²⁶²

Der Ort der Show ist in der Live-Version die Bühne und im Video das Wiener Praterstadion, das durch die Weite des Raumes auch mehr Möglichkeiten der Entfaltung bietet.

Wickerl Adam und Hansi Lang bewegen sich wie Clowns um den Ball im Wiener Stadion, manchmal langsam, kurz darauf in schnellen Bewegungen.

Im ersten Teil spielt auch noch die Bewegung mit dem Ball eine Rolle, Wickerl Adam schupft diesen lässig in Richtung Hansi Langs Kopf, worauf dieser spektakulär zu Boden geht. Nach einem Intermezzo, bestehend aus Fouls, „Wadlbeissen“, schmerzverzerrten Gesichtszügen und einem gegenseitigen Augenausstechen jagen die beiden Spieler nun einem imaginären Ball hinterher. Schließlich tänzeln sie in die Weiten des Stadions davon, bis sie nicht mehr sichtbar sind.

Einerseits werden Elemente eines Fußballspiels nachgeahmt, andererseits ist diese Nachahmung gleichzeitig auch eine Überzeichnung und Karikatur eines Fußballspiels. Bereits die Kostüme (Herzerlshorts), die schwarzweiße Schminke und eine bewusst eingesetzte, langsame Choreografie sind als clowneske Elemente wahrzunehmen. Sprache oder Text sind für die Vermittlung einer klamaukenhaften Darstellung und Bedeutung nicht notwendig. Allein durch die Pantomime erkennt der Zuseher, dass es sich hierbei um eine Persiflage handelt. Wenn man sich den Clip ansieht, kommt es einem vor, als wären die Tanzschritte improvisiert, jedoch ist beim Vergleich Video- und Live-Auftritt zu erkennen, dass es sich um eine genauest einstudierte Choreografie handelt.

²⁶² Vgl. Fischer-Lichte, *Semiotik*, Bd. 1, S. 159.

Am Beispiel eines typischen Männersports werden durch die Überzeichnung abermals Rollenbilder diskutiert. Geballte Fäuste und Siegerposen stellen typische Männlichkeitsgesten dar. Zusätzlich soll der provokante Griff an die eigene Hose dem Gegenüber klarmachen, dass man „mehr“ in der Hose hat.



TCR 00:31:53:00



TCR 00:32:10:27



TCR 00:32:14:16



TCR 00:32:45:20



TCR 00:32:57:08



TCR 00:33:05:14





Abb. 56-64: *Ohne Maulkorb: Hallucination Company: Alp-Träume*, ORF, 19.02.1982, TC 00:31:46, 00:31:49, TC 00:31:53, TC 00:32:10, TC 00:32:14, TC 00:32:45, TC 00:32:57, TC 00:33:05 und TC 00:33:19.

Anhand dieser Performance zeigt sich die Fähigkeit der Hallucination Company, so gut wie ohne Requisiten, nur mittels Maske, Kostüm und pantomimischem Spiel ohne linguistische Zeichen (Songtext) eine Geschichte binnen drei Minuten, die in Folge auch kommerziell verwertet wurde, zu erzählen.

7. Resümee

Drahdiwaberl und Hallucination Company sind zwei außergewöhnliche Bands der Wiener Musikszene, da sie theatralische Elemente in ihre künstlerische Arbeit integrierten. Ein besonderes Augenmerk wurde auf deren Schaffen von den Anfängen in den 1970er Jahren bis Mitte der 1980er gerichtet.

Beide Bands sind in vielerlei Hinsicht vergleichbar: starke und charismatische Persönlichkeiten als Masterminds und Bandleader, teilweise gleiche Musiker und Sänger und die gemeinsame Einbettung im Wiener Musik-Underground. Gemeinsam sind ihnen vor allem die Bemühungen, aus einem Rockkonzert eine fulminante Rockshow zu kreieren. Zur Unterhaltung des Publikums trugen neben Musik und Text auch theatralische Bestandteile – Moderationen, Sketches, Schauspiel, kabarettistische Einlagen, Darstellungskraft und Verwandlungsfähigkeit, etc. – bei. Damit einhergehend wurde auf Kostüme und Maske sowie auf Requisiten Wert gelegt.

Diese Gemeinsamkeiten legen die Annahme nahe, diese beiden Gruppen unter einen gemeinsamen Überbegriff zu klassifizieren. Meist wird von Rocktheater gesprochen. Allerdings unterscheiden sich Drahdiwaberl und Hallucination Company bei näherem Hinsehen beträchtlich. Ein großer Unterschied wird bereits bei den grundlegenden Einflüssen auf die beiden Gruppen deutlich: hier das alternative Theater, dort der Wiener Aktionismus. Vorrangiges Ziel dieser Arbeit bestand darin, neben den offensichtlichen Gemeinsamkeiten auch Unterschiede und Eigenheiten jeder Gruppe herauszuarbeiten, um die Forschungsfrage beantworten zu können, ob Drahdiwaberl und Hallucination Company als Rocktheatergruppen angesehen werden können.

Die in der Einleitung genannte Minimalanforderung für Theater, nämlich das Vorhandensein von Schauspielern, Publikum und Bühne, gilt auch für die Wiener Rocktheatergruppen. Die Funktion des Schauspielers nehmen Musiker und Sänger (Hallucination Company) sowie Musiker, Sänger und Akteure (Drahdiwaberl) ein.

Nach diesen Basisanforderungen wurde das Rocktheater dieser beiden Gruppen einer näheren Analyse unterzogen, um zentrale Merkmale eines Theaters zu identifizieren.

Bei beiden Gruppen wurde ein theoretischer Hintergrund festgestellt. Drahdiwaberl orientiert sich an der Wiener Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre, vorrangig am Wiener Aktionismus, während die Hallucination Company in der alternativen Theaterszene Wiens involviert war.

Die Vorbereitungsarbeiten für ein neues Programm bestanden bei der Hallucination Company aus der eigenständigen Erarbeitung des Rahmenthemas, den dazugehörigen gemeinsamen musikalischen und schauspielerischen Proben. Dahinter stand eine ausgefeilte Organisation Wickerl Adams mit strengem Tagesplan und Trainingseinheiten, die eher einem Theaterbetrieb als einer Rockband zuzuordnen sind. Hingegen verwirklichte Drahdwaberl das Klischee eines typischen Rockstarlebens. Stefan Weber probte mit den Musikern nur dürftig und die Akteure wurden in seine Pläne meist erst kurz vor dem Konzert eingewiesen, denn das Bühnengeschehen war bei Drahdwaberl größtenteils spontan und das Chaos wurde forciert. Somit gab es in ihren Shows keinen dramaturgischen Handlungsstrang. Allerdings wird in einzelnen Songs und Videoclips sehr wohl eine Story erzählt, die an einer spannungsaufbauenden Struktur festzumachen ist. Dieser Aspekt lässt sich auch bei der Hallucination Company wiederfinden: Zwar suggeriert jede neu erarbeitete Show anhand ihres Titels einen thematischen Leitgedanken, dennoch wurde kein Theaterstück im klassischen Sinne mit abgeschlossenem Plot aufgeführt. Sketches und Lieder wurden aneinander gereiht, ohne einen roten Faden erkennen zu können. Daher gleichen die Liveperformances beider Gruppen eher einer Nummernrevue bzw. dem Varieté.

Meine Idealdefinition von Rocktheater geht davon aus, dass Elemente aus Musik und Theater innerhalb einer Show/eines Konzerts in einem gleichwertigen Verhältnis zueinander stehen. In meiner Diplomarbeit konnte ich diese Balance in den Live-Konzerten und Mitschnitten von Drahdwaberl und Hallucination Company nur in wenigen Teilbereichen finden. Nie verfolgte ein Konzert von Anfang bis zum Ende einen musikalisch als auch theatralisch aufbereiteten dramaturgischen Ablauf.

Diese Gleichwertigkeit fand ich nur in einzelnen Passagen der Live-Auftritte und im darüber hinausgehenden künstlerischen Schaffen, vor allem in Musikclips. Gemeinsam mit der Einbeziehung von vielfältigen Elementen aus der Welt der darstellenden Künste ist der Begriff „Rocktheater“ gerechtfertigt. Er verbindet auf kurze, prägnante und populäre Weise zwei Wesensmerkmale Drahdwaberls und der Hallucination Company, nämlich Rockmusik, gespickt mit Moderationen, Sketches und Theatereinlagen, zu spielen.

Genauso wie der Begriff „Austropop“ viele verschiedene Ausformungen der österreichischen Musik beinhaltet, so tummeln sich unter dem Etikett „Rocktheater“ seit über dreißig Jahren zahlreiche Bands, die die Vereinigung von Rockmusik und Theater anstreben.

8. Mediografie

Literatur

Achleitner, Friedrich und Weibel, Peter (Hrsg.), *Die Wiener Gruppe: Ein Moment der Moderne 1954-1960*, Wien/New York: Springer 1997.

Ahnen, Helmut von, *Das Komische auf der Bühne: Versuch einer Systematik*, München: Utz 2006.

Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart: Reclam 1994. (übersetzt von Manfred Fuhrmann)

Badura-Triska, Eva, *Rebellion und Aufbruch: Kunst der 60er Jahre; Wiener Aktionismus, Fluxus, Nouveau Réalisme, Pop Art; Begleitheft zur Ausstellung*, Wien: Mumok 2002.

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: E. Schmidt 2008.

Brödl, Günter (Hrsg.), *Die guten Kräfte: Neue Rockmusik in Österreich*, Wien: Hannibal 1994.

Berger, Peter, *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*, Wien: Facultas 2008.

Bonengl, Leopold/Horak, Roman und Lasek, Wilhelm, „Bewußtseinswandel in der Jugend: Sub-, Gegenkulturen, Alternativbewegung und Rechtsextremismus in Österreich“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, April 1985, S. 381-399.

Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Brödl, Günter, „Beat in Österreich: Auf der Suche nach den Wurzeln des Austro-Pop – Ein Bilderbuch“, in: Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 19-24.

Bucher, André, *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*, Bern/Wien: Peter Lang 1992.

Burstein, Fabian, *Kind ohne Zeit: Das intensive Leben des Hansi Lang*, St. Pölten/Salzburg: Residenz 2009.

Denscher, Babara (Hrsg.), *Kunst & Kultur in Österreich: Das 20. Jahrhundert*, Wien/München: Brandstätter 1999.

Dolezal, Rudi und Prokopetz Joesi, *Weltberühmt in Österreich – Das Buch*, Berlin: Bosworth 2009.

Faber, Babara, „Schwellenfiguren als Grenzüberschreiter in Rauschzuständen. Eugene O’Neills Long Day’s Journey Into Night“, Dipl., Univ. Wien 2009.

Faulstich, Werner, „Der Niedergang der Rockkultur und die Umbrüche auf dem Tonträgermarkt“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.), *Die Kultur der achtziger Jahre*, München: Fink 2005, S. 181-190.

Faulstich, Werner (Hrsg.), *Die Kultur der achtziger Jahre*, München: Fink 2005.

Fischer-Lichte, Erika, *Semiotik des Theaters: Das System der theatralischen Zeichen*, Bd. 1, Tübingen: Narr 1988.

Fischer-Lichte, Erika, *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001.

Fuchs, Harry, „Austropop: Vom Auf- und Abstieg einer Trademark“, in: Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 73-79.

Gebauer, Gunter und Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.), *Theorien des Performativen*, Berlin: Akademie Verlag 2001.

Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994.

Gröbchen, Walter, „Rocktheater/-Cabaret/-Revue/-Spektakel. Oder: Bizarre Schwammerl auf fruchtbarem Sumpfboden“, in: Brödl, Günter (Hrsg.), *Die guten Kräfte: Neue Rockmusik in Österreich*, Wien: Hannibal 1994, S. 31-45.

Grotowski, Jerzy, *Für ein armes Theater*, Zürich/Schwäbisch Hall: Orell Füssli 1986. (Orig. *Towards a Poor Theatre*, 1969)

Gürmen, Lilâ, *Austropop*, Wien: AK, 1995.

Havas, Harald, *Das Austropop-Sammelsurium*, Wien: Ueberreuter 2008.

Humann, Klaus (Hrsg.) und Reichert Carl-Ludwig, *Euro-Rock:Länder und Szenen:Ein Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981.

Irwin, William (Hrsg.), *Die Philosophie bei Metallica: Ein Crashkurs in Gehirnchirurgie*, Weinheim: Wiley-VCH 2009.

James, Billy, *Frank Zappa und die Mothers of Invention: Die frühen Jahre*, Höfen: Hannibal 2007.

Jahraus Oliver, *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*, München: Fink 2001.

Jooß-Bernau, Christian, *Das Pop-Konzert als para-theatrale Form: Seine Varianten und seine Bedingungen im kulturell-öffentlichen Raum*, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010.

Juhasz, Christiane, *Kritische Lieder und Politrock in Österreich: Eine analytische Studie*, Frankfurt am Main/Wien: Lang 1994.

Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas, Bd. 1: Das Theater der Antike und des Mittelalters*, Salzburg: O. Müller 1996.

Klinger, Annemarie, „Intention und Erfahrung im ‚Theater der Erfahrung‘ unter spezieller Berücksichtigung der Theaterarbeit der ‚Arbeitsgruppe Motorische Kommunikation‘ (A.Mo.K.) und Ruben Fragas im Dramatischen Zentrum Wien von 1973 bis 1983“, 2 Bände, Diss., Univ. Wien 1992.

Kos, Wolfgang, „Rock in Wien: Ein Ausländer mit Anpassungsfähigkeiten“, in: Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 11-12.

Lachnit, Peter, „Zwischen Geldhahn und Gummiknüppel: Die Wiener Gemeindeverwaltung und die Jugend- und Alternativszene“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, April 1985, S. 467-480.

Lackinger, Horst, „Rocktheater in Österreich am Beispiel der Ersten Allgemeinen Verunsicherung“, Dipl., Univ. Wien, 2006.

Larkey, Edward, *Pungent Sounds: Constructing identity with popular music in Austria*, New York/Wien: Lang 1993.

Luger, Karl, „Die konsumierte Rebellion: Geschichte der Jugendkultur von 1945-1995“, in: Reinhard Sieder (Hrsg.), *Österreich von 1945 bis 1995: Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, S. 497-510.

Mitterdorfer, Elke, „Verkörperungen: Die Manifestierung des Körpers in der Literatur – Leib-Texte der Wiener Gruppe“, Dipl., Univ. Wien 1998.

Müller, Bettina „Perzeption von Wiener Avantgarde-Bewegungen: Von der Wiener Gruppe zu Peter Weibel“, Dipl., Univ. Wien 2002.

Ostermayer, Fritz, „In der Ferne daheim: Ein paar Strophen zum österreichischen Schlager“, in: Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 27-32.

Pfeiler, Heide, „Austropop: Die Entwicklung der Rock- und Popmusik in Österreich in den 60er und 70er Jahren ; dargestellt und musikimmanent untersucht an ausgewählten Beispielen“, Diss., Univ. Graz, 1995.

Raithofer, Daniel, „Imaginierte interpersonale Beziehungen als Hauptbeweggrund des Besuchs von Populärmusikkonzerten“, Dipl., Univ. Graz 2007.

Rappl, Werner, „Körpertheater: Die Möglichkeit körperlicher Erfahrungen am Theater unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit des Theaterlabors – Arbeitsgruppe motorische Kommunikation am Dramatischen Zentrum in Wien“, 5 Bände, Diss., Univ. Wien 1979.

Savary, Jérôme, *Ein ganz gewöhnlicher Magier*, München/Berlin: Herbig 1986. (Orig. *La vie privée d'un magicien ordinaire*, 1985)

Schwendter, Rolf, „Das Jahr 1968: War es eine kulturelle Zäsur?“, in: Reinhard Sieder (Hrsg.), *Österreich von 1945 bis 1995: Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, S. 166-175.

Sieder, Reinhard (Hrsg.), *Österreich von 1945 bis 1995: Gesellschaft. Politik. Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995.

Smudits, Alfred, „I AM FROM AUSTRIA. Austropop: Die Karriere eines musikkulturellen Phänomens von der Innovation zur Etablierung“, in: Reinhard Sieder (Hrsg.), *Österreich von 1945 bis 1995: Gesellschaft, Politik, Kultur*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1995, S. 382-392.

Weiss, Ernst, „Rock in Österreich: Wiener Bluttausch und Donauwellen“, in: Humann, Klaus (Hrsg.) und Reichert Carl-Ludwig, *Euro-Rock: Länder und Szenen: Ein Überblick*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 330-345.

Weiss, Ernst, „Vom Wiener Bluttausch und Atlantis: Die siebziger Jahre“, in: Gröbchen, Walter (Hrsg.), *Heimspiel: Eine Chronik des Austro-Pop*, St. Andrä-Wördern: Hannibal 1994, S. 49-69.

Wicke, Peter, *Rockmusik: Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*, Leipzig: Reclam 1987.

Wicke, Peter, Ziegenrucker, Wieland und Kai-Erik, *Handbuch der populären Musik: Rock, Pop, Jazz, World Music*, Zürich: Atlantis, 1997.

Zink, Wolfgang, *Austro-Rock-Lexikon: 20 Jahre Austro-Rock von A bis Z; Rock, Pop, Blues, Beat, New Wave, Jazz Rock, Funk, Heavy Metal, Punk, Folk*, Neufeld: Zink 1989.

Tageszeitungen und Zeitschriften:

Arbeiterzeitung, 15. Oktober 1968.

Musiklandesrundschau, Oktober und Dezember 1982.

Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, April 1985.

Pop-Zeitschrift Hit, September und Oktober 1973 und Februar, Mai und Juli/August 1978.

Salzburger Nachrichten, 23. Mai 1977.

Links:

<http://forum.dvd-forum.at/offtopic-32/interview-mit-stefan-weber-drahdiwaberl-20431.html>.

Der Standard Interview von Rainer Schüller und Michael Vosatka mit Stefan Weber vom 30. März 2004.

<http://jangedwards.net/workshops/clown-front/>.

Jango Edwards Homepage.

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=37959501>.

Musikclip zu Drahdwaberls *Mulatschag*, live in der *Alfred Biolek Show*.

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=28415951>.

Musikclip zu Drahdwaberls *Lonely* von 1982.

<http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&VideoID=28494637>.

Musikclip zu *Mulatschag* von 1983.

<http://www.bilik.at/bilik.htm>.

Über Franzi Bilik.

<http://www.concerto.at/4-06/adam.htm>.

Concerto Interview von Martin Schuster mit Wickerl Adam.

<http://www.mdr.de/dabei-ab-zwei/mixtour/1018921.html>.

MDR Bericht über Wickerl Adam's Frank Zappa's *Joe's Garage* Projekt.

<http://www.metzlutzkas-erben.at>.

Metzlutzkas Erben.

<http://www.sra.at/?mode=search&template=band&search=drahdiwaberl>.

Daten zu Drahdwaberl.

<http://www.sra.at/band/498>.

Daten zu Hallucination Company.

<http://www.wienbibliothek-digital.at/ausstellung/drahdiwaberl/>.

Drahdiwaberl Online Ausstellung.

Interviews

Interview mit Wickerl Adam vom 8. März 2010.

Interview mit Thomas Rabitsch vom 19. Februar 2010.

Interview mit Stefan Weber vom 29. März 2010.

Diskografie

Drahdiwaberl Alben:

Psychoterror, 12INCH33, CD, Gig Records, Sony BMG Austria 1981.

Mc Ronalds Massaker, 12INCH33, CD, Gig Records, BMG Ariola Austria 1982.

Wer hat hier Pfui geschrien? (Live), 12INCH33-2, keine weiteren Daten, 1983.

Werwolfromantik, 12INCH33, CD, MC, Sony BMG Austria 1983.

Jeannys Rache, 12INCH33, CD, Gig Records, Sony BMG Austria 1986.

Das letzte Konzert, 12INCH33, CD, Gig Records, BMG Ariola Austria 1990.
The Worst of Drahdwaberl (Compilation Live und Studio), 12INCH33, MC, CD, Gig Records, Sony BMG Austria 1991.
Sperminator, 12INCH33-2, CD, Gig Records, BMG Ariola Austria 1994.
Die letzte Ölung – The Best of Drahdwaberl 80-97, CD, Reverso, BMG Ariola Austria 1997.
Torte statt Worte, CD, Drahdwaberl Music, Virgin Records Austria 2000.
Sitzpinkler, CD, Rock Syndicate Vienna, VÖM 2004.

Hallucination Company Alben:

Vision, 12INCH33, Schallter, BMG Ariola Austria 1982.
A Special Night (Live), 12INCH33, MC, CD, OK Records, Musica Schallplatten 1989.
Keine Angst vor nix !!!, CD, Warner Music Austria 1993.
Mit Pfefferminz bin ich dein Prinz, CD, WEA Music Deutschland 1993.
Kurzschluß, CD, Hope Records, BMG Ariola Austria 1994.

Wichtige Sampler:

Wiener Bluttausch, 12INCH33, Schnazz-o-phone, Tonau Records 1979.
U4 Live (Sampler), 12INCH33, Lemon Records 1981.

TV-Beiträge

Ohne Maulkorb Spezial: Wem gehört die Rockmusik? Am Beispiel Rock-Häuser, Gestaltung: Rudi Dolezal und Hannes Rossacher, ORF, 14.01.1983, TC 00:02:00 – 00:50:23. (ORF Archiv)

Ohne Maulkorb: 15 Jahre Drahdwaberl, ORF, 13.05.1984, TC 00:31:08 – 00:56:22. (ORF Archiv)

Ohne Maulkorb: Hallucination Company und Novaks Kapelle, ORF, 13.01.1979, TC 00:33:48 – 00:49:40. (ORF Archiv)

Ohne Maulkorb: Hallucination Company: Alp-Träume, ORF, 19.02.1982, TC 00:29:25 – 00:47:33. (ORF Archiv)

Filme und DVDs

Alp-Träume, Clownfestival auf der Wiener Jesuitenwiese 1982, Privataufnahmen.

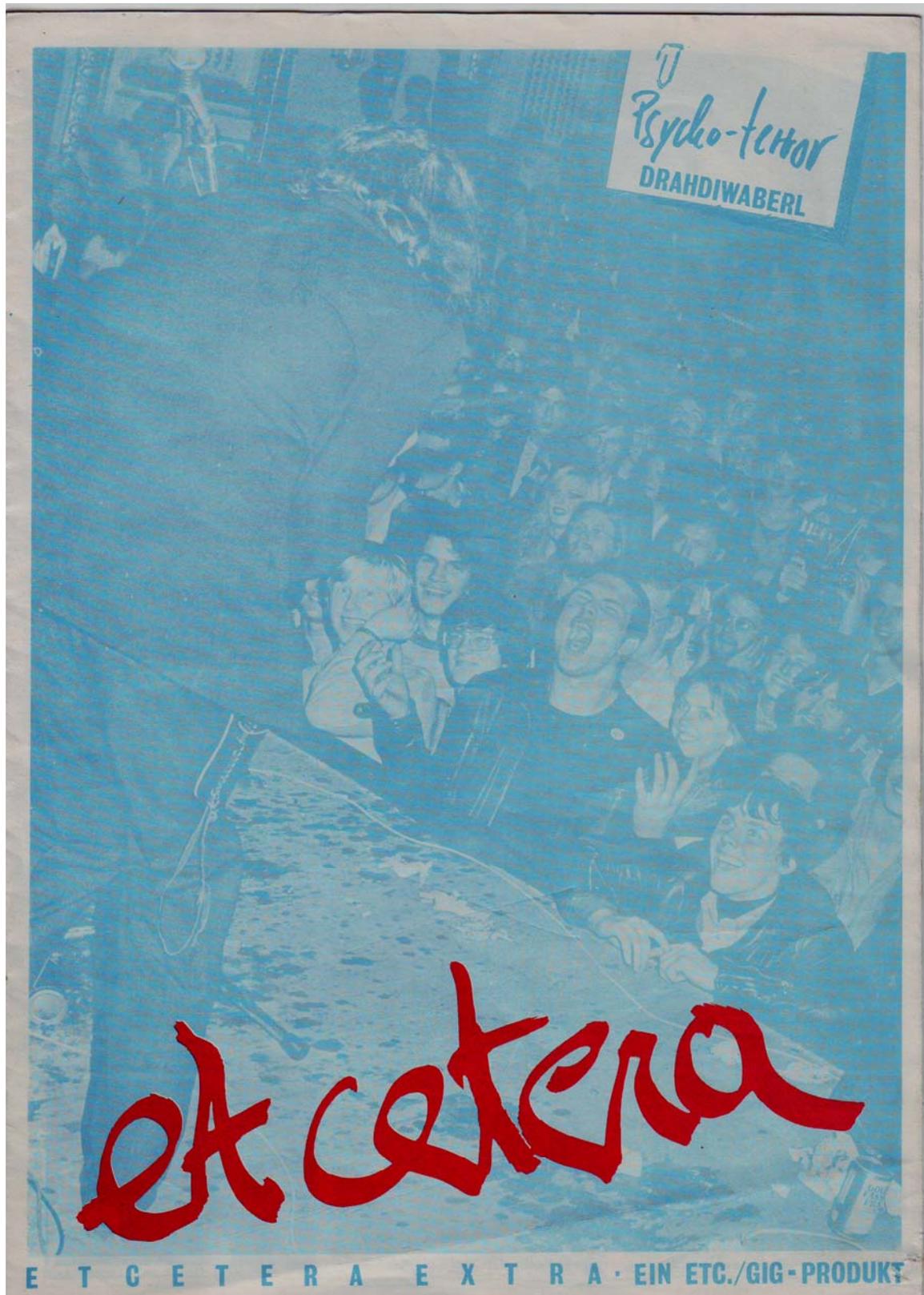
Schweinerei in New York: Ein Reisebericht, Regie: Walter Knofel, GIG Video 1992.
(VHS)

Weltrevolution – Der Film, Regie: Klaus Hundsbichler, Filmladen 2008. (DVD)

Weltberühmt in Österreich: 50 Jahre Austropop, Regie: Rudi Dolezal, Hoanzl 2007.
(DVD Box)

9. Anhang

Beilage zu *Psychoterror*, 12INCH33, CD, Gig Records, Sony BMG Austria 1981.





DRAHDIWABERL

INTRO

"Das ärgste, was ich je gesehen hab', ein totaler Wahnsinn."
(Konzertbesucher)

"Haben wir es der Voreingenommenheit des Publikums oder einem gehörigen Maß an Szenenblindheit der Popjournalisten zu verdanken, daß eine Exzeßtruppe wie die DRAHDIWABERL, einmalig in der Szene Wiens, noch nicht jedermann ein Begriff ist? Permanent am Limit der Paragraphen balancierend, darf die Gruppe als Punkunkum geizten, das sich durch gefährlich radikale Präsentation plätschlich vom Sammelsurium populärer Gemeinplätze der Wiener Pseudoszene abhebt..."
(s/Sprungbrett)

"Drahdwaberl? Vielleicht so ein Spielzeug, oder ... Hm, Also tut mir leid."
(Hausfrau)

GESCHICHTE

"Geprägt haben wir ungefähr seit 1965, einmal im Monat. Der erste große, öffentliche Auftritt mit der "Wabbs Crew" war am 1. Mai '68 im KPO-Lokal Wieden, wo wir nach 5 Minuten Spielern sämtliche brave Altkommunisten, die zur Maifeier gekommen waren, vertrieben. Zurückgeblieben sind nur ungefähr 20 eingerauchte Gammier, darunter Andi "Abschaum" Karasoff, der damals auch kurz bei uns Baß spielte, bevor er 11 Jahre später seine Karriere mit "General

Gugihupf" startete. Dann war da noch Marcel "Lou Gröbil" Gugihupf, bei jedem Konzert Fotograf und treuester Fan. Wir waren sowas wie Wiens erste Punkgruppe, lange vor "Novak's Kapelle" etc. Nur hieß das damals anders, "Underground", wir hatten lange Haare und die Musik war mehr heavy, aber sonst im Prinzip dasselbe, auch wenn das viele orthodoxe Superpunker nicht glauben wollen.... Der Name "Novak's Kapelle" hat mich recht beeindruckt, das waren die ersten, die überhaupt im deutschen Raum einen deutschen Namen gehabt haben. Ich wollte aber einen Schritt weitergehen, etwas speziell Wienerisches (das war noch vor der Dialektwelle), und so kam's zum Namen "Drahdwaberl". Unsere Texte blieben weiterhin englisch. Wir spielten Rock, Blues, Zappa, Edgar Broughton, Fugs, Beefheart."

ZEIT

"Ein paar Jahre später schockierten die schmutzigen Langhaarigen die Bürger, eigentlich weit mehr als heute die Punks, weil die Bewegung viel weitere Kreise erfasste - aber noch heute können sich die Spießer an Außerlichkeiten wie lange Haare und zerrissene Jeans nicht gewöhnen. Die "Rolling Stones", "Pretty Things", "Them" etc. geigten wie die Wilden, die anderen hatten ihre "Beatles" und jeder ließ sich die Federn wachsen - es wurde zur vermarkteten Uniformierung und das war auch schon das Ende. Der rauhe, ungeschliffene R&B-Sound der Stones & Co. wurde immer geschliffener und abgefuckter; es war neues fällig. Neben dem "Love and Peace" - Hippiegebimmel war da der "Underground", Zappa, Capt. Beefheart, Fugs, etc. in den USA und in England Broughton, Deviants & Co; alle waren noch wilder und ausgeflippter als das bisher dagewesene. Das erste Mal gab es Texte mit sozialkritischem, ja revolutionärem Inhalt, statt dem bisherigen Liebes-

gedudel, und wieder waren die braven Bürger, die sich schon an die Beatles gewöhnt hatten, schockiert. Edgar Broughton, das damalige große Vorbild, war mit Abstand das wildeste, was ich je gesehen hab'. In diese Zeit fällt der Beginn der Drahdwaberl - uns gibts seit dem Mai '69."

PUNK

"Dann kam der "Heavy-Rock" mit den Supergitarristen - alles noch lauter, technisch besser, der Aufwand wurde immer größer. Schließlich waren die meisten nur mehr abgeschlafte Wixer am Ego-Trip. Der Punk war neu, erfrischend, der Rock wieder auf der Straße. Heute aber ist der "Punkrock" mit wenigen Ausnahmen genauso vermarktet wie alle anderen "New Waves", die Musiker machen die gleiche Entwicklung mit. Aber es gab und gibt neue Impulse, erfrischend Wildes - ich fühle mich heute als Punker. Ich bin das rauhe Element der Gruppe Heute steh' ich nicht mehr so auf Zappa, weil er "etabliert" geworden ist. Früher haben sie Aktionen gemacht, da war Spektakel auf der Bühne, die "Mothers" waren die ersten, die Theaterrock machten. Am meisten beeinflusst haben mich die "Tubes", "Alberto Y Lost Trios Paranoias", die "Floh De Cologne"



als Kabarettrockgruppe, und vom Punk her Typen wie Wayne County, Cherry Vanilla, Iggy Pop etc. -alles was wild und ausgeflippt ist."

FREI-RAUM

"Die Partie in der jetzigen Formation existiert seit 1972 mit wenigen Veränderungen. Die Musiker **Vietschi** (git), **Falco** (b), die Rabitschbrüder **Christian** (dr), **Thomas** (org) und **Bernhard** (voc, tromp), der Ministersohn **Staribacher**, **Andi Kolbe** (sax) sind Vollprofis, d.h. sie spielen in der Kommerztruppe "Spinning Wheel" und bei verschiedenen Jazzbands & klassischen Orchestern. So waren sie die Begleitband von Iwan Rebroff, und können daher alles spielen, vom Tango bis zum Wiener Walzer, und das ist eines der wichtigsten Dinge für uns, die **Parodie** oder Verursicherung gängiger Schlager, des Happy-Sounds und des Austropop wird dadurch erst richtig möglich. Den Gatrampfen spielen sie besser als jede Almodüler-Band, und so ist die Verursicherung echt, und keine halbe Sache oder dilettantische Scharlatanerie, wie leider bei den meisten österreichischen Gruppen, die soetwas probieren... Dadurch, daß meine Musiker 6-8 Monate auf Tour sind, ist es so, daß wir sehr viel spontan auf der Bühne agieren. Wir haben ja nie die Zeit, ein Programm genau zu probieren. Die "Hallucination Company" oder die "Erste allgemeine Verursicherung" die ähnliches wie wir machen, proben ein Programm ein halbes Jahr lang und gehen dann damit hausieren. Natürlich ist dann alles perfekter und weniger chaotisch, da nimmt dann jede Sekunde und es bleibt immer gleich. Das ist für mich uninteressant. Die Musiker dürfen nach den

gressivschrammier", ist seit 1974 dabei und das Heurigenelement der Gruppe - seine Spezialitäten ist die Conference. Dazu kommen die vielen Akteure, ohne die Drehdiwaberl undenkbar wären - ein Konglomerat der ausgeflipptesten-biederen Typen: Da ist einmal die **Lotte Pawek**, das "Lärcherl aus der Leopoldstadt", eine ältere Dame mit sehr bewegter Vergangenheit. Früher war es ihr ein Bedürfnis, bei "Ganz Paris träumt von der Liebe" nackt zu tanzen, heute ist sie bei der "Legio Mariä" und auf dem religiösen Trip und dadurch ärger denn je. "**Pater Dieter**" ist ein 40-jähriger Architekt und tritt in den verschiedensten kirchlichen Gewändern auf, vom Landpfarrer bis zum Papst (§ 188). Marcel, "**General Guglhupf**" wurde bereits erwähnt. Er ist ein Aktionist und liebt exhibitionistische Spontanaktionen. De hat so irrwitzige Wahnsinnsideen, daß man ihn dämpfen muß, sonst wären wir alle im Hüfen. Daneben noch seriöse Typen (nur äußerlich), Hippies, Tänzerinnen (darunter meine Frau). Natürlich gelten wir dadurch bei einigen lustfeindlichen Supermännern als "frauenfeindlich" und "sexistisch", weil bei uns nackte Frauen oder solche in Reizwäsche aufteten (neben nackten Männern). Dabei sind bei keinem einzigen Konzert Nackte aus erotischem Selbstzweck für voyeuristische Geilisten im Publikum aufgetreten, sondern nur eben um diese spießige Scheinmoral zu entlarven. Sicher werden einige **Showaktionen** vom Publikum missverstanden, manche wollen halt "nackte Weiber" sehen, das **Engagement** ist wurscht. Wir sind eben eine Theaterrockgruppe, die manche Parodien liefert, die einfach nur als Gag zu verstehen sind, oder optisch lustig, aber wir versuchen im Allgemeinen natürlich Aussage zu bieten. Besonders bei den Kabarettstücken und der Conference und ...**allem**.

wir behandeln, versuchen wir visuell und akustisch zu bringen. Als ziemlich engagiertes Thema haben wir z.B. den Song "**Psychoterror**". Spießer, Konsumgesellschaft, Werbung, Fernsehen - das sind unsere **Angriffspunkte**, und was mich besonders reizt ist die Kirche, nur muß man da sehr vorsichtig sein, wir haben da schon mehrere Anzeigen gehabt. Nicht die Institution, sondern die Praktiken der Kirche, die Scheinheiligkeit, die Scheinmoral, ich will keine religiösen Gefühle verletzen, wenn jemand



PART POPPING - PAUL XVI.



montatlangen Kommerztourneen nach **Action**, und zum Glück sind wir so routiniert, daß wir die erste Probe meist gleichzeitig mit dem Auftritt haben, und trotzdem alles gut hinkriegen. Jeder Auftritt ist, wenn auch die Nummern größtenteils gleich bleiben, anders, individuell, spontan. Wir haben da eben viel größeren Freiraum; es strent niemand verängstigt da, wie ein Hase!, mit vollen Hosen. Die **Synthese** aus Brutalrock und Parodie macht dann eben die Musik der Drehdiwaberl aus."

SHOW

Wir arbeiten immer mehr in Richtung **Rockkabarett**. Der **Franzi Bilik**, ein "Pro-

"Wir sind ein paar mal aufgetreten, beim "Neue Freie Presse" - Fest in der "Camera" und auch schon früher. Es war total arg. Da wurden Palatschinken auf der Bühne gebacken etc. Jedenfalls haben wir heute in den meisten Konzertsälen Auftrittsverbot, die scheißen sich total an. Unsere einzige Plattenveröffentlichung ist bis jetzt der "**Blutrausch**". Sampler, da sind wir mit drei Nummern drauf. Ich würde gerne eine Live-Platte machen, da kommt die Stimmung besser, intensiver rüber... Die Themen, die

ein gläubiger Menach ist. Wir greifen den Poptanz an, den Rummel, jetzt, wie der Papst auf Tour war, Außerlichkeiten... Weitere Themen, die wir gerne haben, sind Bundesheer, Polizei, auch tagespolitische Ereignisse. Wir haben damals für den kranken Schah ein "**Benefizkonzert**" gegeben (war natürlich ironisch gemeint), und auch der Robert Stolz hat seinen Teil abgekriegt. Wir haben beim "Großstadtjungle" bei den Wiener Festwochen das ganze aufgezoogen wie ein "Club 2", wir verarbeiten alle Ereignisse in der Show. Gerade dieses Club 2 - Spektakel war so rauh... Amerikaner, die auch die "Tubes" kennen, waren einfach weg. Was sich da abspielt, wenn die Leute ja schon ausgeflippt, wenn sie im Fernsehen den "Kottan" zeigen oder irgendetwas Harmloses... Politisch haben wir eine eindeutige **Aussage**. Nicht alle Mitglieder der Band müssen mit meinen Ansichten übereinstimmen, deshalb kann ich meine Ansichten nicht radikal genug bringen, da sich die Bandmitglieder damit nicht identifizieren können. Man könnte vieles schärfer formulieren, aber unser Mittel ist die Parodie. "**Show fatale**". Jedenfalls sind wir keine elitäre Startgruppe, lächerlich, bei dem riesigen Aufwand, den wir jetzt schon haben, ist es gar nicht möglich, die Unkosten hereinzubringen... Hie und da denke ich wehmütig an alte Zeiten zurück, wo wir uns wie jede normale Rockband auf die Bühne stellten und unsere 10 Nummern runterklopfen, während ich den Mikrofonständer zertrümmerte. Die meisten Typen können sich kaum vorstellen, wie schwer es ist und wieviel Hirn man braucht, um so eine **Totalshow**, wie wir sie bringen, auf die Bühne zu stellen, in so kurzer Zeit. Es ist einfach ...**ausgeflippt**."

**MIT STEFAN WEBER
SPRACH ALFONS DAUMA**

Layout: Walter Gröbchen & Gerhard Potuznik
Fotos: Psycho-Macho & Stan Stanzel
etc. productions 1981

T E X T E

**BORING
OLD
FART**

1979

Text: Weber
Musik: Fidsch

Trau niemand über 30. Nostalgische Selbstpersiflage eines 30-ers und ironisch-zornige Antwort auf freche Punkrotznasen.

What you call me?! ...
Boring old fart
Boring old fart
Boring old fart
I cant hear it anymore, it breaks my heart.

Boring old fart
Boring old fart, boring old fart
I could teach you, rotten kid, how to start.

I'm not as young, as I used to be
but I'm warning you, don't sneer at me
my body vibrates in electricity
I'm wilder than ever, I'm by far more clever
and on stage I'am the real killer
and not like you, a little cheap thriller
I'm more heavy than you, one hell of a screamer
you dont believe it, ridiculous dreamer
you dirty little punk, i could blow you off stage
dont wanna hear anything 'bout my age.

What you call me?! ...

In '68, when I started the band
you're still were a child, you won't understand

i was the wildest, i smashed the bikes
the pure violence, i swallowed the mikes
I knocked the rednecks, jawn them the shits
we were the leaders of the revolution's kids
all girls got ants in their wet pants
punk parades, on dirty tricks and gaps
my voice gets you right between the legs
I roared like brawnigan, grunted like
beefheart
and you call me?! ...



You tell me, how to play the Rock'n'Roll?
you sneer at Li'l Richard and King Creole?
who do you think you are, you skunk?
I was a punk, before you were a punk
you snotty nose, you cant bring me down
you, dont believe it? Ridiculous clown
Don't trust anybody over thirty
that's empty talk, mean and dirty
you yelping dog, I could blow you off stage
don't wanna hear anything bout my age

So what you call me? ...

Boring old fart, boring old fart
Boring old fart, boring old fart

B.O.F.

**GROßSTADT
DSCHUNGEL**

1980

Text: Stefan Weber
Musik: Falco Hölzl
Thomas Rabitsch

(Metallischer Synthesound - bedrohlich)
schrill - monotone Stimme)

Pst, es wird schon dunkel
Schunkel, Schunkel, Schunkel (3X)
Man beißt sich ab das Zungel
Man kotzt sich aus das Lungel
Das ist der Großstadtdschungel
Das ist der Großstadtdschungel

Im Kino spielen sie Schmutz und Schund
An jeder Ecke pischt ein Hund
Käufliche Liebe, Zeitungsdiebe
perverse, zugellose, rohe Triebe.

Striptease vor Schuilern an der Friedhofs-
mauer
Am Rondellkinosessel pickt der kalte Bauer
Die U-Bahn im Terror der Schwarzfahrer
die zahlenden Fahrgäste werden immer
rarer.

Ich habe Angst, ich verrecke
bleib auf der Strecke
ersticke im Kot!
Herunter kommt die Decke
hinter jeder Ecke
lauert der Tod
Hilf, lieber Gott!

Im Park ein wichsender Kinderschreck
Eck, Speck, Dreck und du mußt weg.
Der Balkantschusch ißt ohne Besteck
Er versaut unsere Häuser mit seinem Dreck.

Das Pissoir besudelt der Häuselschmierer
Bettelmusik, Schwarzseher, Wildplakatierer
Wollen wir im Chaos versinken, Leute?
Nie war ein moralischer Hüter notwendiger
- als heute.

Der aufrechte Bürger
erkennt gleich den Würger
er sieht schon rot
Da gibts keinen Zweifel
Dahinter steckt der Teufel
das ist ein Komplott
Hilf, lieber Gott.

Ich hab Angst, ich verrecke

Auf die Strasse geh i nimmer ohne Schuss-
waffe
Die einzige Rettung wär die Todesstrafe!
Das ist der Großstadtdschungel
Das ist der Großstadtdschungel

MACHO MANN

1980

Musik: Vieweger
Show u. Text: Weber

He Lilli
Mach ma killi killi
(aah - aah
aah - aah
grunz, grunz
grunz, grunz)

He Lilli
Tua ma a bisserl spieli
(aah - aah
aah - aah
grunz, grunz
grunz, grunz)

Sei schön folgsam - lieb (und) adrett
Kusch (widerspruch net) i wüll jetzt a Hur
im Bett
Du Lilli
Schluck jetzt sofort das Pilli
(aah-aah
grunz, grunz)

He Mitzi
zeig ma do dei Schlitzi
He Mitzi
kumm her, i wül jetzt spitzli
zerbrich da net dei hübsches Köpferl
schau lieber in dei (Schminke-, Suppen-)
Tüpfel

He Mitzi
Mach ja kauer bleden Witzli
Mitzi, hol ma a Bier
Anni, bring mas Pfanni
Wo san denn meine Hemden scho wieder
die san net bügelt, da fehlt ja a Knopf
Mei Frau is a Sau
Scheiss auf Frau und Kind
wichtig is, der Klammer (Rapid etc.) gwinn

I putz die Wohnung, stopf seine Socken
wasch des Gachirr, drah ei mei Lockn
koch was Guat's, bügel die Wäsch
am Abend mach i mi für eam recht fesen
I erstick in'd Windeln und Unterhosen
aber am Muttertag schenkt er ma Rosen.

So a Leben is fad und halt net sehr erbaulich
aber i bin lieber stad und wie er wüll -
fraulich.

He Luci!
jetzt gibts ka kutzi, kutzi!
He Luci!
jetzt mach ma a neichs Butzi
Tua net melden - sei brav und still
mach schön, was dei Herr jetzt (und Ge-
bieter) wüll
Du Luci!
fang ja net an zum trutz!
He Rosi!
da wasch mei Unterhosi!
Du Hasi
auf der Stell tuast man jetzt biasi
Überlass mir des Denken - tua Lust mir
schenken
folg ordentlich oder wüllst mi kränken?!

He Schnucki!
wannst brav bist, kriagst a Zucki

Der liebe Gott hat scho gwusst, was er tut
ihr sad's halt Frauen, da hüfft ka Wut
Ihr Frauen sad's do wirklich (eh scho) frei,
dass'd Männer anschaffen, des is do einerlei
und Gott sei Dank, (ihr) denkt's sich nix
dabei

Des hat do kan Sinn, des Aufbegehren!
seid's stad, sonat zeig ma euch den Herrn!
Gegen die Natur dürft's euch net wehren!
Gegen n' Herrgott dürft's auch do net
wehren!

Dieser Text ohne die dazugehörige Bühnen-
show kann Missverständnisse auslösen. In
Masken und Pantomime wird der Typ des
brutalen, faschistoiden Machomannes Wiener
Prägung überzeichnet und dadurch lächerlich
gemacht. Es ist ein altbewährtes Mittel der
Kritik, die Realität krass überspitzt darzu-
stellen.

Das Lied ist auf der Seite der Frauen und
will gerade durch die drastischen Worte von
der widerlichen Brutalität der Machomänner
abschrecken.

Traude Tauber



GANZ PARIS TRÄUMT VON DER LIEBE

LOTTE PAWEK - Solo

MAD CAT SADIE

1979

Text: Weber
Musik: Fidschi

Mad Cat Sadie
you're sure ain't no lady
but why can't you be like the other girls

Cant you be tender
don'cha remember
little girls are made of sugar and spice

You're so snotty
more than naughty
i cant let you go your own way

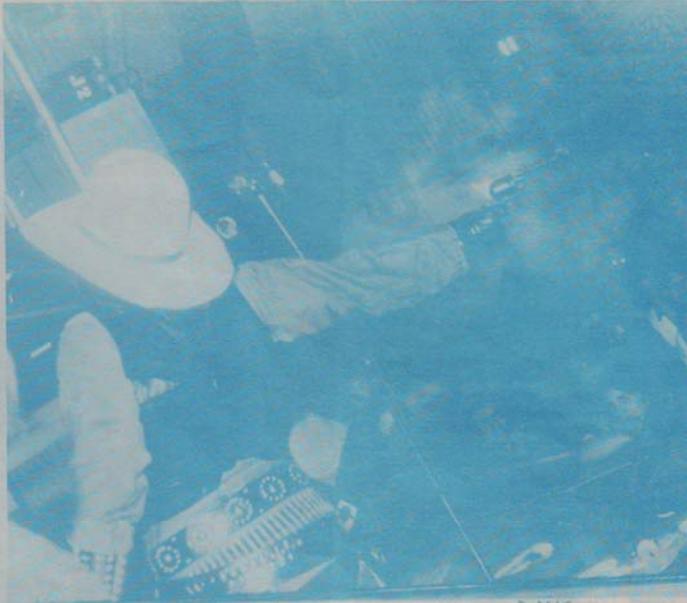
you're so wicked
like a thick rat
i have to punish you, all night and day

your evil brain
fills my heart with pain
must exorcise you, cause i'm the wrath of god

You know how to hook
but you don't wanna cook
dant wanna know: what a housewife has got to do

Mad cat sadie
you sure aint no lady
but why cant you be like the other girls

I know many naughty girls
but none is as mean as you
let's take for instance, pussy power lucy
she's sure aint no nun, but (sometimes) good and juicy
or lets talk about big tittie kitty
she's sure aint no dama, but she's neat and pretty
at last there is happy hooker charlotte
she's so sexy, i could rape her on the spot
but she goes to church, pray's in fear of God
and what about you, you terrible child
you're like a witch, bed mad and wild
you make game of me, your fancy is dire
on doom's day, you'll get burned in hell's fire



GOOD KID, DINK
YOU BETTER RUN
CAUSE YOU KNOW, I'M
THE FASTEST GUN

GANZ WIEN

1979

Text, Musik, Gesang: Falco

(im Hintergrund Großstadtmusik, Shalala - Chör)

Er geht auf der Straß,
sagt net wohin,
des Hirn voll heavy metal
und seine Leber ist hin
Seine Venen san offen
und es riecht nach Formatin
des alles macht sam kan Kummer
weil er is in Wien.

Ganz Wien - is heut auf Heroin
Ganz Wien - träumt mit Mozambin
Ganz Wien - greift auch zu Kokain
Ganz Wien - is so herrlich hin.

Kokain - Kodein, Heroin u. Mozambin
machen uns hin, hin, hin.

Einmal wird der Tag kumman
die Donau außer Rand und Band
im U4 geig'n d' Goldfish
der Bruno längst im sichern Land
und der Hannes a.

Dann lerna ma schwimmen
treib'n tuan ma eh
all Teufer! weisse Gwand, weiss wie Schnee

Wie Kokain und Kodein, Heroin und Mozambin
machen uns hin, hin, hin.

Kokain und Kodein, Heroin und Mozambin
machen uns hin, hin, hin.

(Midi und Chak verläßt / geht / in / Donau-
/ wäzgr über.)



DOG SHIT MILLER

1980

Text: Stefan Weber
Musik: Bernh. Rabitsch

My name is Dog Shit Miller
I'm a commie - killer
I'm so triggerhappy, can't control myself

Gook, zip, dink, you better run
cause you know, I'm the fastest gun
my gun's for hire, set the world on fire
there are many things, they must be done.

Blut muß fließen
ständig will er schießen
ausser massakrieren hat er nichts im Hirn

I killed gooks in vietnam
fought in the deserts of Iran
but the army - life was too soft for me.

Dog - Dog - Dog Shit Miller
I killed for freedom with the green berets
killed niggerlovers and commie rats
(with american jads)
hope you know, which side you're on
there ain't no place for slackers, son.

Blut muß fließen
ständig will er schießen
außer massakrieren hat er nichts im Hirn

I smell shit in there
you wanna trouble with me? get out of here!
we are the masterrace!
don't forget my name!
His name is Dog - Dog - Dog Shit Miller



BLUT MUß FLIEßEN = STÄNDIG
WILL ER SCHIEßEN = AUßER
MASSAKRIEREN HAT ER NICHTS
IM HIRN

AUSGEFLIPPT LODENFREACKS

1980

Text: Stefan Weber
Musik: Thomas Rabitsch

Wien's bürgerliche "Erfolgsgeneration" informiert sich und orientiert sich am traditionellen "Graf Bobby" - Vorbild der Großväter. Das beginnt äußerlich bei der Mode - durch Lodentmantel, Trachtenhut und Haarschnitt unterscheidet man sich vom Proleten - dazu kommt der penetrant nasale Tonfall und was am ärgsten ist: extrem konservatives Gedankengut. Man gibt sich "unpolitisch", "steht über den Dingen", interessiert sich in erster Linie für die Mode und hat natürlich genug Geld dafür (von den Eltern). Von "Skandalillustrierten" wie z.B. "Star" wird diese Spezies idealisiert: "Die jungen, reichen Lodenfreacks und Grafen und ihre ausgeflippten Feste" etc. Diese "Tun, was mir gefällt, ich hab ja genug Geld, Hauptsache man ist ausgeflippt" - Mentalität fasziniert natürlich viele Jugendliche und findet ihre Nachahmer, besonders in der bürgerlichen Jugend, aus gutem Haus, bei den Mittelschulen etc. Die Vorbilder, an denen sie sich orientieren, sind die jungen Grafen mit viel Geld. Der Lodentmantel - Trachtenlook in Österreich war schon immer äußerliches Kennzeichen der elitären, konservativen bis monarchistischen Kreise - daß viele Jugendliche dieses Merkmal stolz übernehmen und sich dabei noch progressiv bez. "ausgeflippt" vorkommen, ist mehr als eine "Modetorheit" - es ist Ausdruck einer Lebens Einstellung, die es zu bekämpfen gilt.

Schaut's den Proletenbubi
Shubi Dubi Dubi Dubi!

Ich weiß schon, wieso, man merkt am 1. Blick
Ich bin nicht "in", ich bin kein Lodenfreack
Ohne Hubertusmantel gehörs nicht zur Clique
Ich bemü mich so, aber mir fehlt der Schick
Die ham die feine Aristo - Lebensart
Mit älterlichen Vermögen wird nicht gspart
Sie verändern nicht die Welt, schwimmen eh im Geld
Aber's Leben, was sie führen, is scho recht hart.

Mir fehlt der Pelz, der Smoking, der Steirerloden
Der Schottenschal, Trachtenhut, Aristohoden
Weisse Socken, Collegeschuh und Collegeschnitt
Gamsbart mit FiorucciJean ist der Hit.

Die ausgeflippten Lodenfreacks
Jungschickeria, Aristowichs
Die jungen, reichen Lodenfreacks
die Erfolgsgeneration mit Modeticks
Die ausgeflippten Lodenfreacks
Jeunesse D'ore, Jet set pigs (mix)
Die ausgeflippten Lodenfreacks
Die ausgeflippten Lodenfreacks

Schaut's den Proletenbubi
Shubi Dubi Dubi Dubi

Jetzt hab i endlich das Kleidungsstück
es nützt alles nix, i hab ka Glück
Sie akzeptieren mi nur als Domestik
Sie lachen mi aus, i bin ka Lodenfreack

Niki, Daki, Gucki, Gacki, Hetty, Netty
Alfi, Xandi, Schnucki, Mucki, Lumpi, Pumpi
Monte, Fribi, Drop in, Schwibi, Bundi-Bundi
Fifi, Muffi, Bobby, Robby, Rudi, Mundi
stöhn, stöhn, stöhn, stöhn, stöhn, stöhn,
stöhn, stöhn.
Die ausgeflippten Lodenfreacks
Jungschickeria, Aristowichs



Mancher ist ein Wohlstandspunk
der macht sicher keinen Stunk
Dem Papa gehört a Versicherung
Manche san Faschisten, viele Monarchisten
aber alle natürlich brave Christen

Keisertreu, blaublütig, konservativ, liberal
freiheitlich, volkstümlich, adelig, rustikal
unpolitisch, in der Mitte, ausgewogen, national
bürgernah, modebewußt, Vortänzer beim
Operrball

Die ausgeflippten Lodenfreacks
Jungschickeria, Aristowichs
Die jungen, reichen Lodenfreacks
Erfolgsgeneration mit Modeticks
Die ausgeflippten Lodenfreacks
Jeunesse D'ore, Jet set Mix (pigs)
Die ausgeflippten Lodenfreacks
Die ausgeflippten Lodenfreacks

PSYCHO TERROR

1980

Text: Stefan Weber
Musik: Peter Vieweger

Kärntnerstrasse - Shopping
Elegante Damen und Herren im Pelz mit Einkaufsäcken (Mylord etc.) werden von Bettelmusikanten, Mods, Poppers, Rockern irritiert. Harmlose Hippies spielen leise auf (Flöte, Gitarre). Vornehme entrüstet. Eventuell auch noch Austria-Rapidfans. Blockflötengepfeiferl etc. steigert sich zum ohrenbetäubenden Furioso. Damen und Herren hilflos im Hexenkessel.

Fahrt man in die City zum Einkaufsbummel tobt überall ein Jahrmarktsrummel! Man kann sich beim Shopping nicht konzentrieren

Für die Kulturstadt Wien muß man sich genießen!

Protestierende Krakeeler, Lärm. Tam Tam!
Die Kärntnerstrasse wird zum Slum!
Das Ohr (wird) beleidigt durch grelle Töne!
Die ham keinen Sinn für's Wahre, Schöne!
Man ist wehlos der Belästigung ausgesetzt
Gesetz und Ordnung werden verletzt!
Nix gegen's brave Weanakindel,
Aber in's Gfängnis ghört's soziale Gandel!
Kaufwillige wer'n vom Gsindel abgeschreckt
Bettelmusikanten ham die City total verdeckt!
Psychoterror auf der Kärntnerstrassen
muß man sich das bieten lassen?

Tät unser Kaiser no leben
Unterm Franz Josef hätt's des net geben!

Das ist eine Kulturschande für ganz Wien

Man ist als arbeitender Mensch wehlos diesem Lärm ausgeliefert die armen Geschäftsleute!

Haschler, Rauschgiftler san's alle!
Man glaubt, ma is im Osten.

Von diesen Typen kann man sich doch kaum jemand etwas beim Steffel kaufen

Wann's nach mir gangat, warat glej a Ruah,
Die verstengan nur a Sprach -
den Knüppel am Blutzer!

WER WIND SÄT, WIRD STURM ERNTEN.



Diese erbeitscheue Hippie - Bande
probt den Untergang der Abendlande
für jeden Österreicher - eine Schande!

Am Abend sitzt müd vorm TV - Apparat
statt Werbung und Sport kommt a Eklat
Skandal, Exzess und Sauferei
Alpensaga und Club 2

Der Fernsehkanal ist voll von Schmutz
Gibt's für die heile Welt kan Schutz?
Oft stundenlang ka Papat im Bild
dafür wird Ohne Maulkorb gepöblt
Die Obrigkeit und die Kirchen verspottet
Der ganze Königberg ist verrottet
und Frauen und Kinder müßen das sehn
von Am Dam Des bis Zehn vor Zehn
Psychoterror im Fernsehprogramm
Der Medientiger is alt wurn und lahm
Nur a armer lahmer alter Tiger

Tät unser Führer no leben,
unterm Hitler hätt's des net geben!

Das ist ja der Gipfel der Geschmacklosigkeit!
I meld mei Gerüt a Sauerei nach der
anderen, aber'n Autorensport woll'n's aus-
haun.

Des ist ja kein Rotfunk mehr, das ist ja TV
Terrorismus!
Noch nie war ein moralischer Hüter notwen-
diger als heute, wenn wir nicht im Chaos
versinken wollen!

Wann i beim ORF was zreden hätt
(Wanna nach mir gangat, warat glej a Ruah!)
De verstengan nur a Sprach!
Den Knüppel am Blutzer!!

WER WIND SÄT, WIRD STURM ERNTEN!

Diese Fernsehterroristenbande
probt den Untergang vom Abendlande
Für jeden Österreicher eine Schande!!!
Jedem Österreicher seine Krone!

Die Herrn Studenten protestieren und de-
monstrieren statt zu lernen und studieren
(und wir müssen zahlen)

Häfenurlaub für Verbrecher
Emanzen werden immer frecher
Kein Latein mehr in der Schule
Dafür unterrichten Schwule
(im Fernsehen diskutieren Schwule)
Öffentliche Plätze werden besetzt
Polizisten mit Duldung von oben besetzt
Weit samma kumma - weit hammas bracht
jetzt wird schon sogar übers Bundesheer
gelacht
Unsere Jugend hat halt leider keine Ideale
mehr

Ein starker Führer müßt halt wieder her
Psychoterror in ganz Österreich
Die Exekutive agiert viel zu weich...



Programm zu *Alp-Träume* und Vorankündigung von *Vision*, 12INCH33, Schallter, BMG Ariola Austria 1982.



HALLUCINATION COMPANY

Gegründet im Frühjahr 1977 von
LUDWIG ADAM und MICHI JÜRS.
Erste Show: „HALLUCINATIONEN“
Herbst 78: erste Deutschlandtournee.
1979 Tour: BRD, Holland, Spanien.

MICHI JÜRS steigt aus der Company aus.

1980 ca. 180 Auftritte hauptsächlich Germany
1981 ca. 160 Auftritte

Jedes Jahr eine Show.

- „HALLUCINATIONEN“
- „NARRENSPIELE“
- „MONKEY LIFE-INTIM“
- „CHAOS oder RUHE IN FRIEDEN“
- „ALP-TRAUME“

Erste LP erscheint im März 82: „VISION“

Arbeitskollektiv mit beschränkter Haftung.
Versuch, seit fünf Jahren Vollprofis mit Laien oder
Anfängern zusammenzulegen.
Jeder Akteur sollte Musiker und Darsteller sein.
Musiker zum Teil schwer zu motivieren.
Jedoch: die Absurdität siegte immer.
Der Wahnsinn wird entrinnend.
Absolute Ablehnung gegenüber der Rockgigantomanie
(Rockonaniegewichse).
In fünf Jahren 48 Mitglieder verbraucht.

Von Anfang an dabei:
ADAM, Peter KOLBERT, Barbara HUTTERER

ADAM WURDE ZUM ROCKFOSSIL

VIELLEICHT DAS LETZTE AUFZUCKEN DER NARREN?
VIELLEICHT PSYCHOTHERAPIE DER SEELENLOSEN?
VIELLEICHT ZYNISMUS IM GUGELHUPF?
? HALLUCINATION COMPANY ?

Adam, Hutterer, Gschöpl, Rabitsch, 1980



THE COMPANY

Als ich die Company zum erstenmal sah,
mußte ich mich durch den Hintereingang ins
alte „Metropol“ einschleichen. Das Lokal
war wegen Überfüllung polizeilich gesperrt
worden. Ich (und mit mir 600 andere) war
bester Stimmung. Die große allgemeine Ver-
brüderungsphase war gerade eingetreten, da
traf mich die Company voll in Hirn, Herz und
Bauch. L.A. Adam intonierte als Weihnachts-
engel verkleidet den „Erzherzog Johann-Jo-
ler“ und die Menge tobte. Viele Akteure, die
heute in den verschiedenen Bands Furore
machen, sah ich an diesem Abend zum
erstenmal.

DIE BAND

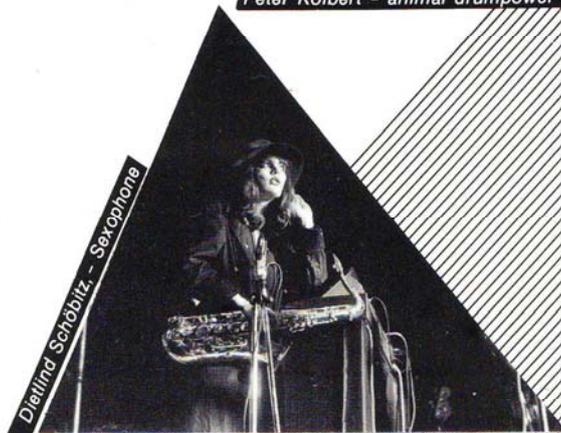
„Power Sex & Rock'n'Roll“



Lukas Filz - bassgitarro



Peter Kolbert - animal drumpower



Dietlind Schöbitz - Saxophone



Helmut Bibl - (?)

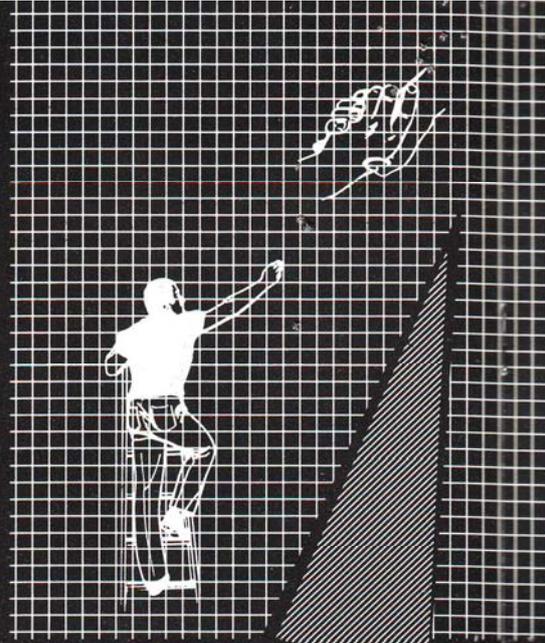


Wolfgang Brezczina (Polio) - boards

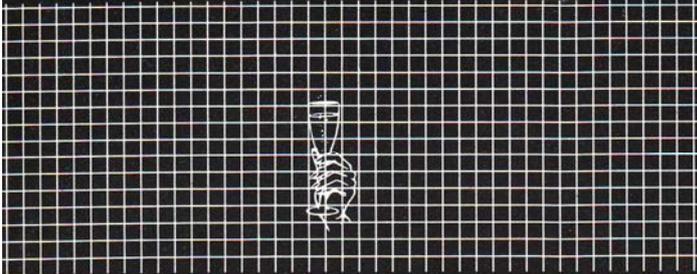
L.A. ADAM



„Mr. Hallucination himself“



Peter „Animal“ Kolbert, der mit Sicherheit „tierischste“ Schlagzeuger Wiens, der auch mit Peter Wolf und Franz Morak voll abfährt, ist die treibende musikalische Kraft der Company geblieben; Falco, der Bassist, der in ganz Wien den Kommissar umgehen läßt. Ebenfalls bei Drahtwaberl gelandet ist Tommy Rabitsch, der einen Synthesizer so handhabt, daß man 10 Jahre Emerson getrost vergessen darf. Als „Musikmulti“ trifft er beim Harri Stojka-Express auf den Bassisten Wouk, der damals das Mädchen für Alles bei der Company war; wie es auch der Philosophie der Company entspricht, daß jeder Musiker und Akteur sein sollte. Dadurch entstehen so herrliche Dinge wie die gekonnte Zappa-Parodie, inklusive Gitarrensolo des Tontechnikers Sparti im letzten Jahr. Doch zurück zu T. Rabitsch. Beim Company-Ableger „Null & Wichtig“ jammt er mit Michi Jürs, der damals mit L.A. Adam und Hansi Lang ein umwerfendes Trio Infernal bildete und Peter Lössl, dem ersten Gitarristen der Company, der heute am Konservatorium klassische Gitarre unterrichtet. Den Synthesizer bearbeitet T. Rabitsch auch bei Hansi Langs New Dreamboat, gemeinsam mit Polio, dem heutigen Keyboard-Geiger der Company. Dietlind Schöbitz bläst ihr Saxophon auch bei der New-Wave Formation Cosmetics. ➔



HANSI LANG

„Die stärkste Stimme zwischen Scheibbs und Nebraska“



Werde $\frac{1}{2}$ eine Blume im Monast
Werde $\frac{1}{2}$ ein Engel in der Stadt
Kämpfe, wenn du nicht mehr weinen kannst
Aber weine nicht, wenn du nicht mehr kämpfen kannst.

Hansi Lang





GÜNTER MOKESCH

„All is Crazyness“



Wow!!

ANITA GSCHÖPF



Eigentümer, Herausgeber, Verleger &
Für den Inhalt verantwortlich: Willy Bauer,
1010 Wien, Herrengasse 6—8. Text & Fotos:
Willy Bauer, Telefon 63 25 33. Graphik &
Design: green elephant press. Druck: Wohl-
schlägl Ges.m.b.H., 1070 Wien, Stuckg. 9.



Man könnte glauben, die Company beherrscht die Wiener Szene. Es herrscht immer ein erfrischendes Kommen und Gehen in der Besetzungsliste. Ich kann mich allein an 4 Gitarristen, 4 Bassisten und 3 Keyboard-men erinnern. Insgesamt wirkten in den letzten 5 Jahren 48 verschiedene Mitglieder bei der Company. Besonders gefreut habe ich mich über die Rückkehr von Hansi Lang, der laut „BILD-Zeitung“ eine noch größere Wirkung auf Frauen zwischen 7 und 77 haben soll als Peter Alexander. Kishon würde sagen: „Die Kraft seiner Stimme wird nur durch seine Schauspielkunst übertroffen, die nur durch die Kraft seiner Stimme übertroffen wird.“ Ihm zur Seite stent Günter Mokesch, der in den letzten Jahren enorm dazugelernt hat. Mir gefällt, daß er sich seine Spontanität bewahrt hat. Er verblüfft seine Kollegen auf der Bühne mit einem Sermon, der aus Tucholskis spitzer Feder stammen könnte, sodaß sie nachher beim Abschminken beteln: „Geh, Günter, sag' uns des nochamol, des war irrsinnig leiwand.“ Und der Günter stottert und stammelt Brocken des Textes, den er gerade vorhin noch perfekt ins Parkett geätzt hat. Wozu auch, morgen wird er was Neues sagen. So, wie der Hansi dem Wickerl als Partner auf den Leib geschrieben ist, so ergänzt Miss Anita den Günter. Sie beherrscht die Rolle der New-Wave-Kokain-Puppe ebenso, wie die der keppelnden Hausmeisterin. Ihre klassische Ballettausbildung kann sie selbst auf Rollschuhen nicht verleugnen. Wenn der Wickerl am Ende der Vorstellung sagt: „Miss Anita Gschöpf for acting, singing, dancing and good, good vibrations“, so hat er den Nagel mit der Treffsicherheit eines Werbetexters auf den Kopf getroffen. Der Wickerl selbst ist für viele die Inkarnation der Hallucination Company. Er,

der beinahe Fußballprofi geworden wäre, „wann i net zum Rauch'n angfangen hätt“. Welche Marke er damals rauchte, hat er mir nicht verraten. Er ist einfach der Motor jeder Show, der gerne mit Anfängern zusammenarbeitet und sie mitreißt, wie er es schon bei Anita und Günter praktiziert hat. Sein letztes Opfer heißt Jamilla Sattler. Man kann bei ihr, dem Company-Baby mit seinen 16 Jahren, nicht Wickerlis enorme Routine in jeder noch so textheischenden Lage erwarten, aber mir fiel auf, daß sie von Abend zu Abend besser wird. Wie mir überhaupt gefällt, daß die Show nicht so tierisch genau eingelehrt ist, daß man die Tagesverfassung der einzelnen Akteure nicht spüren würde.

Da hat der Hansi zum Beispiel das Stichwort für den Wickerl vergessen, worauf der seine Reime weit-breit, Herz-Schmerz durch das zynisch gezischte stumm-dumm ergänzt, und der Hansi prustet verblüfft ins Mikro. Oder vor Jahren ließ sich ein Wiener Früh-Punk Rotzker demonstrativ am Boden vor der Bühne lümmelnd nieder und schmettete während eines von Wickerl vorgebrachten, leicht melancholischen Textes zur allgemeinen Erheiterung einen enormen Rülpsen in Richtung des Herrn Adam, der ungerührt weitersprach, kurz innehielt, den Störenfried anblickte und aus den Tiefen seiner Eingeweide contra gab; die Halle tobte. Das sind Momente, in denen ich hoffe, daß der Zappa den Broadway doch nicht übernehmen wird. Den großen Erfolg der Company haben aber auch immer ihre Musiker ausgemacht, die den schauspielerischen Leistungen mindestens ebenbürtig waren. Sie waren auch immer Bestandteil des Schauspiels und standen nie als steife Begleitkapelle auf der Bühne. 2 Jahre mußte man jedoch auf den ersten Bühnensatz Peter Kolberts warten. Als der Tag dieser unglaublichen Premiere kam, verlas er eine Meldung der Kronen-Zeitung so verblüffend unnatürlich, daß er sofort der erklärte Publikumsliebbling war. Inzwischen traut er sich wesentlich mehr und wirkt immer noch köstlich. Als Stummer vom Dienst hat ihn Helmut Bibl abgelöst, der die durch Wegfallen des Textstudiums gewonnene Zeit in den Fuhrpark der Company steckt. So nebenbei geigt er die speed, funk, reggae, rock'n'blues gitarro der Company. Noch keine Geschichte kann ich über Polio Breczna, Lukas Filz und Dietlind Schöbitz erzählen. Sie sind erst seit heuer bei der Company und beherrschen ihr musikalisches Handwerk außerordentlich gut. Den Rest



Abstract

Die vorliegende Arbeit erörtert das Genre „Rocktheater“ unter theaterwissenschaftlichen Aspekten und unternimmt den Versuch, eine Definition für diese spezifische Verbindung von Rockmusik und Theater zu finden.

Die Wiener Rocktheatergruppen Drahdwaberl und Hallucination Company, deren Erfolge im Wien der 1970er und 1980er Jahre zurückliegen, boten ihrem Publikum ein Spektakel der besonderen Art: Rockmusik gepaart mit Theatereinlagen, Sketches, Klauk und sexuell überbordende Performances.

Ein besonderes Augenmerk meiner Diplomarbeit wurde auf die in- und ausländischen, musikalischen als auch theater- und kunsttheoretischen Einflüsse gelegt. Auf der einen Seite findet man den Wiener Aktionismus und Punk bei Drahdwaberl. Auf der anderen Seite floss die Arbeit der alternativen europäischen und auch Wiener Theaterszene in die Shows der Hallucination Company maßgeblich ein. Diese Einflüsse wie auch die theatralischen Zeichen werden an ausgewählten Beispielen von Konzertmitschnitten bzw. Videoclips dargestellt und illustriert. Die Untersuchung wurde wesentlich bereichert durch die Interviews mit den Protagonisten dieser zweier Rocktheaterbands.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Lisa Julia Schmid

Geburtsdatum und Ort: 13. Juni 1984 in Wien

Eltern: Gabriele Widholm (Kulturplakat GmbH) und Hansi Lang (Sänger, Musiker und Schauspieler)

Staatsangehörigkeit: Österreich

Werdegang:

1990 bis 1994: Volksschule in 1190 Wien

1994 bis 2002: Bundesgymnasium in 1190 Wien

2002: Matura

2002: Dekorateurin bei Interspot Film GmbH

2003: Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Schwerpunkte innerhalb der freien Wahlfächer: Genderstudies und Filmsynchronisation- und Untertitelung

2003 bis 2005: Inspizientin bei diversen ORF-Produktionen

2003 bis 2007: Journalistische Tätigkeit für die Magazine *News Leben* und *Happy Kids*

2006 bis 2007: Administrative Tätigkeit im Theaterverein Wiener Metropol

2007: Ausbildung zur Videojournalistin bei Puls TV (Kamera, Schnitt und Redaktion)

Sonstige Kenntnisse:

2007: Ausbildung zur Therapiehundebegleiterin, Einsatz in Wiener Volksschulen

Englisch C1, Französisch A1

