

6. märchen vom erzählen für erwachsene

Gerhard Rühms *Die Wiener Gruppe* (1967)

»5.631 Das denkende, vorstellende, Subjekt
gibt es nicht.«

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*¹

Friedrich Achleitner, Hans Carl (»H. C.«) Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener, die in der Forschung als Mitglieder der sogenannten Wiener Gruppe firmieren,² äußern verschiedentlich Vorbehalte gegenüber narrativen Verfahren, denen sie in ihren Ende der 50er Jahre teils gemeinschaftlich erarbeiteten Texten die neoavantgardistische Analyse literarischer Faktur entgegensetzen. Rühm schreibt im Vorwort zum Sammelband *Die Wiener Gruppe*, mit dem er 1967, als die letzten Projekte drei Jahre zurückliegen, einen Großteil der Gruppentexte erstmals publiziert, über eine gemeinsam mit Achleitner verfasste Auftragsarbeit: »das thema einfach ›poetisch‹ verbrämt zu reflektieren, womöglich noch in einer aufgesetzten fabel, kam für uns nicht in betracht«,³ »schliesslich«, so meint der Herausgeber etwas früher im Text, »waren wir keine atavisten.«⁴

Als literaturgeschichtliche Revenants einer überkommenen Epoche betrachten die an Praktiken der historischen Avantgarden geschulten Autoren laut Rühm – der sich mit dem Begriff des Atavismus eines Topos Filippo T. Marinettis bedient –⁵ einerseits

1 Wittgenstein, *Logisch-philosophische Abhandlung*, S. 67.

2 Ihre Schriftstellerkollegin Elfriede Gerstl bezeichnet die Fünf in einem Rückblick auf die 50er Jahre hinsichtlich des erfolgreichen Gruppenlabels tatsächlich als »geniale Firma«. Elfriede Gerstl, »Boheme«, in: dies., *Unter einem Hut. Essays und Gedichte*, Wien 1993, S. 33–40, hier: S. 34.

3 Gerhard Rühm, »vorwort«, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener; Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 6–36, hier: S. 32.

4 Ebd., S. 25.

5 In dessen *Gründung und Manifest des Futurismus* heißt es einleitend: »Lange haben wir auf weichen Orientteppichen unsere atavistische Trägheit hin und her getragen, bis zu den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und viel Papier mit irren Schreibereien geschwärzt.« Filippo T. Marinetti, »Gründung und Manifest des Futurismus«, in: Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 3–7, hier: S. 3.

»mystifikation, symbolismus und metaphorik«.⁶ Aber auch die Erzählung als generische Trägersubstanz dieser Verfahren kann im Angesicht des sprachkritischen Furors der Gruppentexte kaum auf Gnade hoffen. Im Rahmen eines Frontalangriffs auf als antiquiert empfundene Formen der Literatur im Allgemeinen und der österreichischen im Besonderen nehmen die Autoren »Grundfragen des Erzählens«⁷ ins Visier. Sie zimmern sich gleichsam einen literarhistorischen Schießstand, an dem die Elemente narrativer Konstruktion »systematisch vor uns paradieren: die Frage nach dem Tempus, nach der Perspektive, die Herstellung der Illusion, die Herstellung von Spannung.«⁸ Einige Jahre, bevor sich Bernhard zwischen Prosahügeln auf die Jagd macht, etablieren ihre Texte einen kritisch-destruktiven Gestus gegenüber der Tradition.

Erzählen für Erwachsene

Mit den zitierten Bestimmungen bezieht sich Schmidt-Dengler auf Artmanns *Dracula Dracula* (1966), eine fünfzehnseitige Abbreviatur des Bram Stoker-Stoffs, die er im Rahmen einer Arbeit zur Bedeutung von Gattungsparadigmen für die Wiener Gruppe untersucht. Die narrative Langform provoziert die spielerische Polemik der Gruppe,⁹ ist damit aber nicht allein. Die Autoren widmen sich zugleich einer Gattung, deren Verhältnis zum Erzählen in Superlativen reflektiert wird: dem Märchen. »Die Märchenwelt ist erzählte Welt par excellence. In keiner Erzählung werden wir aus der alltäglichen Situation weiter herausgetragen als im Märchen.«¹⁰ Harald Weinrich arbeitet damit Benjamin nach: »Der erste wahre Erzähler ist und bleibt der von Märchen. Wo guter Rat teuer war, wußte das Märchen ihn, und wo die Not am höchsten war, da war seine Hilfe am nächsten.«¹¹

Beide Zitate lassen ein eskapistisches Potential der Gattung anklingen, das Weinrich als Errichtung einer fiktiven Gegenwelt akzentuiert, Benjamin als Reduktion bedrohlicher Komplexität. Setzt der eine der Märchendiegese die »alltägliche[] Situation«

⁶ Rühm, *vorwort*, S. 25. Dies sind wiederum Begriffe, die Marinetti kaum als vermeintliche Atavismen aus seinem symbol- und metaphernreichen Schreiben ausgeschlossen hätte.

⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, »Wie quadratisch kann ein Roman sein? Die literarischen Genres und ihre Mutationen in den Texten der Wiener Gruppe«, in: Thomas Eder, Juliane Vogel (Hg.), *verschiedenesätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*, Wien 2008, S. 210-223, hier: S. 213.

⁸ Ebd.

⁹ »Gerade der Roman erfreut sich besonderer Beliebtheit bei den Autoren, und es fällt auf, dass fast alle Mitglieder der sogenannten Wiener Gruppe sich in ebendiesem Genre versucht haben.« Ebd., S. 210. Schmidt-Dengler zählt den *quadratroman* Achleitners, Bayers *der sechste sinn*, Wieners die *verbesserung von mitteleuropa, roman* und Artmanns *Dracula, Dracula* auf, bezieht sich in einem verallgemeinernden Ausgriff auf experimentelle österreichische Prosa jenseits der Wiener Gruppe aber auch auf »Andreas Okopenkos *Lexikonroman* oder Peter Handkes *Hornissen* oder *Der Hausierer*.« Ebd.; kursiv im Orig. Vogel schreibt über Artmanns Vampir-»Roman«: »Auf kleinstem Raum, unter Verzicht auf all jene Verzögerungseffekte, die die Illusion des epischen Flusses erzeugen, wird das aufs äußerste reduzierte generische Gerüst aufgestellt. -Erzählen- kann hier nur bedeuten, daß das Vollzugssystem Gattung in Kraft tritt.« Vogel, *Portable Poetics*, S. 111.

¹⁰ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart 1964, S. 59.

¹¹ Walter Benjamin, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: ders., *Erzählen*, S. 103-128, hier: S. 121; kursiv im Orig.

gegenüber, so fungiert beim anderen die schicksalhafte Verstrickung in mythische letzte Gründe als Gegenbild, denn Benjamin fährt fort:

Diese Not war die Not des Mythos. Das Märchen gibt uns Kunde von den frühesten Veranstaltungen, die die Menschheit getroffen hat, um den Alp, den der Mythos auf ihre Brust gelegt hatte, abzuschütteln. Es zeigt uns in der Gestalt des Dummen, wie die Menschheit sich gegen den Mythos ›dumm stellt‹; [...] es zeigt uns in der Gestalt dessen, der auszog das Fürchten zu lernen, daß die Dinge durchschaubar sind, vor denen wir Furcht haben¹².

Die kontraphobische – im Sinne des vorigen Kapitels: therapeutische – Funktion der Märchenerzählung fundiert laut Benjamin ihre anthropologische Bedeutung. Die »Gestalt des Dummen« ist nicht pejorativ gemeint, sondern Ausdruck der strategischen Notwendigkeit, sich gegen die bedrückende *obscuritas* der Bedingungen des In-der-Welt-Seins – deren sich die Menschheit bewusst bleibt: Sie »[stellt] sich gegen den Mythos ›dumm‹, ist es aber nicht – mit den Mitteln klärender Simplifizierung zur Wehr zu setzen.

Diese Mittel sind formelhafte Sprache, eindeutige Figurenzeichnung und schematisches, an topographische Überschreitungshandlungen geknüpftes *emplotment*; Lotmans Beispiele für Sujet und Figur entstammen häufig Märchentexten.¹³ Die ostentative Naivität des Märchens, deren Verhältnis zur kindlichen Erfahrungswelt Weinrich ausführt,¹⁴ provoziert aber auch Abwehrreflexe. Musils Formulierung über den »ewige[n] Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, diese bewährteste ›perspektivische Verkürzung des Verstandes‹«,¹⁵ gehört in diesen Kontext. Mit Benjamins Märchencharakteristik teilt sie die Einsicht, dieser »Kunstgriff« gehöre »zum Leben selbst«,¹⁶ skizziert aber das Negativum einer gleichsam erwachsenen Poetik der »unendlich verwobenen Fläche«,¹⁷ der sich *Der Mann ohne Eigenschaften* verpflichtet fühlt. Das »primitiv Epische«¹⁸ der Gattung expliziert Musil in *Der Riese Agoag*, einer seiner *Geschichten, die keine sind*: »wer heute noch Märchen erleben will, darf mit der Klugheit nicht ängstlich umgehn.«¹⁹ Was Weinrich im Begriff der »alltäglichen Situation« fasst, erscheint bei Musil in affirmativer Wendung des Hegelschen Motivs

¹² Ebd., S. 121f. Durchaus im Sinne dieses Dingverständnisses mag Handkes Formulierung gemeint sein: »Und Märchen heißt: Es geht mit rechten Dingen zu.« Handke, *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, S. 1062.

¹³ Seine Analyse des Transgressionsparadigmas, veranschaulicht an der Überschreitungspotenz des »Held[en] des Zaubermaßchens« (Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 342), rekapituliert zunächst die protostrukturalistische »Morphologie des Märchens« von V.Ja. Propp«. Ebd., S. 341.

¹⁴ Vgl. Weinrich, *Tempus*, S. 61ff. (Abschnitt »Kindersprache und Märchenwelt«).

¹⁵ Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Robert Musil, »Nachlaß zu Lebzeiten«, in: ders., *Gesammelte Werke*, 2 Bde., hg. v. Adolf Frisé, Bd. 1 (Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches), Sonderausg. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 471-547, hier: S. 532.

als Proklamation eines prosaisch modernen Weltzustands, vor dem die Märchenform lächerlich wird; entsprechend parodiert der Text die Schlussformel der Gattung.²⁰

Die Texte der Wiener Gruppe, die sich in Nachfolge Musils kritisch-produktiv mit der Märchengattung auseinandersetzen, sind zahlreich. Während Achleitners Versuche auf diesem Gebiet jüngeren Datums sind und etwas uninspiriert wirken,²¹ nimmt Rühms *zweidimensionales märchen* (1970) die Konkrete Poesie von dessen *quadratroman* vorweg (Abb. 9).²²

Abb. 9

u n k e
n e i n
k i n d
e n d e

Artmanns frühes *Märchen vom prinzen* stellt das konventionelle Handlungselement der wunderbaren Belohnung auf den Kopf; nachdem der Prinz einer Hexe geholfen hat, heißt es: »Darnach verwandelt ihn die dankbare zauberin in einen ganz gewöhnlichen feldstein, wie es noch viele tausend andre gibt.«²³ Die Gratifikation, die einer Strafe gleichkommt, besteht in der Angleichung des Helden an ein Muster der Gleichförmigkeit. Anfang der 60er Jahre versammelt Artmann sechs kurze Texte unter dem Titel *H.C. Artmannsens Märchen*. Bayer schreibt 1954 *das wunderschöne märchen vom poeten und vom soldaten*; drei Jahre später desintegriert im *märchen von den bildern* der Operator »aussehen wie« die Figuren- und Objektidentität:

auftritt der könig der aussieht wie hubert aratym und sagt zu schneewittchen die aussieht wie sigrun fröhlich: »schleich dich!« weinend verlässt schneewittchen, sie ist aus oberösterreich, den palast der aussieht wie das café hawelka und betritt den park des

- 20 Über den Protagonisten der Geschichte heißt es: »Er benutzte nun jede freie Stunde nicht mehr zum Sport, sondern zum Omnibusfahren. Sein Traum war ein umfassendes Streckenabonnement. Und wenn er es erreicht hat, und nicht gestorben, erdrückt, überfahren worden, abgestürzt oder in einem Irrenhaus ist, so fährt er damit noch heute.« Ebd., S. 533.
- 21 Etwa das *märchen vom märchen*: »erzähl mir ein märchen, sagte ein märchen zum anderen. aber nicht eines, das wir kennen, keines aus der verwandtschaft, das uns schon zum hals heraushängt. ein ganz neues, das gar kein märchen ist, vielleicht eines aus der wirklichkeit der menschen, eines, das nicht mit es war einmal anfängt und mit und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute endet. ich muss dir ja nicht sagen, dass für uns märchen, das märchenhafte das langweiligste, weil gewöhnlichste ist, also kratz dein hirnschmalz zusammen und erzähl mir ein märchen vom märchen, was naturgemäß schon keines sein kann.« Friedrich Achleitner, »märchen vom märchen«, in: ders., *und oder oder und*, Wien 2006, S. 48; kursiv im Orig.
- 22 Gerhard Rühm, »zweidimensionale märchen«, in: ders., *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 162.
- 23 H. C. Artmann, »Das im Walde verlorene Totem. Prosadichtungen 1949-1953«, in: ders., *Gesammelte Prosa 1949-1971*, hg. v. Klaus Reichert, Salzburg/Wien 2015, S. 7-25, hier: S. 18.

schlosses der aussieht wie die alte donau die lange kristallblaue schleppen hinter sich herziehend die aussieht wie das gänsehäufel.²⁴

Nach Schneewittchens Tod – der gegen die Auffassung verstößt, Märchenhelden stürben nicht – schließt der Text dennoch mit einer Art Happy End: »die sieben kleinen zwerge die aussehen wie die sieben todssünden sind im kabinett um die ecke das aussieht wie friedrich achleitner und lachen als ob sie ins kino gingen.«²⁵ Wieners *verbesserung von mitteleuropa, roman* enthält einen »exkurs über die eigenschaftswörter auf -ig. ein märchen«²⁶ und eine Polemik gegen Märchentopoi: »tatsächlich hat sich der held auszusetzen in die delphischen unwägbarkeiten etwa, in den astralen kitsch wohlvertrauter ausnahmesituationen, denn die erkenntnis ruht weit und lange, es ist die von einem drachen bewachte fut der marilyn monroe, den drachen denken wir uns hinzu, s'ist eher ein symbol.«²⁷ Der »astrale[] kitsch wohlvertrauter ausnahmesituatio-nen« taugt zudem als Formel für die an früherer Stelle schematisierte Konventionalität des Lotmanschen Erzählsujets, das aus der Perspektive der Wiener Neoavantgarde als zu transgredierendes Sujet ersten Grades erscheint.

Im Sammelband *Die Wiener Gruppe* findet sich zudem ein Text, der ebenfalls vom Gattungsbegriff des Märchens ausgeht und eine ganze Reihe von Verfahren transparent macht, die für die antinarrativen Experimente der Autoren von Bedeutung sind. Die Gemeinschaftsarbeit Bayers und Rühms wird unter Verringerung der Leerzeilen zwischen den Textsegmenten zur Gänze zitiert:

erstes märchen für erwachsene

drei wohlgeborene fräulein versuchen eine seereise in der richtung ost-indien.

wollgarn; wollen.
besatz.
rasiermesser.
rasierkasten.
filz.
federn.
tüll.
netz.
schwanendunen.
frangen.
pelzwerk.

24 Konrad Bayer, »das märchen von den bildern«, in: ders., *Das Gesamtwerk*, hg. v. Gerhard Rühm, revid. Neuausg. Reinbek bei Hamburg 1977, S. 217.

25 Ebd.

26 Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. LXI. »die eigenschaftswörter auf -ig tragen, besonders wenn sie, was leicht angeht, im fluss der erzählung, ihr dienen sollend, gebildet werden, wie viren unterschwellige analogien in die sätze, saftig, aber keime der enttäuschung, originell, daher pitzlig, eigenartige bildungen wie überreifes obst.« Ebd.

27 Ebd., S. LXVII.

ambra.
karneol.
koralle.
achat.
mosaik.

als sich das himmelblaue fräulein umblickte, sah sie einen regenbogen.

seidenzeug.
crêpe.
flor.
dicke, auch steife leinewand.
glacéhandschuhe.
knöpfe.

da nahm das smaragdgrüne fräulein den degen von der seite und trug wollene strümpfe.

spiegel.

sie riefen ihr zu, aber das rosenfarbene fräulein ging ruhig weiter.

das rosenfarbene fräulein lässt hundert austern holen.
das rosenfarbene fräulein schält einige garnelen ab.
das fleisch des rosenfarbenen fräuleins ist sehr zart.
das rosenfarbene fräulein würzt die fische mit salbei und zwiebeln.
das rosenfarbene fräulein bereitet eine mövenpastete.
das rosenfarbene fräulein kocht den schellfisch gar.
das rosenfarbene fräulein ist ein schöner speisetisch.
die hummer sind ganz lebendig.

die drei wohlgeborenen fräulein stehen in einem korb, die gesichter dem meere zugewendet, die hände auf den rücken. fast kein spiel ist so sehr geeignet, ein allgemeines, alle augenblische erneuertes gelächter zu erregen, als dieses. es ist auch in der tat unmöglich, bei diesem spiele ernsthaft zu bleiben, wenn alle ihre rollen gut und lebhaft spielen.

dann brechen die drei fräulein in ein lautes gelächter aus. wer sich umblickt, bekommt einen schlag mit dem tuche.

abgeschnittenen blumen auf lange zeit ein natürliches ansehen geben.

das smaragdgrüne fräulein: »die blaue.«

das rosenfarbene fräulein: »warum diese?«

das smaragdgrüne fräulein: »weil sie die farbe des himmels ist.«

das himmelblaue fräulein zeigt einen leeren hut und schüttelt ihn aus. sie greift in den hut und zieht geschickt ein buntes sträusschen unter dem rocke hervor.

auf dies mischt das smaragdgrüne fräulein vier teile salpeter und ein teil klaren phosphors, wickelt alles in papier und schlägt sodann mit einem hammer darauf. wonach sogleich die entzündung erfolgt.

wenn man ein schiff ins meer legt, so bewegt und dreht es sich unaufhörlich in demselben herum.

ausserdem:

ausser ihnen war niemand da.

das rosenfarbene fräulein liegt auf dem sopha und spricht:

oberrock,

unterrock,

ein passendes mieder,

ein paar strumpfbänder mit perlen,

seidene schuhe,

china-porcellan

und getuschte wimpern.

das himmelblaue und das smaragdgrüne fräulein sitzen im kleiderschrank.

sie nehmen ein spiel karten und mischen es. darauf zeigt das himmelblaue fräulein die unterste karte, ohne selbst hinzusehen. sie versichert dem smaragdgrünen fräulein, dass in demselben augenblicke, wo ihre hand die karte berührt habe, dieselbe verwandelt worden sei. sie möge nur zusehen, und wirklich, die karte hat sich verwandelt.

das steuerrad gibt dem schiff eine bestimmte richtung.

während das himmelblaue fräulein den sonnenschirm auf der schulter dreht, wirft das smaragdgrüne fräulein ihren zweispitz in weitem bogen über bord.

wenn die sohlen erhitzt sind, setzt sich das salz zu boden.

alle tauen, die im meer liegen, werden von langen tauen umfangen.

alle farben sind gezählt und in segel gespannt.

wenn sich die netze heben, sitzt das salz auf den wangen.

das rosenfarbene fräulein breitet über beide ein undurchsichtiges tuch. sie tanzt und schlägt bald dieser, bald jener mit der flachen hand auf den kopf. die also berührten rufen wie aus einem munde: »schwesterchen, wer klopft?«

das rosenfarbene fräulein schlägt ein stück glimmenden zunder in ein wenig werg und macht daraus einen verhältnismässigen knäuel. sie steckt diesen in den mund, indem sie die lichter hinter dem schirm verlöscht, um eine weile im dunkeln zu stehen.

das schiff fliegt pfeilschnell dahin.²⁸

In einem Text »zu gemeinschaftsarbeiten der ›wiener gruppe‹« gibt Rühm über die Entstehung des *märchens* Auskunft:

dieser text wurde nicht von vorgefundenem sprachmaterial inspiriert, sondern von drei in einer illustrierten gefundenen reproduktionen erotisch-pikanter damendarstellungen aus der jahrhundertwende, deren eine ein »fräulein« in damals gewagten dessous mit fantastischem hut und sonnenschirm zeigt, gelehnt an die reeling eines schiffes mit ausblick auf das meer. gemäß der stimmung, die diese bildchen in uns weckten, stellten wir nun montagematerial zusammen – unter anderem aus einem alten büchlein mit zauberkunststücken. die verwendeten sätze kreisen gewissermaßen die gewünschte stimmung ein, »verdichten« sie, geben ihr assoziative anhaltspunkte; dazu treten noch elemente der bildbeschreibung. die bildvorlagen selbst haben wir bewußt dem text nicht beigegeben, weil wir die vorstellung des lesers nicht darauf fixieren wollten.²⁹

In Anlehnung an Techniken der historischen Avantgarden profilieren die Autoren der Wiener Gruppe eine Montageästhetik, deren Effekt auf das assoziative Potential heterogener *objets trouvés* setzt. Bayers und Rühms an »erwachsene« adressierter Text stellt den Versuch dar, Musils Kritik am apotropäisch-naiven Textideal der »Kinderfrauen« eine literarische Form zu geben: »Als epische Gattung ist die Montage die konsequente Gegenposition zum linearen Erzählen, zu einem Erzählen, das alles, was sich in Raum und Zeit ereignet, auf einen Faden reiht. Diesen Faden ersetzt in der Montage die Ausbreitung ›in einer unendlich verwobenen Fläche‹«.³⁰ Musils Textmetapher ruft zugleich

- 28 Konrad Bayer, Gerhard Rühm, »erstes märchen für erwachsene«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 230-234. Das *märchen* wird in diesem Kapitel direkt im Text unter Angabe der Seitenzahl dieser Ausgabe zitiert.
- 29 Gerhard Rühm, »zu gemeinschaftsarbeiten der ›wiener gruppe‹«, in: Walter-Buchebner-Gesellschaft (Hg.), *die wiener gruppe*, Wien/Köln/Graz 1987, S. 187-208, hier: S. 194.
- 30 Alfred Doppler, »Konservative Kulturpolitik und avantgardistische Literatur: ›Die Wiener Gruppe‹«, in: ders., *Geschichte im Spiegel der Literatur*, S. 221-239, hier: S. 227. Die Nähe zu Musil konkretisiert Doppler am Beispiel der epischen Texte Bayers: »Die Montage, wie sie sich innerhalb der Gruppe in Gemeinschaftsarbeiten ausbildete, war besonders für Konrad Bayer die bestimmende Technik. In seinen beiden Romanen *Der Kopf des Vitus Bering* und *der sechste sinn* zieht er aus der Annahme Robert Musils, daß lineares Erzählen ›eine perspektivische Verkürzung des Verstandes‹ sei, die Konsequenz. Der Textzusammenhang erscheint nicht als Handlung oder als Geschichte, sondern als Beschreibung und Selbstdarstellung verschiedener Stoffbereiche und Bewußtseinsinhalten.« Ebd., S. 228f. Bayer trägt Musil in seine sogenannte *vaterländische liste* ein, eine Aufzählung österreichischer Schriftsteller, deren Einfluss auf sein Schreiben er 1962 notiert. Vgl. für einen Abdruck der Liste Peter Weibel, »die wiener gruppe im internationalen kontext«, in: ders. (Hg.), *die wienergruppe. ein moment der moderne/die visuellen arbeiten und die aktionen; friedrich achleitner, h. c. artmann, konrad bayer, gerhard rühm, oswald wiener*, Wien/New York 1997, S. 763-783, hier: S. 775. Bayers Kenntnis zu Musil fällt »In eine[] Zeit, da Musil noch nicht der große Österreicher war«. Alfred Doppler, »Die Wiener Gruppe« und die literarische Tradition«, in: ders., *Geschichte im Spiegel der Literatur*, S. 241-249, hier: S. 249. Rühm paraphrasiert Ulrichs Gedanken zur Unzulänglichkeit einer eindimensionalen Auffassung narrativer Textualität: »schon die simplifizierung eines geschehens in einer linear fortlaufenden handlung ist eine grobe verfälschung der wirklichkeit.« Gerhard

das Meer als Motiv unbegrenzter zweidimensionaler Ausdehnung auf – das Medium, in dem die fräulein auf ihrer »seereise« (S. 230) einer geschlossenen Gattungspoetik ebenso davonsegeln wie dem narrativen Kontinuum.

Die offene Kombinatorik der Montage richtet sich gegen das, was Bayer und Wiener in einem Gemeinschaftstext als »den hl. zusammenhang«³¹ inkriminieren, gegen die Priorisierung vermeintlich wahrer oder natürlicher Relationierung, der sie innovative Effekte entgegensetzen soll: »auswahl und ordnung, die sensibilität, die sich in dem spannungsverhältnis benachbarter sätze erweist, machen die qualität dieser art von dichtung aus.«³² Rühm äußert sich nicht genauer zu den Quellen der Sätze, die Bayer und er im *ersten märchen für erwachsene* in ein solches Verhältnis zueinander bringen. Die Schilderung des Experiments, das in die Entzündung »in papier« (S. 232) vereinigter Elemente mündet, könnte der Gebrauchsanweisung zu einem Chemiebaukasten o.ä. entstammen; Steinlechner deutet sie als Motiv der Textform: »Auf der inhaltlichen Bühne des Textes bekommen wir ebensolche quasi ›alchemistischen‹ Prozesse und sprunghaften Verwandlungen vorgeführt, wie sie von den Autoren auch für die Verfahrens- und Wirkungsweisen der poetischen Montage behauptet werden.«³³ *erstes märchen für erwachsene* und andere Montagetexte der Wiener Gruppe nutzen das energetische Potential des plötzlichen Stoffkontakts, um »assoziative E n t z ü n d u n g e n«³⁴ zu provozieren.

Rühm, »antworten«, in: ders., *Text – Bild – Musik. ein schau- und lesebuch*, Wien 1984, S. 25-36, hier: S. 26.

31 Konrad Bayer, Oswald Wiener, »starker toback. kleine fibel für den ratlosen«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 327-339, hier: S. 331. Die Häufigkeit seines Gebrauchs legt nahe, dass die Autoren den »Zusammenhang« als Reizwort empfinden. Während aus dem Essentialismus von Rühms Anmerkung zu den *dialektgedichten* Achleitners, diese bewiesen »die schwere der bajuwarischen zunge und ihre unfähigkeit zusammenhängende sätze zu formulieren« (Gerhard Rühm, »anmerkungen«, in: ders. [Hg.], *Die Wiener Gruppe*, S. 483-489, hier: S. 483), noch eine gewisse Ironie spricht, steigert sich v.a. Wieners *opus magnum* in einen regelrechten Furor wider den Zusammenhang, den der Text auch auf die eigene Produktionsästhetik bezieht: »hinz und kunz erfrischen sich an der bedeutung und am zusammenhang. wenn ich den zusammenhang erblicke fühle ich mich gefrozzelt. der anblick der grossen linie ermüdet mich. die bedeutung verstehe ich nicht.« Wiener, *die verbessierung von mitteleuropa, roman*, S. CXXII. »es is so: wieso soll das zusammenhängen? soll ich sie wittern, zusammenhänge zusammenscheissen zur grossen scheisslinie? zum grossen brunzbogen? na bitte! ehrlich! wo ich doch eure schönsten scheisszusammenhänge nicht kapiere wo ich doch, wie ich euch schon zehntausendmal ins schwirrohr in die olle leitung geschissen habe, endlich abgekommen bin? na bitte wo ist da der zusammenhang?! na bitte! kein wörtlein mehr kein sterbenswörlein mehr trari-trara alleluiah ...« Ebd., S. CXXIV; kursiv im Orig. »komm herüber zu mir und zeig mir einen einzigen zusammenhang aber jetzt auf der stelle! einen einzigen widerlichen kleinen zusammenhang zeigst du mir jetzt und wenn ich ihn verstehe ... dann steig ich stantepe vom podium wieder runter und ihr könnt wieder ew. hl. methode anbeten dürfen aber soweit wirds garnicht erst kommen!« Ebd., S. CXXVI. Vgl. auch Wieners programmatisches Fazit des Texts, S. 126 dieses Buchs.

32 Rühm, *vorwort*, S. 22.

33 Gisela Steinlechner, »kämme mich, – etwas behutsam. Aus der Lehrmittelkammer der Wiener Gruppe«, in: Eder, Vogel (Hg.), *verschiedene sätze treten auf*, S. 174-191, hier: S. 179.

34 Ebd., S. 180.

Ein anderes montiertes Textelement umfasst Teile einer Anleitung zum Spiel *Schwesteरchen, wer klopft?*³⁵ Das *märchen* gebraucht es, um die Demontage von Handlungsmacht und die Auflösung der Identität seiner Figuren zu illustrieren, und rekurriert damit auf bereits anhand früherer Texte thematisierte Topoi. Regel und Märchenhandlung verschwimmen: »die also berührten rufen wie aus einem munde: ›schwesteरchen, wer klopft?‹« (S. 234), und erscheinen so als mechanische Funktionen der fundierenden Norm. Die tatsächlich diegetisch realisierte Aktion und die ihr zugrundeliegende Anweisung werden identisch – »dichtung als gebrauchsanweisung«,³⁶ wie Rühms Schlagwort lautet. Doch es mangelt den fräulein nicht nur an proäretischer Handlungsfreiheit, sondern auch an Individualität. Wie der sujetlose Anleitungs- und der vermeintlich sujethafte Märchentext sind sie als Akteurinnen ununterscheidbar. Anders als im unbearbeiteten Regeltext reagieren beide, wenn eine von ihnen berührt wird – das führt nicht nur den Sinn des Spiels ad absurdum,³⁷ sondern markiert die fräulein zugleich als zwillingshaft indistinkte Figuren, deren Stimmen unisono unter dem »undurchsichtige[n] tuch« (S. 234) hervordringen, das ihre Gestalten ineinanderfließen lässt.

Der Text gesteht dem rosenfarbenen fräulein, das sich nicht nur in diesem Spiel gegenüber seinen Gefährtinnen als aktiver Part profiliert, eine exponierte Stellung zu, die es beinahe als eine Art Hauptfigur erscheinen ließe – wirkte das *märchen* der Verfestigung personaler *agency* nicht auf verschiedene Weise entgegen. So betont die »das«-Anapher in der Folge parallel konstruierter Sätze, die das fräulein bei der Zubereitung verschiedener Speisen schildert (vgl. S. 231),³⁸ mit dem neutralen Artikel ein grammatische

35 Ein zur Jahrhundertwende weit verbreitetes *Illustriertes Spielbuch für Mädchen*, das Rühm und Bayer möglicherweise vorgelegen hat, führt es als Nr. 384 unter »Gesellschafts- und Pfänderspiele«; vgl. Marie Leske (eigtl. Marina Krebs), *Illustriertes Spielbuch für Mädchen. Unterhaltende und anregende Belustigungen, Spiele und Beschäftigungen für Körper und Geist, im Zimmer sowie im Freien*, Berlin/Heidelberg²⁴1914 (Erstveröffentl. 1865), S. 165.

36 Rühm, vorwort, S. 14.

37 Bei Leske heißt es: »Es werden zwei Stühle mit der Rücklehne hart aneinander gestellt. Auf jeden setzt sich ein Mitglied der Gesellschaft, die aus zehn und mehr Mädchen bestehen kann, und die beiden Sitzenden werden mit einem dichten Tuch bedeckt. Die übrigen tanzen in bunter Reihe um die Bedeckten, und bald die, bald jene tupft einer derselben mit einem Stöckchen auf den Kopf. Die auf solche Weise Geneckte fragt hierauf ihre Mitverhüllte: ›Schwesteरchen, wer klopft?‹ Errät nun die Gefragte diejenige aus der Gesellschaft, welche geklopft hat, so muß die Klopferin an ihre Stelle.« Leske, *Illustriertes Spielbuch für Mädchen*, S. 165. Da es stets nur das rosenfarbene fräulein ist, das seine beiden Gefährtinnen schlägt, stellt die Identität der »Klopferin« bei Bayer und Rühm kein Rätsel dar; umgekehrt aber werden die »Bedeckten«, die ihre Frage nicht mehr wechselseitig aneinander, sondern gemeinsam an die Dritte richten, in ihrer opaken Gleichartigkeit dem rosenfarbenen fräulein und alle drei gemeinsam in ihrem Tun der Leserin zum Rätsel.

38 Die wiederholte Nennung des rosenfarbenen fräuleins zum Satz-, aber auch zum Absatzanfang (vgl. S. 234) ruft Gedanken auf, die das vorige Kapitel zur Stärkung eigenständiger Elemente gegenüber dem Textverbund durch Pronomenvermeidung angestellt hat. Ferner lässt sie sich als Anspielung auf die »rosenfingrige Eos« des homerischen Epos lesen, deren mnemotechnische Erwähnung zu Beginn eines neuen Erzählabschnitts in einem Text ironisch aktualisiert wird, der vorgibt, sich weder für die korrekte kausaltemporale Abfolge seiner Segmente zu interessieren noch in seiner Kürze und ostentativen Fragmentarizität Techniken zur mnemonicen Bewältigung umfangreicher Textmassen verfügbar halten zu müssen. Vgl. auch den aus narrativen Versatzstücken montierten Text Bayers und Rühms, der im *Wiener Gruppe-Sammelband* direkt an *erstes märchen*

tisches Element, das es den Figuren von Beginn an schwer macht, einen Charakter auszubilden. Ähnlich den chemischen Elementen, die das smaragdgrüne fräulein miteinander in Kontakt bringt, fungieren sie selbst als unbelebte Exponenten einer experimentellen Anordnung; Steinlechner spricht von »farbmarkierten Versuchsfiguren«.³⁹

Dazu passt die Verunklärung des grammatischen Subjektstatus der Protagonistin: Das rosenfarbene fräulein »schält einige garnelen ab«, aber auch sein eigenes Fleisch »ist sehr zart.« (S. 231) Während das anaphorische »das« in der Satzfolge konstant bleibt, wechselt die Figur in die Rolle eines Genitivattributs. Ist sie zuvor bereits farblich mit Garnelen und Hummern assoziiert, ergibt sich im Übergang vom zweiten zum dritten Satz der Eindruck, das fräulein schäle sich gleichsam »selbst als mögliches Objekt des Verzehrs«.⁴⁰ Nachdem es in den folgenden Sätzen wieder als souveräne Bereiterin eines maritimen Menüs erscheint, ist es mit dem vorletzten plötzlich »ein schöner speisetisch« (S. 231) – sein Status als personaler Akteur wird endgültig kassiert.⁴¹ Die »das«-Kolumne bricht daraufhin ab und wird vom Pluralartikel »die« ersetzt; als Subjekt überdauert am Schluss der Seite keine menschliche Figur, sondern die kollektive Lebendmasse ihrer kulinarischen Versuche. Der Satz zeigt so deren präpotente Vitalität, thematisiert sie aber auch, denn im Gegensatz zum fräulein »[sind] die hummer [...] ganz lebendig.« (S. 231)

Wenn Steinlechner meint: »Was der Text hier mittels der Montage auf- und vorführt, ist eine Geste des Verwischens und Kontaminierens: von Fräulein und Fischen, Körpern und Kleidern, aber auch von Autorschaften und Redefiguren«,⁴² so steht *erstes märchen für erwachsene* damit exemplarisch für die in unterschiedlichen Techniken ausgestaltete Absicht der Gruppentexte, die Integrität und Autorität des literarischen Helden zu untergraben. Schmidt-Dengler bindet diesen Zweck an die Tradition des »Gegentheater[s] der Wiener Vorstadt« zurück, das »unprogrammatisch den Widerruf jedes seriösen Programms durchsetzt, das den Helden und Heldinnen Sinn und Größe zuspricht«,⁴³ und sich dafür v.a. auf eine Figur verlässt, die wiederum zum festen Inventar der Wiener Gruppe gehört: Der Kasperl

hat keine Sprache, mit der er als Anwalt eines wie immer konzipierten Sinnes auftreten könnte. Sein Los ist die Charakterlosigkeit, durch die ihm jegliche Konsistenz als Figur verweigert wird. An seiner Eigenschaftslosigkeit werden die Eigenschaften jener, die ihrem Charakter dauernd Profil zu geben versucht sind, zuschanden.⁴⁴

für erwachsene anschließt; dort heißt es über den Protagonisten kyselack: »seine lippen glühen wie rosige blätter, seine finger erscheinen wie zarte stengel.« Konrad Bayer, Gerhard Rühm, »kyselack«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 235–240, hier: S. 236.

³⁹ Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 178.

⁴⁰ Ebd., S. 179. Falls beabsichtigt, ist es eine nette vorweggenommene Pointe zu Beginn von Steinlechners Analyse, dass »das «rosenfarbene fräulein» in eine parataktische Serie von Sätzen eingespeist» werde. Ebd., S. 178f.

⁴¹ Zudem ruft der »speisetisch« lautlich den »schellfisch« des vorigen Satzes auf – beide vermengen sich in der Assoziation des fräuleins als »Speisefisch«, dessen zartes Fleisch ja bereits vier Sätze früher gerühmt wird; vgl. ebd., S. 179.

⁴² Ebd.

⁴³ Schmidt-Dengler, *Wie quadratisch kann ein Roman sein?*, S. 216.

⁴⁴ Ebd.

Den Auftritt einer ›Figur ohne Eigenschaften‹ radikalisiert Bayer – der sich auch als Kasperl-Dichter betätigt und dessen charakteristische Untätigkeit hervorhebt –⁴⁵ im Romanfragment *der sechste sinn* (postum 1966) mittels der gleichen Technik, die das oben zitierte *märchen von den bildern* gebraucht: »plötzlich steht oppenheimer vor mir und sieht aus wie braunschweiger, der wie dobyhal aussieht und der sieht aus wie nina, die wie weintraub aussieht, der wie lipschitz aussieht, der wie mirjam aussieht und die sieht aus wie der mann an der barriere da, der meine eintrittskarte sehen will.«⁴⁶ Während Bayer in diesem und anderen Texten Figuren und Namen ineinanderblendet,⁴⁷ um die Hegemonie von linearem Handlungsverlauf und eindeutigem Referenzverhältnis zwischen Aktion und Person aufzubrechen, konzentrieren die Autoren ihre Angriffe an anderer Stelle auf die 1. Person Singular.

Wieners *verbesserung von mitteleuropa* z.B. attackiert sie als Bürgen des perhorreszierten Zusammenhangs: »Ich bin die redensart von descartes, [...] Ich bin die analogie des räudigen begriffs kontinuität, diese ganze gemeinheit nur weil die blöde sprache ihr zentrum braucht: Ich bin ein spuk«.⁴⁸ Der Auftritt des »I« in einem Paradigma der Minuskeln impliziert, Wiener biete einer fundierenden Größe abendländischer Geistestradition, dem zentralen Element für das »GROSSE SAGEN«⁴⁹ des verbesserungswürdigen Mitteleuropa hier noch einmal eine Bühne, um sich seiner darauf umso entschlossener zu entledigen. Wie sein Aufsatz zum Wittgensteinbezug der Wiener Gruppe nahelegt, sieht er sich damit in der Nachfolge des Autors, der in seinen Kriegstagebüchern – allerdings nicht im *Tractatus* – festhält: »Das Ich ist kein Gegenstand«,⁵⁰ und

45 »löwe (steht hinter seinem schreibtisch auf): widersetlichkeit gegen die amtsgewalt. / sie heissen? / kasperl: ich bin der kaschberl. / löwe: schon wieder. / wohnhaft? / kasperl: in wien. / löwe: beruf? / kasperl: wie meinen? / löwe: wie sind sie tätig? wos mochns den gaunzn tog? / kasperl: a, wos i moch? jo wos moch i denn? / löwe: das frage ich sie!« Konrad Bayer, »kasperl am elektrischen stuhl«, in: ders., *Das Gesamtwerk*, S. 176-193, hier: S. 183f. Zwischen der traditionellen Theaterfigur und deren Aktualisierung bei Bayer scheint die literaturhistorische Einsortierung von Musils Ulrich, dessen Eigenschaftslosigkeit titelstiftend ist, der skandalös »Urlaub von seinem Leben« (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 47) nimmt und einen Auftritt in »eine[r] Art Pierrotkleid« (ebd., S. 675) hat, nicht völlig abwegig.

46 Konrad Bayer, »der sechste sinn. ein roman«, in: ders., *Das Gesamtwerk*, S. 331-426, hier: S. 379.

47 Die *mutationen* (1962) machen diese Technik zum dominanten Prinzip. Hier exemplifiziert an historischen (Helden-)Gestalten: »kleopatra schlug die hand vor den mund und rief: woher kommen sie, mein herr? in der tat war das aussehen des augustus von der art, dass man überrascht sein konnte. die stirn des hannibal war feucht von schweiss und mit dem schweiss des beowulf vermengten sich hier und da einige tropfen blutes. in seiner kleidung war diese unordnung umso auffallender, als byron in dieser hinsicht gewöhnlich die strengsten anforderungen der mode erfüllte« (Konrad Bayer, »mutationen«, in: ders., *Das Gesamtwerk*, S. 264-266, hier: S. 264), dort an Namen nicht näher bestimmter Figuren: »arnold kam näher. kajetans mantel flatterte hinter ihm drein. karl ging schnell auf uns zu. helmut trug das haar links gescheitelt und es war von so heller farbe, dass man ihn auf weite entfernung erkannte. langsam wurden stefans züge deutlich. thomas hatte seine hände in den taschen seines mantels vergraben und schien zu frieren. andreas beschleunigte seine schritte. herbert winkte uns zu.« Ebd., S. 265. In beiden Fällen wird die Frage der Identität explizit thematisiert: als Problem der (Wieder-)Erkennbarkeit oder Übereinstimmung zwischen Erwartung und Erscheinung.

48 Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. XXXIII; kursiv im Orig.

49 Steinlechner, *Der umständlichere Weg*, S. 161.

50 Wittgenstein, *Tagebücher 1914-1916*, S. 175 (Eintrag vom 7. 8. 16).

die kritische Analyse der philosophischen Implikationen dieses grammatischen Phänomens zu einer seiner vorrangigen Aufgaben macht. Zumaldest betont Vossenkuhl, Wittgenstein sei

Anti-Cartesianer. Im Gespräch mit seinen Studenten sagt er, er habe »gerade das Gegenteil von Descartes' Betonung des ‚ich‘ überzeugend darzulegen versucht«. Seine Beschäftigung mit dem eigenen Selbst stellt das »Ich« nicht in den Mittelpunkt, macht die eigene Selbstwahrnehmung nicht zum Kriterium der Klarheit, im Gegenteil. Das »Ich« ist kein Prüfstein des Wissens, die Selbstwahrnehmung kein Kriterium der Fremdwahrnehmung. Wie das »Ich« kein Gegenstand im eigenen Gesichtsfeld ist, ist es auch kein Objekt philosophischer Untersuchung und Bestimmung. »Selbstbestimmung« ist kein Thema Wittgensteins.⁵¹

Die Überzeugung, von einem solchen Ich könne keine Erzählung mehr ausgehen, scheint plausibel. Eine intensivere Auseinandersetzung mit Wittgensteins Solipsismuskonzept legt allerdings nahe, Wieners literarischen Reflex auf die vermeintliche Ich-Feindschaft des Philosophen als Simplifizierung zu bewerten, im Rahmen derer er auf die mangelnde »befriedigung an klarer bedeutung«,⁵² die seine *Tractatus*-Lektüre begleitet, mit Vereindeutigungen reagiert, die freilich in Wittgensteins missverständlich »schlanker« Apodiktik bereits angelegt sind.⁵³

Mitunter wird das laut Gollner »auf Selbstauslöschung, auf Ich-Verzicht«⁵⁴ fokussierte Programm der Gruppentexte auch mit den ›Slogans‹ des subjektkritischen Kanons der Wiener Jahrhundertwende in Verbindung gebracht, etwa Ernst Machs Rede vom »unrettbaren« Ich,⁵⁵ Fritz Mauthners Begriff einer auf die grammatische Mani-

51 Vossenkuhl, *Ludwig Wittgenstein*, S. 175. Das Zitat zu Beginn stammt aus Ludwig Wittgenstein, *Vorlesungen 1930-1935*, hg. v. Alice Ambrose, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1984, S. 226.

52 Wiener, *Wittgensteins Einfluß auf die »Wiener Gruppe«*, S. 95.

53 Unter Bezug auf Wittgensteins Dingbegriff lässt sich der Satz »Das Ich ist kein Gegenstand« in einer Weise verstehen, die im Gegensatz zur scheinbaren Liquidierung der 1. Person Singular tatsächlich deren Profilierung als Voraussetzung der Gegenstandserkenntnis bedeutet: »um es in einer Weise zu formulieren, die zumindest dem Geist, wenn nicht dem Buchstaben seiner [Wittgensteins] Bemerkungen in diesen Jahren zu entsprechen scheint, der Bezugsgegenstand des Pronomens der ersten Person ist nicht eines unter vielen anderen Einzeldingen der Welt, die autonom und unabhängig von ihrem Namen existieren, in diesem Fall das ‚Ich‘, sondern ist vielmehr selbst die notwendige Bedingung dieser Welt.« Garry L. Hagberg, »Autobiografisches Bewusstsein. Wittgenstein, private Erfahrung und das ›innere Bild‹«, in: Gibson, Huemer (Hg.), *Wittgenstein und die Literatur*, S. 333-367, hier: S. 335. Auch Tetens spürt den Schwierigkeiten des Ich-Begriffs nach und meint, Wittgenstein wolle »darauf hinweisen, dass das denkende Subjekt mit jedem Satz, den es denkt, schon nicht mehr vollständig durch diesen Satz beschrieben wird. In diesem Sinne kommt das Ich in keinem Satz vor, den es denkt. Doch zu sagen, dass es mich nicht gibt, ist und bleibt natürlich Unsinn.« Tetens, *Wittgensteins »Tractatus«*, S. 95.

54 Helmut Gollner, »Kulturmüll Sprache, Schmutzfink Mensch. Kleiner Rückblick auf die Wiener Gruppe«, in: *Literatur und Kritik* 34 (Juli 1999), S. 31-35, hier: S. 33. Gollners Resümee der Aussage, die die Gruppentexte bezüglich des Ichbegriffs trafen, lautet: »Der Kulturgenerator Ich hat seinen Kredit historisch verspielt.« Ebd.

55 In den »Antimetaphysischen Vorbemerkungen« zu seinem Hauptwerk, den *Beiträgen zur Analyse der Empfindungen* (1886), umreißt Mach den Kerngedanken seines sensualistischen Positivismus, die Wirklichkeit löse sich in subjektiv wahrgenommene Sinnesgegebenheiten auf und existiere nur als Empfindungskomplex. Da dieser eine eindeutige Abgrenzung zwischen einem Ich und der

festation des Selbst fixierten »Logokratie«⁵⁶ und der Zergliederung des Bewusstseins durch Freud, der konstatiert, »daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Hauss.«⁵⁷ Ein Überlieferungszusammenhang zwischen der Wiener Gruppe und den Genannten – die bereits auf Wittgenstein Einfluss ausüben – liegt auf der Hand; für die vorliegende Arbeit ist allerdings der Rekurs auf eine ältere Literaturtradition der Ichlosigkeit bzw. -kritik von größerem Interesse, die sich aus konfessioneller und bürokratischer Quelle speist und auch die sog. Wiener Moderne betrifft. Ihren größten Effekt für die Arbeit der Wiener Gruppe zeitigt diese Tradition wohl in Formen mechanisch-kollektiven Schreibens, das die Absehung vom literarischen auf die vom schöpferischen Autor-Ich überträgt.

»Mit dem Eingangssatz wird im *märchen* noch so etwas vorgegeben wie eine rudimentäre Erzählstruktur«.⁵⁸ »Noch«, schreibt Steinlechner – denn die Signale, dass sich Bayers und Rühms Text dieser Struktur von Beginn an widersetzt, sind zahlreich. So unternehmen die fräulein ihre seereise nicht, sie »versuchen« (S. 230) sie; ein Handlungsmodus zwischen tentativer Unentschlossenheit und Experiment, der für den Text im Ganzen kennzeichnend ist. Seine erste Seite führt vor, wie sich im Sinne der bereits im *Nachsommer* beobachteten Dialektik von Fluss und Stockung drei auf den expositischen Auftakt folgende Sätze bemühen, eine narrative Reise- und Ereignisschilderung auf den Weg zu bringen, damit aber scheitern. Drei mit den Erzählsätzen alternierende Segmente, die Gegenstände nennen, unterbrechen die Prosabewegung. Statt die Dynamisierung eines Handlungszusammenhangs zu befördern, verwickeln die Objektkataloge die Narration in ein textiles Durcheinander. Noch während das *märchen* den Versuch der Protagonistinnen vorstellt, ihrer etymologischen Aufgabe gemäß einen *agon* auszutragen, werden sie »in einer rituellen Aufzählung von Kleider-Accessoires, Reise-Utensilien und Stofflichkeiten gleichsam inventarisiert.«⁵⁹ Die Intervention der Listen

es umgebenden Außenwelt nicht zulasse, folgert Mach: »Das Ich ist unrettbar.« Ernst Mach, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*, m. einer Einl. hg. v. Gerhard Wolters, Neudr. der 6. Aufl. Jena 1911, Berlin 2008, S. 30. Vgl. zum Einfluss Machs auf die österreichische Kultur der Jahrhundertwende Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 102ff. Hermann Bahr veröffentlicht 1903/1904 einen Aufsatz, für den er *Das unrettbare Ich* als Titel wählt.

- 56 Fritz Mauthner, »Logokratie«, in: ders., *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, hg. v. Ludger Lütkehaus, 3 Bde., Bd. 2 (Gott bis Quietiv), nach der 2. Aufl. 1923/1924, Wien/Köln/Weimar 1997, S. 305-307. Mauthner begreift seine Sprachkritik als Rebellion gegen die Herrschaft des vom Subjekt ausgehenden Worts »und stellt damit seine Vorläuferschaft zur Dekonstruktion des Logozentrismus unter Beweis.« Gottfried Gabriel, »Fritz Mauthner – oder vom ›linguistic turn‹ zur Dekonstruktion«, in: Gerald Hartung (Hg.), *An den Grenzen der Sprachkritik. Fritz Mauthners Beiträge zur Sprach- und Kulturtheorie*, Würzburg 2013, S. 115-130, hier: S. 121.
- 57 Sigmund Freud, »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: ders., *Gesammelte Werke*, 18 Bde., hg. v. Anna Freud, Bd. 12 (Werke aus den Jahren 1917-1920), Frankfurt a.M. ³1966, S. 1-12, hier: S. 11. Freud veranschaulicht mit der Formulierung die letzte der drei sog. großen narzisstischen Kränkungen der Menschheit: die *psychologische Kränkung* als Einsicht in die Natur des Unbewussten, die den wesentlichen Teil des Seelenlebens der Kenntnis und der Herrschaft des bewussten Willens entziehe.
- 58 Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 178.
- 59 Ebd.

in die Serie der Einzelsätze wirkt sich offenbar negativ auf deren Bindekräfte aus; syntaktisch wie semantisch sind sie nur andeutungsweise miteinander verknüpft.

Auf der ersten Seite wechseln narrative An- und anarrative Entspannung als Widerspiel von Er- und Aufzählung,⁶⁰ das sich gewissermaßen skaleninvariant auf Satzebene wiederholt. Hier antwortet den Handlungssignalen einmal bunte, einmal weiche Ereignislosigkeit: Das »als« (S. 230) des zweiten Satzes kündigt eine spannungsgeladene Temporalrelation an – doch der Text hat Ulrichs Kritik am »als«, »ehe« und »nachdem«⁶¹ verinnerlicht, die Amplitude der Ereigniserwartung fällt umgehend wieder ab. Das fräulein erblickt lediglich »einen regenbogen« (S. 230), der vielleicht kindliches Staunen erregte, kaum aber das der »erwachsene[n]«, an die das *märchen* adressiert ist. Darauf behauptet die Konjunktion »da« (S. 230) zum Beginn des Folgesatzes retrospektiv eine Kontinuität gegenüber dem, »was bisher geschah«, die inhaltlich nicht eingelöst wird, und verkündet als Augenblickssignal prospektiv den Anbruch einer Ereigniszeit. Doch statt in konfrontative Aktion zu münden, wie es das Abnehmen des Degens vermuten ließe, entweicht der kurzzeitig verdichtete Handlungsimpuls wie durch lose Maschen: Das Prädikat identifiziert es als aktiven Vorgang – und doch fällt es schwer, auf eine Tätigkeit zu sinnen, die agonaler Tat weniger gliche als das Tragen »wollene[r] strümpfe.« (S. 230)

Entscheidend für die gegenüber dem vorigen Satz verstärkte Wirkung des ereignisfeindlichen Prinzips von Erwartung und Enttäuschung ist eine weitere Konjunktion. Die Aussage zerfällt in zwei Teile, die, unversöhnlich, doch aneinandergezwungen sind: »da nahm das smaragdgrüne fräulein den degen von der seite« – »trug wollene strümpfe.« (S. 230) Zwischen beiden steht ein »und«, das Schüren und Löschen, gespanntes Ein- und erleichtertes – oder gelangweiltes – Ausatmen in einer Weise zugleich verbindet und in ihrer Andersartigkeit markiert, der sich Peter Bexte widmet: »das *und* vermag nicht nur das eine und das andere zu reihen, es schürzt auch den Knoten der paradoxen Formulierung, in der das eine und sein Gegenteil zum Rätselbild zusammenschließen.«⁶² Der auf *erstes märchen für erwachsene* folgende Sammelbandtext, Bayers und Rühms *kyselack*, wiederholt diesen Gebrauch des »und« als Diskontinuitätsmarker.⁶³

⁶⁰ »Die Enumeratio [...] ersetzt die Argumentatio«, schreibt Schmidt-Dengler in der Analyse von Grillparzers *Der Wilde Jäger* (einer kurzen Parodie des *Freischütz* Carl M. von Webers). Wendelin Schmidt-Dengler, »Die Einsamkeit Kasperls als Langstreckenläufer. Ein Versuch zu H. C. Artmanns und Konrad Bayers Dramen«, in: ders. (Hg.), *verLOCKERUNGEN. Österreichische Avantgarde im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, S. 75–93, hier: S. 77. Schmidt-Dengler bezieht sich auf eine Äußerung der Titelfigur, des wilden Jägers Sirocco: »Mord, Tod, Gift, Dolch, Hölle, Teufel.« Zit. nach ebd., S. 76.

⁶¹ Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650.

⁶² Peter Bexte, »Trennen und Verbinden. Oder: Was heißt *und*?«, in: *Internationales Jahrbuch für Medienphilosophie* 1 (2015), S. 51–66, hier: S. 52; kursiv im Orig. Bexte entwickelt seine Gedanken zum »und« als konjunktionaler »Brücke und Sperrre zugleich« (ebd., S. 53) anhand der Montageästhetik Kurt Schwitters', insbes. des *Undbilds* (1919); vgl. ebd., S. 54ff. Den Hinweis auf Bextes Untersuchung verdankt der Verfasser Caroline Haupt.

⁶³ Das im *märchen* angedeutete Gewaltpotential kommt dort in einer tödlichen ödipalen Auseinandersetzung zum Ausbruch, was die plötzliche »Schubumkehr« zugunsten eines antiakzialen Nullmodus umso irritierender erscheinen lässt: »erbittert hieb kyselack seinem vater die rechte ab, aber der sterbende ergriff sein hemd mit der linken und zerriss es mit den zähnen, bis es kyselack ihm entwand und wirklich nach wien fuhr.« Bayer, Rühm, *kyselack*, S. 237. Passend zu Bextes An-

Die Strategie der Wiener Gruppe, auf eine sorgfältig geschrückte Ereigniserwartung deren Enttäuschung folgen zu lassen, ist ein Kernelement ihrer »corporate identity«; mit Daniela Strigl: »Das künstlerische Nichtereignis wird zur programmatischen Forderung.«⁶⁴ Diese erfüllt sich auch im *märchen* pointiert. Nachdem seine Erzählung über die leere untere Hälfte der zweiten Seite stockt, beginnt die dritte verheißungsvoll mit »ausserdem:« (S. 233), um mit der folgenden Zeile der Aussicht auf Handlung, Interaktion oder gar Konflikt in Ermangelung potentieller Antagonisten eine Absage zu erteilen: »ausser ihnen war niemand da.« (S. 233) Die Struktur, die an den Text eines der wenigen Fürsprecher der Wiener Gruppe-Autoren Ende der 50er Jahre erinnert,⁶⁵ manifestiert sich darüber hinaus in den beiden *literarischen cabarets*, die die Autoren – bereits ohne Artmann – im Dezember 1958 und April 1959 organisieren und auf die sich Strigls obiges Zitat bezieht. Die Veranstaltungen haben Performance- bzw. Happeningcharakter⁶⁶ und erheben den Überschreitungsverzicht: die Wiedergabe des Alltäglichen, Normalen, Langweiligen selbst in den Rang des Ereignisses – eine Inszenierung des Sujets

satz, sich der ambivalenten grammatischen Funktion des »und« über visuelle Montagetechniken zu nähern, impliziert das »Rätselbild« (Bexte, *Trennen und Verbinden*, S. 52) dieses Satzes die Montiertheit seiner disparaten Elemente – deren im Montageprozess zunächst per Schnitt oder Riss vorgenommene Dekontextualisierung wiederum thematisch in den Gewalthandlungen des Satzes präsent ist. Wahrscheinlich handelt es sich jedoch um eine fingierte Montage, um die Wirkung der Methode gewissermaßen in nuce herauszustellen; zumindest sind die Autoren mit der »künstlichen Künstlichkeit« der Montagefiktion vertraut, wie Rühm mit Hinweis auf Artmann schreibt, der sich dieser Technik bedient habe. Vgl. Rühm, *vorwort*, S. 23.

- 64 Daniela Strigl, »Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer«, in: Eder, Vogel (Hg.), *verschiedene Sätze treten auf*, S. 9–28, hier: S. 26.
- 65 Wie bereits zitiert lautet der Schluss von Doderers *Erzählung*: »Ja, was denn nun eigentlich?! / Ja – das weiß ich nicht.« Doderer, *Erzählung*, S. 345. Schmidt-Dengler untersucht den Zusammenhang von Doderers Kürzestgeschichten, die seiner auf klassische Linearität und Kohärenz ausgerichteten Romanpoetik in auffälliger Weise opponieren, mit narrativer Kurzprosa der Wiener Gruppe, insbes. Artmanns; vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, »Tangenten an die Moderne. Zur Poetik der kleinen Form: Heimito von Doderer und die ›Wiener Gruppe‹«, in: Gerald Sommer, Kai Luehrs-Kaiser (Hg.), »Schüsse ins Finstere«. Zu Heimito von Doderers Kurzprosa, Würzburg 2001, S. 53–62. Doderer verfasst 1959 ein Vorwort zu Achleitners, Artmanns und Rühms Dialektgedichtband *hosn rosn baa*.
- 66 Vogel, die gemeinsam mit Thomas Eder einen Sammelband herausgibt, der gegenüber der lange Zeit analytisch auf die Sprachkritik der Gruppentexte konzentrierten Forschung deren dramatische Dimension in den Blick nimmt, erkennt in den Bühnenaktionen der Wiener Gruppe die Vielzahl einer österreichischen Performancetradition. »Bei der Lektüre nicht nur der dramatischen Texte der Wiener Gruppe ist eine Beziehung auf höfische Auftrittskulturen zu bemerken. Wie sich besonders an Konrad Bayer zeigen lässt, werden in den grammatischen Übungen zum Drama nicht zuletzt Elemente des absolutistischen Zeremoniells aufgegriffen.« Juliane Vogel, »Auftritte, Vortritte, Rücktritte – Konrad Bayers theatrale Anthropologie«, in: dies., Eder (Hg.), *verschiedene Sätze treten auf*, S. 29–38, hier: S. 33. Diese Beobachtungen fügen sich zum früher thematisierten vermeintlichen Paradox, gerade aus der dramatischen Leitkultur der Habsburgermonarchie emergiere ein Interesse an der Zersetzung des Erzähltextes.

zweiten Grades.⁶⁷ Wiener schildert eine solche Nummer aus dem ersten *cabaret*, die so erfolgreich ist, dass die Akteure sie im zweiten wiederholen:

›das erwachen: rühm, pyjamiert, auf der couch, ich, mit den schuhen in der hand, auf zehenspitzen zur rampe hastend, flüstere bedeutungsschwanger: »noch zwei minuten!« und retiriere. dann, wieder, »noch eine eine minute!«, »noch eine halbe ...!«, »zwanzig sekunden...« schliesslich ratscht der wecker, rühm wacht auf, dehnt sich, steigt in die pantoffel, gähnt, steht auf und verbeugt sich. donnernder applaus, angefeuert durch vorher instruierte bekannte im publikum.⁶⁸

Prägnant sind in diesem Kontext auch Rühms *witze*, verfasst für das zweite *cabaret*, ›bei denen die gewohnte Reizleitung offenkundig unterbrochen ist‹;⁶⁹ z.B.:

PRAKTISCH.

»was schenkst du denn deinem mann zum geburtstag?«
»zwei oberhemden aus perlon und fünf paar perlonsocken.«⁷⁰

Das Ausbleiben des Ereignisses erweist sich in der ostentativen Pointenlosigkeit, die als Verstoß gegen die Konvention der erzählenden Textform Witz wiederum den Charakter einer subversiven Pointe besitzt. In ihrer Enttäuschungsstruktur, die das Publikum mit der Verweigerung der erwarteten Überraschung überrascht, eignet diesen Witzen etwas Aggressives, wie es Barthes' im Stifter-Kapitel zitiert Bestimmung zur Tautologie entspricht:⁷¹ Frage und Antwort falten sich nahtlos, steril und repetitiv aufeinander wie Perlonhemd und -socke; die humoralen Dünste konventioneller Spaßmacherei trocknen sie zuverlässig aus. Das Publikum bekommt, ›das Außergewöhnliche erwartend, das Gewöhnliche vorgesetzt‹⁷² – und muss sich dennoch, ob verstört, gelangweilt, verärgert oder doch belustigt die Außergewöhnlichkeit nicht des Vorgesetzten, wohl aber seiner Vorsetzung im Rahmen einer vermeintlichen Unterhaltungsveranstaltung eingestehen. Eine weitere Probe von Rühms stumpfen Pointen zweiten Grades lautet:

emma geht zur polizei und meldet ihren hugo als vermisst an.
meinte der polizist: ›hat ihr gatte denn irgendwelche besonderen kennzeichen?‹
›keine.‹ antwortete emma betrübt.⁷³

Das Unvermögen emmas und die Weigerung des Witzes, der Konvention – im Witz verkörpert durch die Staatsgewalt – eine charakteristische Abweichung anzugeben, entsprechen einander. hugos Eigenschaftslosigkeit ist seine hervorstechende Eigenschaft;

⁶⁷ Aus Wieners Nachvollzug der Nummern des ersten *literarischen cabarets* geht hervor, dass der Ereignisbegriff von den Autoren auch objektsprachlich verwendet wird: ›so fingen wir dann mit dem nächsten Ereignis an.‹ Oswald Wiener, ›das ›literarische cabaret‹ der wiener gruppe‹, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 401-418, hier: S. 408.

⁶⁸ Ebd., S. 409; kursiv im Orig.

⁶⁹ Strigl, *Ihr Auftritt, bitte!*, S. 25.

⁷⁰ Gerhard Rühm, ›witze‹, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 423-424, hier: S. 423.

⁷¹ Vgl. Barthes, *Mythen des Alltags*, S. 27.

⁷² Strigl, *Ihr Auftritt, bitte!*, S. 26.

⁷³ Rühm, *witze*, S. 424.

gleiches gilt für die Pointe. Während jener seine emma damit betrübt, zieht diese dar-aus ihre irritierende Komik.⁷⁴

Die subvertierte Aktionalität des *ersten märchens für erwachsene* zeigt sich auch in Fra-
gen der Richtung. Der Satz: »wenn man ein schiff ins meer legt, so bewegt und dreht
es sich unaufhörlich in demselben herum« (S. 232), fügt sich grammatisch keiner sin-
gulären Abenteuerkonstellation, sondern formuliert ein kasuistisches Modell, das unter
Absehung vom Einzelfall allgemeine Geltung beansprucht. Das Bewegungsschema per-
manenten Rotation taugt nicht, eine Annäherung an Grenzen oder jenseitige Räume zu
forcieren, sondern ist Motiv der interesselosen Arbeit der Sprache an sich selbst. Das
Schiff ist bei Bayer und Rühm kein Medium fluide beförderter Entdeckung und Erober-
ung, sondern eines der instabilen Episteme: »ein Modell für das Experimentierlabor,
für eine künstlich abgeschlossene, autarke Versuchswelt, die auf den Wellen schaukelt
– eben l a b o r i e r t, wie es im Lateinischen heißt.«⁷⁵ Die Navigation als Disziplin,
die der Seereise eine bestimmte Richtung geben soll, versagt angesichts einer nervö-
sen Hypermotorik, die das Kreiseln einer dysfunktionalen Kompassnadel auf das Schiff
im Ganzen überträgt und an Wieners Programmatik in der *verbesserung von mitteleuropa*
denken lässt: »die seite voll und keine handlung, merkst du nicht wie ich herumsau-
se.«⁷⁶ Etwas später erhält das Schiff zwar doch noch »eine bestimmte richtung« (S. 233),
der lineare Ereignisimpuls wird aber von den Begriffen »steuerrad« und »dreht«, mittels
derer die leerlaufende Kreisbewegung präsent bleibt, eingeklammt und semantisch
in Schach gehalten. Am Schluss fliegt das Schiff »pfeilschnell dahin.« (S. 234) Der Text
bestimmt das Ziel dieses aggressiven Prosavektors nicht mehr näher; es kommt ihm im
Weiß der leeren Seite darunter abhanden, das sich wie das Meer weit und unbeschrie-
ben dehnt und erst am Horizont des Blattrands ein Ende findet.

Damit ist schließlich ein weiteres Charakteristikum der Gruppentexte benannt: der Raum, den das Nichts darin einnimmt. Die Autorenkollegen gebrauchen es als zugleich
entspannteste und radikalste Form poetischer Rebellion. Rühm berichtet, wie er 1952

74 Auch dieses Prinzips bedienen sich die Autoren textübergreifend; in Bayers *der sechste sinn* heißt
es: »oft und zum verdruss seiner zuhörer erzählte goldenberg witze folgender art: die erde hat
an ihrer breitesten stelle einen ungefähren umfang von 40 000 kilometer.« Bayer, *der sechste sinn*,
S. 413.

75 Steinlechner, *kämme mich, –etwas behutsam*, S. 181. Das Motiv der Seefahrt und Konstellationen ei-
ner proteisch-unbeständigen nautischen Poetik begegnen wiederolt in Texten der Wiener Gruppe;
allein im Sammelband gehören Artmanns *die fahrt zur insel nantucket* (S. 85-89), Bayers und
Rühms *der fliegende holländer* (S. 224-226) sowie Artmanns und Rühms *das donauweibchen* (S. 241-
273) zu diesem Paradigma. Über Bayers Roman *der kopf des vitus bering* schreibt Steinlechner: »Bay-
er lehnt sich mit gutem Grund die *bewegliche* Figur eines Seefahrers zum Standort, dessen Erfah-
rungen und Wahrnehmungen an den Modus der Fortbewegung geknüpft sind, weshalb sich seine
Perspektive schon naturgemäß ständig verschiebt und seine Erkenntnisse sich buchstäblich auf
schwankendem Boden bewegen. Das *Labor* für Berings Forschungen wie auch für Bayers sprach-
liche Versuchsanordnungen ist jeweils ein schwankendes Schiff, darauf der Kopf schwankt, wor-
in ein Bewußtsein schwankt, dessen Gewißheiten von sich und der Welt ohne festen Grund und
Halt sind.« Gisela Steinlechner, »KONRAD BAYER >der kopf des vitus bering<. Selbstversuch mit
Menschenfressern und möglichen Sätzen«, in: Herbert J. Wimmer (Hg.), *Strukturen erzählen. Die
Moderne der Texte*, Wien 1996, S. 466-492, hier: S. 468; kursiv im Orig.

76 Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. XII.

»ein-ton-musik« (am klavier) kreierte, das erlebnis der ›pause‹ provozierte«⁷⁷ – und so den Weg zum verstörenden Leerlauf als konstitutivem Element insbesondere der *literarischen cabarets* vorzeichnet, das er im *ersten märchen für erwachsene* gemeinsam mit Bayer in die Visualität des gedruckten Texts übersetzt. Wiener thematisiert »lange pausen«, von denen die auftritte der *cabarets* »unterbrochen«⁷⁸ werden. Seine Wortwahl legt nahe, dass der Einschub von Leere dem Zweck der Gegenstandskataloge im *märchen* als Einschub von Fülle entspricht: der Dynamisierung eines Prosaflusses entgegenzuwirken und die bernhardsche »Andeutung einer Geschichte« nicht über ihren präliminalen Zustand hinausgelangen zu lassen.

Das Wechselspiel von Vortragskonzentrat und ausgedehntem Hiatus stört konventionelle Rezeptionsmuster: »keiner wusste, ob die langen pausen, die oft von extrem kurzen auftritten unterbrochen waren (rühms chanson ›marianne etc.‹ bestand aus ganzen sechs worten) beabsichtigt oder passiert waren. niemand konnte sagen, welches ereignis zur aufführung gehörte und welches nicht.«⁷⁹ Auf das Warten bis zum Wiedererscheinen der Akteure auf der Kabarettbühne bzw. – im Sinne der typografischen Materialität des bayerschen »verschiedene sätze treten auf« – der Schrift auf der Buchseite⁸⁰ reagiert auch das wohlmeinende Publikum bisweilen mit Unverständ-

77 Rühm, *vorwort*, S. 8.

78 Wiener, das »literarische cabaret« der wiener gruppe, S. 412.

79 Ebd., S. 416.

80 Bei Bayer heißt es: »verschiedene sätze treten auf. / verschiedene sätze treten nacheinander auf. / jeder satz betrifft die situation, die alle vorhergehenden geschaffen haben. / diese neutralen sätze laden sich mit der situation auf. / die sätze treten / als trockene schwämme auf und saugen sich mit der situation voll. / die situation ist alles, was in frage kommt. / alles was möglich ist, kommt in frage.« Konrad Bayer, »die elektrische hierarchie«, in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 219. Vogels Ausführungen zu Bayers in diesem Text entfalteter Poetik lassen sich auch als Beschreibung der Performativität der Sätze im *ersten märchen für erwachsene* lesen, die, auftretend bzw. gleich dem Schiff in See stechend, das wässrige Weiß der Seite zu verdrängen trachten: »der Satz [wird] als ausgedehnter Körper wahrgenommen und der Logik des Auftritts unterstellt. Indem er keine Botschaften und Mitteilungen sendet, sondern nur durch bloße Raumverdrängung gegenwärtig ist, realisiert sich dieser einzig im Rahmen eines Zeremoniells, einer Aufstellung und einer Reihenfolge.« Vogel, *Auftritte, Vortritte, Rücktritte*, S. 36. Der letzte Hinweis deutet zugleich an, inwiefern diese Poetik mit der von Wittgensteins *Tractatus* in Zusammenhang stehen könnte, über dessen Eröffnungssatz es im vorigen Kapitel hieß, er trete mit großem Selbstvertrauen aus dem Schweigen auf die Bühne des Texts. In diesem Sinn fährt Vogel fort, Bayers *elektrische hierarchie* vollziehe die »Substitution [des Sprechers] durch eine alphanumerische Positionsangabe. Linkerhand wird in die *elektrische hierarchie* [...] ein anderer Text in den Geltungsradius von Bayers theatrale Anthro-pologie hineingezogen. Wenn es heißt: ›die situation ist alles, was in frage kommt‹, dann wird zuletzt auch ein für die sprachphilosophische Orientierung der Gruppe prominentes Satzmodell als ein theatrales ausgewiesen. Indem Konrad Bayer den Eröffnungssatz von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*, ›Die Welt ist alles, was der Fall ist, zum Bestimmungsgrad seines eigenen Satztheaters erhebt, zeigt sich dieser nun selbst als ein solches. Auch die Satzreihen des Wittgenstein'schen *Tractatus* scheinen nun von einer zeremoniellen Regie angeordnet und aufgestellt, so wie sie umgekehrt auch die Aufstellung der Sätze der Gruppe einer entsprechenden Logik unterstellen. Auf diese Weise werden auch die Seiten zu Bühnen, auf der ihre Auftritte statthaben.« Ebd., S. 37.

nis, wie aus einem Überblick zeitgenössischer Rezensionen hervorgeht.⁸¹ Die von Wiener geschilderte Ungewissheit über den Status des Dargebotenen erzeugt keinen Spannungseffekt, sondern das Gegenteil: die Kritik der *cabarets* »erlebte eine Apotheose der Langeweile«.⁸² Allerdings handelt es sich bei dieser Wirkung, die wie geschildert bereits Stifter zum Vorwurf gemacht wird, um einen von den Autoren kalkulierten Effekt; Bayer verkündet: »die langeweile wird zum spass erklärt. [...] je schlimmer, desto besser.«⁸³ Die Autoren der Gruppe steigern die Differenz zwischen sujethaftem und sujetlosem Text zur Fundamentaldialektik von Text und Nichttext, oder einfacher: etwas und nichts.

Listen, Listen, Listen

Rühms Bericht betont, seine Mitstreiter und er hätten sich um die Einebnung der Differenz von *high* und *low culture* bemüht, und gewährt dabei Einblick in bevorzugte Textsorten ihrer Spracharbeit:

wiener und ich erklärten alles mögliche für literatur. schrieben witze ohne pointen [...], wiener bediente sich des formularstils, sammelte aufzählungen, notierte geschäfts-schilder, ich legte meinen gedichten das vokabular von kreuzworträtseln zu grunde, signierte schriftliche anschläge, partezetteln, gebrauchte löschkpapiere usw.⁸⁴

In dieser Aufzählung vereinigen sich Lotmans Konzept des sujetlosen Texts und die transgressive Attitüde der Avantgarde, die in ihrer Überschreitung der Grenze zwischen Kunst und Leben auch dem Alltäglichen, Heteronomen Zutritt zum entweihnten Musentempel verschaffen will. Bayer fügt der Reihe noch »formulargedichte und briefumschläge«⁸⁵ hinzu, die Wiener geschrieben habe. Das Interesse an marginalen Textgattungen verweist zurück auf die ›kleinen Formen‹ des josephinischen Tauwetters.

Noch in anderer Hinsicht tritt der Traditionsbzug des Wiener Neoavantgardismus zutage: Aus dem Gemenge der »materia mixta«,⁸⁶ für das sich Rühm et al. interessieren, suchen sie sich bevorzugt Formen des Ordnungsschrifttums heraus. Die Autoren erproben eine Textualität, die ohne ereignishafte Verlaufsform von Handlung auskommt und die kritische Revision narrativer Gefüge, umgekehrt aber auch sprachlicher Regulierung selbst erlaubt. Ihre Auseinandersetzung mit normativen Textverfahren – z.B. die Montage der Spielanleitung im *ersten märchen für erwachsene* – deutet mitunter explizit auf die Verflechtung von Sprache und Bürokratie und bedient sich dabei selbst eines rhetorischen Modus der Verordnung: »aussagen sind [...] entweder anweisungen

⁸¹ Vgl. Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, »2. literarisches cabaret«, in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 353–425, hier: S. 422ff.

⁸² Strigl, *Ihr Auftritt, bitte!*, S. 26.

⁸³ Konrad Bayer, »hans carl artmann und die wiener dichtergruppe« (Erstveröffentl. 1964), in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 33–39, hier: S. 37.

⁸⁴ Rühm, *vorwort*, S. 13.

⁸⁵ Bayer, *hans carl artmann und die wiener dichtergruppe*, S. 37.

⁸⁶ Fournier, *Gerhard van Swieten als Zensor*, S. 78.

oder literatur«,⁸⁷ heißt es bei Rühm; Wiener führt beides zusammen: »jedes gedicht hat amtscharakter.«⁸⁸

Häufig verlassen sich die Texte für ihr poetisches Spiel auf regelhafte oder fundierende Strukturen, mit deren reproduktiver Analyse sie sich be- und vergnügen, ohne auf der Folie einer vorgängigen Matrix Ereignisse erzeugen zu müssen; Rühm findet dafür die Formel von der »handlung, die zu einer ab-handlung wird.«⁸⁹ Fokussiert werden sprachliche Verfahren der Normalisierung und die daraus resultierenden normanzeigenden und -wahrenden Raster, denen sich die Arbeiten der Gruppe in der kritischen Zergliederung zugleich formal anschmiegen: »alles ist schablone, auch das bekämpfen derselben, hört man zuweilen sagen.«⁹⁰ Die Formulierungen, die die Forschung für die

⁸⁷ Rühm, vorwort, S. 28.

⁸⁸ Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. XII. An anderer Stelle: »alles geschriebene ist vorschrift, der buchstabe des gesetzes erst realisiert die wirklichkeit.« Ebd., S. CXLIII. Neben dem behördlichen ist auch der religiöse ordnungssprachliche Komplex im Schreiben der Wiener Gruppe präsent. Vgl. zu liturgischen und Gebetformen etwa H.C. Artmann, »erweiterte anrufung«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 101 (eine Art Vaterunser); Rühm, »gebet«, in: ders., *Die Wiener Gruppe*, S. 148; Konrad Bayer, Oswald Wiener, »gebet an Euch«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 338; in der Neuausgabe der Anthologie: Gerhard Rühm, Oswald Wiener, »requiem viennense«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, erw. Neuausg. Reinbek bei Hamburg 1985, S. 591; außerdem Rühm, »glaubensbekenntnis«, in: ders., *Wähnsinn. Litaneien*, München 1973, S. 90-91. Im Gemeinschaftstext *aller anfang ist schwer* – auf den im Sammelband *erstes märchen für erwachsene* folgt – inszenieren Bayer und Rühm eine ironische Vereinigung des religiösen und verwaltungsmäßigen bzw. exekutiven *ordo*: »gott schuf alles. / [...] wachleute schreiten auf und ab und halten die ordnung aufrecht. / sie hoffen, damit eine kleine freude zu machen.« Konrad Bayer, Gerhard Rühm, »aller anfang ist schwer. ein utopischer roman«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 229.

⁸⁹ Gerhard Rühm, »abhandlung über das weltall. text für einen sprecher«, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 189-197, hier: S. 189. Zum Begriff der Abhandlung, die deskriptive Darstellungsverfahren an die Stelle des Ereignisberichts treten lässt, passt der von Wiener gebrauchte Wissenschaftsduktus, der einen wesentlichen Teil der *verbesserung von mitteleuropa, roman* bestimmt. Bianca Theisen beschäftigt sich mit der »extreme narrative reduction that had led the Vienna Group to mere deixis« (Theisen, *Silenced facts*, S. 12), und resümiert so, was Wiener im Rückblick auf die *literarischen cabarets* der Gruppe kritisch über die »ontologische« Konsequenz ihrer literarischen Verfahren vermerkt: »vielfach hatten wir das gefühl, mit den reduktionsversuchen unserer sprache an die grenzen des möglichen gegangen zu sein, ohne allzuviel erreicht zu haben, und ich erinnere mich, dass bayer einmal meinte, wir würden noch beim blossen vorzeigen von gegenständen landen.« Wiener, *das »literarische cabaret« der wiener gruppe*, S. 402. Die Prognose Bayers erinnert an Hebbels Stifter-Kritik: »es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Schilderung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet.« Hebel, *Der Nachsommer*, S. 185.

⁹⁰ Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. XXVII. Der Textanfang einer Ich-Erzählung, die Rühm für das zweite *literarische cabaret* schreibt, lautet: »herr karl kaltenegger und frau marianne kaltenegger, beide mittelgross, haben mich in diese welt gesetzt. ich habe noch einen jüngeren bruder, der karl heisst und ganz normal ist. meine eltern sind auch ganz normal. [...] meine entwicklung verlief bis zu meinem 6. lebensjahre normal.« Gerhard Rühm, »die dicke bertha ganz dünn«, in: ders. (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 425. Der weltweit erfolgreichste Erzähltext des ausgehenden 20. Jahrhunderts beginnt in deutscher Übersetzung analog: »Mr. und Mrs. Dursley im Ligusterweg Nummer 4 waren stolz darauf, ganz und gar normal zu sein, sehr stolz sogar.« Joanne K. Rowling, *Harry Potter und der Stein der Weisen*, aus d. Engl. v. Klaus Fritz, Hamburg 1998, S. 5. Verspricht die Betonung von Normalität hier gemäß der »schablone« der Erzählgattung Fantasy zuverlässig die nachfolgende Entfaltung eines Kosmos ereignisgesättigter Devianz, so verharret die provokative

Beobachtung wählt, die Texte verfolgten »weniger ein aktionistisches als ein systematisches Ziel«,⁹¹ ähneln einander wie sie dem entsprechen, was in den vorigen Kapiteln über ordozentrisches Schreiben zu lesen war; sie paraphrasieren Wittgensteins Diktum: »Es interessiert mich nicht, ein Gebäude aufzuführen, sondern die Grundlagen der möglichen Gebäude durchsichtig vor mir zu haben.«⁹²

Rühm beabsichtigt die konventionelle Erzählung durch einen »konstruktionsplan«⁹³ bzw. ein »strukturmodell«⁹⁴ zu ersetzen: »die fabel erscheint uns heute weitgehend verbraucht. [...] die fabel beschränkt sich auf sonderfälle. [...] anstelle der fabel tritt ein (geschlossenes oder mehr oder minder offenes) modell (eine »landkarte« oder ein organisationsplan). es ist anwendbar.«⁹⁵ Die Wiedergabe des Modells erfolgt bevorzugt »auf einer seriellen grundordnung basierend«.⁹⁶ Dazu eignet sich z.B.

Nichthandlung von Rühms Text in den engen Grenzen der eingangs gesetzten Norm – mit Ausnahme der Schlusspointe, die Ich-Erzählerin »wiege derzeit 48 kilogramm.« Rühm, *die dicke bertha ganz dünn*, S. 425.

91 Vogel, *Aufritte, Vortritte, Rückritte*, S. 30.

92 Wittgenstein, *Zu einem Vorwort*, S. 459. Peter Weibel schreibt ausgehend von seiner Beschäftigung mit Montagetechniken der Gruppe: »auch in ihrer produktion ist das interesse an der gebrauchs-anweisung, am prinzip der konstruktion, am system größer als am produkt.« Weibel, *die wiener gruppe im internationalen kontext*, S. 779. Während es bei Steinlechner heißt, die Quellentexte der Autoren befassten sich »mit dem weiten Feld sprachlicher Übereinkünfte und Regeln« (Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 182), meint Vogel, in den Gruppenarbeiten trete »die production of presence hinter ein Projekt der Sichtung und der schriftlichen Übung zurück, das sich nun auf die Erkundung von Regeln richtet.« Vogel, *Aufritte, Vortritte, Rückritte*, S. 30; kursiv im Orig. »Die Neugier der Gruppe richtet sich auf Strukturen und nicht auf deren Verkleidung.« Ebd., S. 32. Im Rückblick auf Vogels Beobachtung, die Sehnsucht des Protagonisten in Stifters *Bergmilch* »richtet sich auf eine Struktur« (Vogel, *Stifters Gitter*, S. 43) und Überlegungen zur »»Strukturversessenheit« neuerer, in Österreich geschriebener Texte« (Vogel, *Portable Poetics*, S. 111) wird die Bedeutung der aufgezeigten Traditionslinie erkennbar – und zugleich die zumindest bedenkenswert homogene Rhetorik der akademischen Auseinandersetzung damit, die auch Perspektive und Stil der vorliegenden Arbeit speist.

93 Rühm, *vorwort*, S. 29.

94 Ebd., S. 31.

95 Rühm, *gehen*, S. 182. Die Anwendbarkeit des Modells verweist auf den sog. Methodischen Inventionismus als grundlegende *techné* der Gruppendiftung: »wir diskutierten über eine methodische hervorbringung von literatur, die es jedem ermöglichen sollte, zu dichten. an der entwicklung des ›methodischen inventionismus‹ hatte auch der konstruktivistische plastiker marc adrian wichtigen anteil, der auf die brauchbarkeit des goldenen schnitts für die permutative verarbeitung des willkürliche, intuitiv oder aufgestellten wortstocks, geordnet nach wortarten, hinwies und einige beispiele herstellte.« Rühm, *vorwort*, S. 14. Die Autoren sind darum bemüht, im Sinne von Dichtung als erlernbarer *ars* bzw. rhetorischem Verfahren die Mechanismen ihres Schreibens transparent zu machen und so der geheimnisvollen Alchemie und Emphase dichterischer Schöpfung entgegenzuwirken; entsprechend frohlockt Bayer: »wir sind sehr stolz. jeder kann jetzt (1954) dichter werden.« Bayer, *hans carl artmann und die wiener dichtergruppe*, S. 35. Der Inventionismus versteht sich auch als Werkzeug gegen die Verfertigung von »bequemem« Sinn: »dem verstehen, das ja meist auf einem eher primitiven assoziationsmechanismus beruht, wollte es der inventionismus so schwer wie möglich machen, er wollte die assoziationsfähigkeit aufs äusserste strapazieren und damit das bewusstsein erweitern, die vorstellungskraft steigern.« Gerhard Rühm, »nachwort über den ›inventionismus‹«, in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 760–761, hier: S. 761.

96 Rühm, *vorwort*, S. 29.

eine Form des Gebrauchstexts, die – neben der auch von Rühm angeführten Landkarte – eines von Lotmans Beispielen für sujetlose Textualität darstellt: Tatsächlich produzieren die Autoren wiederholt Dichtung »aus dem Geiste des Telefonbuchs«.⁹⁷ Für die Analyse antinarrativer Techniken ist die Form der ereignislosen Namen- und Nummernfolge, die hier einer avantgardistischen Literarisierung unterzogen wird, höchst aufschlussreich: die Liste.

Eine These dieses Kapitels lautet, dass sich die Bedeutung sujetloser bzw. anarrativer Listenpoetik, die sich österreichischen Texten des 20. Jahrhunderts als literaturhistorisches Charakteristikum von der Broschürenflut der 1780er Jahre her mitteilt und auch in der Auseinandersetzung mit Stifter und Wittgenstein zu beobachten war, in den Arbeiten der Wiener Gruppe nachgerade zu apotheotischer Dauerpräsenz steigert – denn was Dieter Hensing über Artmanns Texte schreibt, lässt sich *cum grano salis* für die Produktion der Gruppe im Ganzen behaupten: sie zeigt »in unterschiedlicher Form und verschiedenem Grad die Tendenz zur reinen Aufzählung«.⁹⁸ Im Rühm-Zitat zu Beginn dieses Abschnitts hieß es, Wiener habe Aufzählungen als Quellenmaterial gesammelt; Rühm gestaltet seinen Bericht über die Textsorten der Gruppenarbeit aber auch selbst als *enumeratio*. Kurz darauf betont er die poetologische Bedeutung des Lexikons als Wortliste für das gemeinschaftliche Schreiben bzw. im engeren Sinne für das inventionistische Verfahren: »eifrig wurden wörterbücher aufgeschlagen. durch permutative

97 Vgl. zu Lotmans Bezug auf das Telefonbuch ders., *Die Struktur literarischer Texte*, S. 337. Der Gemeinschaftstext *schwurfinger* transkribiert Gespräche mit zufällig aus dem Telefonbuch ausgewählten Teilnehmern; vgl. Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, »schwurfinger. ein lustiges stück«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 214–216. Rühm erzählt in den Anmerkungen zum Sammelband, wie die Autoren auf einer Feier spontan die Idee zum gemeinsamen Schreiben entlang Lotmans paradigmatisch nchterzählender Textform entwickeln: »wir legten einige fragen fest, die wir stereotyp an willkürlich aufgeschlagene telefonteilnehmer richteten – ihre antworten wurden mitgeschrieben. durch die namen der telefonteilnehmer bewusst oder zufällig provozierte assoziationen wurden aufgegriffen und gaben anlass zu neuen fragen.« Rühm, *anmerkungen*, S. 485. Einige Jahre nach Publikation des Sammelbands veröffentlicht Rühm einen Text, der über sechs Seiten Namen und Nummern aus dem Berliner Telefonbuch wiedergibt, beginnend bei »rüh« und endend bei »rühm, gerhard« – die lakonische Listenwerdung seiner »suche nach mir«. Gerhard Rühm, »RÜHlitanei, berlin 1972«, in: ders., *Wahnsinn. Litaneien*, S. 65–70, hier: S. 65. Die Namen für ihre Operette *der schweissfuss* entnehmen Bayer und Rühm »dem kalender der zentralsparkasse der gemeinde wien«. Konrad Bayer, Gerhard Rühm, »der schweissfuss. eine operette; musik von gerhard rühm & lionel hampton«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 364–398, hier: S. 367. Später im Text werden die Namen der Namenstage von »juliana« bis »viktoria« in einer über einseitigen Aufzählung aneinander gereiht, bis es heißt: »direktor pauli b. (verzweifelt schreidend): aber wir sind doch erst beim februar!« Ebd., S. 396. Der Kalender stellt eine weitere der Formen dar, die Lotman neben dem Telefonbuch und dem Inventar explizit zur Charakterisierung sujetloser Textqualität anführt; vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 336.

98 Dieter Hensing, »Von den Schwierigkeiten und Möglichkeiten, H. C. Artmann zu lesen«, in: Alexander von Bormann (Hg.), *Sehnsuchtsangst. Zur österreichischen Literatur der Gegenwart*, Amsterdam 1987, S. 3–30, hier: S. 5. »Listenartige Aufzählungen finden sich in den Arbeiten der Wiener Gruppe oft als Einfügungen in größere Textzusammenhänge, manchmal bestimmen sie auch als parataktische Struktur die Komposition und Tonlage eines gesamten Textes.« Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 188.

ordnung möglichst dissoziierter Begriffe zu internen Strukturen sollte absolute Künstlichkeit erreicht werden«.⁹⁹

Einen solchen Eindruck erzeugen auch die Objekte, die im *ersten märchen für erwachsene* in Listen geführt werden und die protonarrativen Sätze voneinander distanzieren. Allerdings bilden sie anders als in Rühms Erklärung zum Inventionismus durchaus ein assoziatives Paradigma: Wenn Rühm über die Montage des *märchens* schreibt, es sei Bayer und ihm darum gegangen, »die gewünschte Stimmung« zu »verdichten«,¹⁰⁰ so ist die Atmosphäre, die vom Unter- und Miteinander der Textil-, Kosmetik- und Schmuckelemente ausgeht, eine des Luxus und mondäner Passivität.¹⁰¹ Was das rosenfarbene Fräulein »auf dem sopha« (S. 233) liegend¹⁰² spricht, betont mittels der Assoziation des Puppenhaften – »seidene Schuhe, / China-porcellan / und getuschte Wimpern« (S. 233) – die Künstlichkeit der Figuren und impliziert zudem, die »wohlgeborene[n]« (S. 230) Protagonistinnen hätten größeres Interesse an der Materialität kostbarer Kleidung als an der Erschließung jenseitiger Ereignisräume. Dieser Eindruck kulminiert in der Bemerkung: »das himmelblaue und das smaragdgrüne Fräulein sitzen im Kleiderschrank.« (S. 233) Dort sind sie gewissermaßen eins mit den in dichter Stapelung inventarisierten Textilien und zugleich in einer eigenen Zelle von der Welt isoliert.

Wie Rühm berichtet, entstehen die ersten Gemeinschaftsarbeiten der Autoren 1956 aus der Beschäftigung mit Regel- und Listentexten:

artmann stöberte in seinen Grammatiken herum (Wörterbücher und fremdsprachige Grammatiken gehörten zu seiner Lieblingslektüre), kramte ein ›Lehrbuch der böhmischen Sprache‹ eines gewissen Terebelski aus dem Jahre 1853 hervor (oder war es bayер?), in dem sich eine Sammlung einfacher Sätze fand, die dem durch den Inventionis-

99 Rühm, Vorwort, S. 14.

100 Rühm, zu Gemeinschaftsarbeiten der »Wiener Gruppe«, S. 194.

101 Einige Elemente aus den Listen des *ersten märchens* lassen sich überdies poetologisch lesen. »Rasiermesser« und »Rasierkasten« (S. 230) sind Werkzeuge des Schneidens und verweisen damit auf eine wesentliche Technik der Montage (auf die sich auch die infinitivische Satz-›Waise‹ »abgeschnittenen Blumen auf lange Zeit ein natürliches Ansehen geben« [S. 232], beziehen lässt). »Wollgarn; wollen«, »Filz«, »Netz« und »Mosaik« (S. 230) regen als Textmetaphern zur Reflexion der Verknüpfung heterogener Elemente in der Konstruktion des *märchens* an. Dazu gesellen sich in dem an textilen Objekten und Verfahren reichen Paradigma der Seefahrt noch »taue«, wobei sich als Kallauer – der der Gruppe ausdrücklich als »leckerbissen« (Bayer, *hans carl artmann und die Wiener Dichtergruppe*, S. 37) gilt – aufdrängt, die Tatsache, »alle taue, die im Meer liegen«, würden »von langen Tauen umfangen« (S. 234), habe etwas Tautologisches. Schließlich erwähnt der Text »einen verhältnismässigen Knäuel« (S. 234), der dem Durcheinander disparater Elemente im *märchen* entspricht. Am Schluss einer weder regulär geschürzten noch gelösten Handlung verweigert er sich der klassischen Bedeutung als Knoten im Verständnis des aristotelischen Motivpaars von *desis* und *lysis*; vgl. Juliane Vogel, »Verstrickungskünste. Lösungskünste. Zur Geschichte des dramatischen Knotens«, in: *Poetica* 40 (2008), S. 269–288.

102 Eine Position, die in der Erzählliteratur seit Iwan Gontscharows Roman *Oblomow* (1859), in dem der Titelheld den Großteil seines Lebens lethargisch auf dem Diwan zubringt, als ereignisfeindliche Topisch ist. Eine Kulturgeschichte des Sofas hätte es, das im Gegensatz zum Bett als Ort notwendiger Nachtruhe der Muße des Tages dient, wahrscheinlich als paradigmatisches Möbel der Handlungsenthaltung zu bestimmen.

mus geschulten blick in ihrer willkürlichen aneinanderreihung als poetische verfremdungen auffallen mussten.¹⁰³

Frucht der Auseinandersetzung mit sprachdidaktischen Sammlungsverfahren sind u.a. die

11 verbarien

die gewöhnlichsten wörter mit a

das almosen
der engel
der erzbischof
der erzherzog
der bogen
wenigstens
bis

die gewöhnlichsten wörter mit c

der zettel
die zimbel
das zinn
ganz
der preis
ein zentner
die ziffer
der weg
der ziegel
zigeuner
das ziel
der kaiser
die kaiserin
eine kaiserliche uhr

die gewöhnlichsten wörter mit e

das schild¹⁰⁴

Artmann gestaltet zusammen mit Bayer Wortsammlungen, die ihre Lemmata gleichsam nackt und lotrecht ohne Einsatz horizontaler Bindemittel zur Schau stellen – als

¹⁰³ Rühm, *vorwort*, S. 22.

¹⁰⁴ H. C. Artmann, Konrad Bayer, »montagen. nach dem vollständigen lehrbuche der böhmischen sprache des heinrich terebelsky 1853«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 201-205, hier: S. 202f.

Muster für Cottens These, die Listenform bedeute ein »Strecken der Waffen der Syntax«.¹⁰⁵ Die *verbarien* reflektieren anhand »assoziativ mäandernder Reizwörter«¹⁰⁶ das Prinzip paradigmatischen Zusammenhangs, wobei ihr Reiz darin besteht, dass die offenkundig inkonsistenten Paradigmen der Inhaltsbehauptung ihrer Überschriften widersprechen und so die Willkür vermeintlich evidenter bzw. natürlicher Ordnungsverfahren bloßlegen. Ihre Leserin fühlt sich an die bizarre Taxonomie der vielzitierten »chinesischen [sic!] Enzyklopädie« Jorge L. Borges' erinnert, die Foucault *Les mots et les choses* voranstellt.¹⁰⁷ Für beide gilt: »nichts daran lässt eine durchgehende Systematik oder Reihungslogik erkennen«;¹⁰⁸ nichts daran ist so »gewöhnlich«, wie es die Zwischentitel versprechen. Im Fall des dritten Verbariums z.B. findet ein dreifacher, gewissermaßen totaler Regelverstoß bei der Vorführung einer Regelanwendung statt: Weder ist das Wort »schild« besonders gewöhnlich noch enthält es ein »e« noch entspricht es als einziges Element des Paradigmas dem Plural seines Titels.

Rühms Gruppenanthologie präsentiert einen weiteren Listentext Artmanns:

wos an weana olas en s gmiad ged:

a faschimpöde fuasbrotesn
 a fинга dea wos en fleischhoka en woef kuma is
 drei wochleid und a drafik
 a giatlkafee met dischbost

- ¹⁰⁵ Cotten, *Nach der Welt*, S. 11. Vgl. in diesem Zusammenhang die Diskussion der stifterschen Liste im vorvorigen Kapitel und Vogels Beobachtung, »dass die Übermacht der Sachen eine Krise der Syntax herbeiführt, deren Fassungskraft sie überfordern.« Vogel, *Vermisste Zeichen*, S. 250. Cotten untersucht »Die Liste als totales Paradigmakonstrukt« (Cotten, *Nach der Welt*, S. 23) und widmet sich ihrem Verhältnis zur Erzählung mit dem Hinweis, »dass sie [die Liste] sich nicht kategorisch von komplexeren Strukturen wie beispielsweise einer Narration unterscheidet, die natürlich auch paradigmatisch geordnet sind – sie ist nur sozusagen der Einzeller unter den Organisationsformen.« Ebd., S. 64. Auch Rühm veröffentlicht 1970 eine Reihe von *vokabularen*, assoziativen Wort- und Lautsammlungen, die er offenbar vor den hier diskutierten Gemeinschaftsarbeiten verfasst und nicht im Sammelband publiziert hat.
- ¹⁰⁶ Steinlechner, *kämme mich, –etwas behutsam*, S. 186; das Zitat bezieht sich allerdings auf Bayers Text *Die Pfandleihe*.
- ¹⁰⁷ »Auf ihren weit zurückliegenden Blättern steht geschrieben, daß die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen.« Jorge L. Borges, »Die analytische Sprache John Wilkins«, in: ders., *Das Eine und die Vielen. Essays zur Literatur*, München 1966, S. 209–214, hier: S. 212. Die Überlieferung des Ordnungsschemas schreibt Borges Franz Kuhn zu; vgl. ebd. Foucault konstatiert »die schiere Unmöglichkeit, das zu denken.« Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt a.M. 1971, S. 17; kursiv im Orig.
- ¹⁰⁸ Steinlechner, *kämme mich, –etwas behutsam*, S. 190. Steinlechner untersucht die ambivalente Wirkung, die die formale Komplexität der *verbarien* erzeugt: »Die Liste behauptet hier eine Evidenz, die mit der im Titel versprochenen Ordnungslogik zwar nicht übereinstimmt, aber auf formalem Wege kollaboriert. Gleich mit mehreren Werkzeugen wird so die Glaubwürdigkeit und Autorität des Aufgelisteten geschürt, wie inkompatibel diese auch sein mag.« Ebd.

a schas med quastln
 a eadepfösolod
 da rudoef koal en da gatehosn
 de schdrosnbaunilustriade
 a schachtal dreia en an bisoaa
 a söbstbinda zun aufhenkn
 a zqetschta rola en an autoküla
 de muzznbocha med an nosnraumö oes lesezeichn
 a schrewagatal en otagring
 a foeschs gebis en da basena
 a zbrochns nochtgschia
 a r ogschöde buanwuscht
 a daunauschdrom zun fiassbodn
 a gashau zun aufdran
 a kindafazara wossaleichn foxln
 wimmalagentn radeschöla kinokoatn
 a saffalade zum umhenkn
 de frau nowak
 en hean leitna sei schwoga
 en mozat sei notnschdenda
 qagln en essechundöö
 es genseheiffö
 a rodldbadii met dode
 es gschbeiwlad fua r ana schdeewinhalle
 und en hintagrund of jedn foe:

da liawe oede schdeffö!¹⁰⁹

Artmanns »Kaskade von Wortfundstücken und -einfällen«¹¹⁰ verknüpft ›neue‹ Dialekt-dichtung und Listenform. Ihre »lose Reihung von Syntagmen entbindet eine Fülle von assoziativen und emotionalen Konnotationen«¹¹¹ und entwirft eine Art asystematische Imagologie Wiener Absonderlich- und Unappetitlichkeiten. Darin gleicht ihr Interesse dem einiger Broschüren der 1780er Jahre, die den Charakteristika der Hauptstadt und ihrer Bewohner nachspüren, insbesondere Richters *Wienerische Musterkarte* und *Der gewöhnliche Wiener mit Leib und Seele*. Zur Pointe von dessen Katechismusparodie trägt Artmanns Text gleichsam das Anschauungsmaterial nach:

Frage. Weß Glaubens bist du?

Antwort. Ich bin ein Wiener.

F. Was ist ein Wiener?

A. Ein Wiener ist ein Mensch, der selbst nicht recht weis, was er ist.

109 H. C. Artmann, »4 dialektgedichte«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 79-82, hier: S. 79.

110 Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 188.

111 Doppler, *Konservative Kulturpolitik und avantgardistische Literatur*, S. 234.

F. Woran erkennet man den Wiener?

A. Den Wiener erkennet man, sobald er das Maul aufmacht.¹¹²

wos an weana olas en s gmiad ged knüpft nicht bloß thematisch an das josephinische Tauwetter an; in seiner Form führt es fort, was bereits in der Analyse österreichischer Aufklärungsliteratur als ontologische Listenpoetik bezeichnet wurde. Der Text »desillusonierte die Wiener Gemütlichkeit, ähnlich, wenn auch mit anderen Mitteln, wie Ödön von Horváth dies in *Geschichten aus dem Wiener Wald* tut«¹¹³ – und lässt doch in der Ironie seiner unordentlichen Poetik den traditionellen Anspruch des Listentexts erkennen, sich der Gesamtheit der Dinge zu versichern. Schließlich hat die »Reihung (enumeratio) [...] in der Rhetorik ja auch die Funktion, den Eindruck der Totalität entstehen zu lassen.«¹¹⁴ Der Text zählt nicht irgendetwas auf, sondern ausdrücklich »olas«. Dass er dabei mit dem Stephansdom als klischiertem Emblem volkstümlicher Wiener Frömmigkeit schließt, deutet auf das religiöse Fundament dieses universalistischen Projekts.

Im Jahr des Erscheinens von Rühms Sammelband gibt Artmann darüber Auskunft, inwiefern ihn »Iter Lapponicum«, das lappländische Tagebuch Carl von Linnés¹¹⁵, mit seiner aus naturwissenschaftlichem Ordnungsstreben hervorgegangenen Listenpoetik beeindruckt habe.¹¹⁶ Wie seine eigenen Katalogtexte poetologisch aufzufassen seien, reflektiert er 1974 im Vorwort zur Anthologie *Unter der Bedeckung eines Hutes*, die eine Reihe von enumerativen Texten enthält:¹¹⁷ »Ich betrachte die folgenden Texte als bloße Inhaltsverzeichnisse für den Leser, als literarisierte Inhaltsverzeichnisse freilich; als Anhaltspunkte und als Ideen für noch nicht existierende, erst in der Vorstellung sich

¹¹² Joseph Richter, *Der gewöhnliche Wiener mit Leib und Seele. Untersuchet in einer Faschingskinderlehre*, Wien 1784, S. 3f. [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN657007005?ify=\[%22pages%22:\[5\],%22panX%22:0.427,%22panY%22:0.785,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.315\]](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN657007005?ify=[%22pages%22:[5],%22panX%22:0.427,%22panY%22:0.785,%22view%22:%22info%22,%22zoom%22:0.315]), zuletzt abgerufen am 15.05.21. Formal wie inhaltlich ist auch die Ähnlichkeit zwischen dieser Einleitung bei Richter und dem zitierten Verhör, dem der Kasperl bei Bayer unterzogen wird, auffällig; vgl. Bayer, *kasperl am elektrischen stuhl*, S. 183f.

¹¹³ Doppler, *Konservative Kulturpolitik und avantgardistische Literatur*, S. 233.

¹¹⁴ Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, S. 136.

¹¹⁵ H. C. Artmann, »Carl von Linné: Lappländische Reise«, in: ders., *The Best of H. C. Artmann*, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 1970, S. 371.

¹¹⁶ »Dieses Tagebuch ist fetzenhaft, bruchstückartig, unvollständig und unvollkommen. Aber als ich es las, war mir sofort klar, daß ich hier etwas für mich ungeheuer Wichtiges gefunden hatte [...]. Was mich faszinierte, war nicht der behäbige und distanzierende Bericht eines Naturforschers, sondern es waren die strahlenden Momentaufnahmen winziger Dinge, seien sie organischer oder anorganischer, materieller oder sozialer Art: abgesprungene, isolierte Details und im Strahlenglanz ihrer leuchtenden Faktizität. Hier finden sich Minibeschreibungen von Pflanzen und gerade aufgebrochenen Blüten oder eines bestimmten Sonnenwinkels, in dem sie erglühen. Da gibt es Listen von Mineralien und Holzarten, von Kochrezepten und Interieurs von Rauchstuben, Badekammern und auch ungewollt ›poetische Notizen‹ über merkwürdige Augenkrankheiten oder, meinewegen, Harnleiden, Vogelarten, Lurcharten, Mitternachtssonnenerscheinungen, und alles in der wertfreien Gleichzeitigkeit des Daseins.« H. C. Artmann, »Ein Gedicht und sein Autor«, in: ders., *The Best of H. C. Artmann*, S. 372–376, hier: S. 373.

¹¹⁷ *Rundum und innen* z.B. beginnt: »Lampions, efeu, phlox, rosen, offene türen, malkästen, zeichnungen, ein turm, flüchtende noten der musik, die luft des abends, das rumoren fernere unterhaltungen, die grille, eine zweite grille, das cello.« H. C. Artmann, »Unter der Bedeckung eines Hutes. Montagen und Sequenzen«, in: ders., *Gesammelte Prosa 1972–1996*, S. 127–180, hier: S. 132.

vollziehende gegebenheiten.«¹¹⁸ Sofern sich diese potentiellen Gegebenheiten nicht aus dem einzelnen aufgezählten Wort,¹¹⁹ sondern aus dem Wortzusammenhang entfalten, weist Artmann der Nennung von Objekten jene Funktion zu, die bereits als Vermögen enzyklopädischer Poetik bei Stifter bestimmt wurde: die ereignislose Aufzählung dessen, was *ist*; eine Ontologie des Gegebenen, aus dem sich – in der hypothetischen Verschaltung der vorgängigen Lemmata miteinander – ein *Sujet* erst ergeben *könnte*. Artmann steht der Anbahnung einer solchen *Liaison* vorgeblich aufgeschlossen gegenüber, belässt sie aber doch im programmaticischen Irrealis: »Ein inhaltsverzeichnis weist auf etwas hin, das erst zu realisieren wäre: es ist ein vorentwurf, und ein solcher befaßt sich mit der zukunft.«¹²⁰

Als Vorentwurf in diesem Sinn lässt sich auch folgender Listentext Artmanns lesen:

stell dir vor: ein gutaussehender
drache käme durchs fenster und
setzte sich auf deinbett...
(*pericles de louvain*)

von links nach rechts in die
szenerie kommend:

tanaquil de lammerfors
nunckelprast paschah
der emir wittelspliss
wenceslao weibelfrost

¹¹⁸ Ebd., S. 129; kursiv im Orig. Letzteren Aspekt paraphrasiert Steinlechner, die artmannschen Listen öffneten sich »auf eine poetische Vorratskammer hin, in der nicht nur die blumigsten und erlebtesten Wörter im Überfluss vorhanden scheinen, sondern auch die schwelgerischen Möglichkeiten ihrer Kombinatorik und Zusammenschließung.« Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 187.

¹¹⁹ Der Rekurs auf die »ein-ton-musik« (Rühm, *vorwort*, S. 8), mit der Rühm experimentiert, eröffnet im Rückblick auf bereits thematisierte Texte und Gattungen ein Assoziationsfeld: In Handkes *Wiederholung* erzählt Philip Kobal, ein altes slowenisches Wörterbuch, das er bei sich führt, »wirkte nun [...] auf mich als Sammlung von Ein-Wort-Märchen [...]. Ja, um ein jedes Wort, bei dem ich ins Sinnieren kam, bildete sich die Welt«. Handke, *Die Wiederholung*, S. 205; kursiv im Orig. Die Konzentration auf einzelne Lemmata des Lexikons, die Rühms progressiver musikalischer Praxis verwandt ist, bewirkt bei Handke die märchenhafte Ausfaltung einer narrativen Totalität, deren zuvor keimhaft kondensierte Energie wiederum mit jener verwandt scheint, von der Wittgenstein hofft, sie sei im »erlösenden Wort« enthalten.

¹²⁰ Artmann, *Unter der Bedeckung eines Hutes*, S. 129. An anderer Stelle überzieht Artmann den Vorgang der (Er-)Zeugung dessen, was »erst zu realisieren wäre«, mit Metaphern: »Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam ›sexuell‹, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander, sie üben Magie, die über mich hinweggeht, sie besitzen Augen, Facettenaugen wie Käfer und schauen sich unaufhörlich und aus allen Winkeln an. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett«. Artmann, *Ein Gedicht und sein Autor*, S. 375f. Etwa zeitgleich heißt es in Wieners »reportage vom fest der begriffe« unter der Überschrift »beginn der unzucht«: »jedes hauptwort wählt sich ein eigenschaftswort. jeder begriff wählt sich einen satz mit dem geschmust wird.« Wiener, *die verbesserung von mittel-europa, roman*, S. XCI.

selim eichelsieb
 almansur bubenzwirn
 velvet von aschenbau
 springor tausendgult
 ellismere wasserfogel
 noureddin archenzohr
 dandelys de taillelor
 bülbül lautenschwuhr
 brautel windsbraut
 mauritzia brandschatz
 graf vlinckxhändel
 rautundeles lüster
 belshazzar mordl
 alpestris jausenist
 ddr. könig magenborn
 lockschrei imperator
 vinveli flagurnerin
 weinsam zweenholtz
 edelmira honingtarm
 maguntz athletes
 runtelzirg handleser
 lohnn r. herzenprecht
 rosenhard schlüsselburg
 ursaw von glonnensaltz
 candide le circenstruth
 sfinks von argensteiss
 bailltemourus ornaminct
 lhodewyk ter tierenvind
 malcon sungalc excelsior

musik:¹²¹

Theisen meint, ihr Rahmen bzw. die Aufforderung »stell dir vor« gebe der »subsequent list of names the air of a rudimentary medieval narrative«¹²² – rudimentär, weil von einer Handlung nichts geboten werde als die Fülle ihrer potentiellen Akteure.

An den *verbaristischen szenen* stechen ferner drei Aspekte hervor, deren erste zwei an bereits Gesagtes anknüpfen: Offensichtlich ist die Nähe der äußerst reduzierten Diegese zum Märchenparadigma. Darüber hinaus ähneln sich nicht nur Artmanns Textform der Namensliste und entsprechende Phänomene der josephinischen Broschürenflut, sondern sogar die jeweils aufgezählten Namen selbst, deren originelle Lautlichkeit und

¹²¹ H. C. Artmann, »verbaristische szenen«, in: Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, S. 84, kursiv im Orig.

¹²² Theisen, *Silenced facts*, S. 26. Theisen betont die rezeptionsästhetische Dimension einer solchen Textualität: »The proairetic construction of such mini-narratives [...] is entirely left to the reader while the text itself ›narrates‹ only the basic principle of transforming an enumerative series into narrative structure.« Ebd.

assoziativer Reichtum den Text von 1954 und solche aus den 1780er Jahren gleichermaßen charakterisieren. Ohne aufzufallen könnte das Personal aus Perinets *Liliputischen Steuerfassionen*, z.B. »Luzia Hundsschmalz«, »Mansueto Mandorini« oder »Portiunkula Mägera«,¹²³ zwischen Artmanns onomastischen Fantasiegebilden »in die szenerie kommen«.¹²⁴ Vor allem aber stellt sich die Frage nach den poetologischen Konsequenzen, wenn die »anhaltspunkte«, die »ideen für noch nicht existierende, erst in der vorstellung sich vollziehende gegebenheiten« keine Wörter für Dingobjekte, sondern Eigennamen sind; nach der literarischen Form der Namensliste an sich. Wie das Beispiel ihrer Telefonbuchtexte, aber auch der Kalendernamen im *schweissfuss* zeigt, ist diese Form in den Arbeiten der Gruppe sehr präsent: »es beginnt das Personenregister zu wuchern«.¹²⁵

123 Perinet zit.n. Bodi, *Tauwetter in Wien*, S. 393.

124 Die bereits anhand von Artmanns *wos an weana olas en s gmiad ged* thematisierten Parallelen zwischen Texten der Wiener Gruppe und der Broschürenflut lassen sich auch als literaturhistorische fassen. Die Akteure der österreichischen Neoavantgarde verkörpern gewissermaßen ein literarisches Tauwetter der Nachkriegszeit, das auf einen entsprechenden Bedarf des Publikums reagiert: Wird dieses Anfang der 1780er Jahre nach vorübergehender Aufhebung der Zensur als geistig-literarisch völlig ausgehungert und begierig nach beliebigen Texten aller Art charakterisiert, so meint Wiener, er und seine Mitstreiter hätten angesichts des Erfolgs des ersten *literarischen cabarets* »eine falsche einschätzung des damaligen hungers nach aktion« (Wiener, *das »literarische cabaret« der wiener gruppe*, S. 404) vorgenommen: »die erste hälften der darbietungen benötigte über drei stunden (das hätten wir uns nicht gedacht!) und unserer meinung nach hätten die zuschauer bereits in strömen den ort desertieren müssen. sie waren aber geblieben und machten miene, auch den zweiten teil des programmes zu konsumieren.« Ebd., S. 409.

125 Schmidt-Dengler, *Wie quadratisch kann ein Roman sein?*, S. 215. Schmidt-Dengler verweist dieses Verfahren der Priorisierung einer eigentlich paratextuellen Form an die österreichische Tradition, v.a. »bei Herzmanovsky-Orlando, den man mit gutem Grund als einen frühen Verwandten der Wiener Gruppe und bis zu einem gewissen Grad auch als deren Vorläufer betrachten kann, der sich oft mit der Erstellung der Personenverzeichnisse in zahlreichen Varianten begnügte.« Ebd.

Das ist in weiteren Texten Artmanns der Fall,¹²⁶ aber auch Wieners *verbesserung von mitteleuropa* gibt Namen zuhauf. Dabei demonstriert der *roman*, den Ulrich Fülleborn als »durch und durch destruktive Enzyklopädie«¹²⁷ charakterisiert, dass sich die Liste auch des Absatzblocks bemächtigen kann, also nicht auf vertikale Freistellung ihrer Elemente

-
- 126 So überführt er das Prinzip der Namenshäufung in der Vorrede zu *Die Jagd nach Dr. U* (1977) aus der vertikalen Liste in die horizontale Reihe und variiert damit die provokative Textgestalt: »Ich schrieb diese berichte, die für sich nichts anderes beanspruchen, als lesematerial zu sein, während verschiedener aufenthalte in Rennes, Carnac, Roskoff, Exeter, Weymouth, Truro, Penzance, New Grange, in der wildnis des Connor Passes und zuletzt in der rue Tholozé in Paris 18^e. Artus wird in ihnen erwähnt, desgleichen sein hof zu Celliwg; es folgen verschlüsselte namen wie Medrod, Cei, Bedwyr, Peredur, Trystan, Llydau sohn des Cel Coed, Huabwy sohn des Gwyron, Gweir sohn des Cadellin mit der silberbraue, Gweir sohn des ozeanfliegers, Gweir mit der artifiziellen bravour, Gweir mit dem weißen eschenschaft, die söhne des Llwch mit der windigen hand von jenseits der Tyrrenischen See, Llenlleawg der Irländer samt Cas dem erhabenen sohn des Saidi [...].« H. C. Artmann, »Die Jagd nach Dr. U. oder Ein einsamer Spiegel, in dem sich der Tag reflektiert«, in: ders., *Gesammelte Prosa 1972-1996*, hg. v. Klaus Reichert, Salzburg/Wien 2015, S. 217-320, hier: S. 219. Die exotische Lautparade setzt sich noch über 35 Zeilen fort, wobei darin selbst »ein wie und ein aber und ein weil und ein weshalb und ein drum und ein dran« (ebd.; kursiv im Orig.) als potentielle Protagonisten auftreten, die einmal mehr die musilsche Konjunktionenreihe »als, >ehe< und >nachdem<« (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 1, S. 650) aufrufen. Dass Artmann damit überdies als »sprachfex und tausendsassa« (H. C. Artmann, »Nachrichten aus Nord und Süd«, in: ders., *Gesammelte Prosa 1972-1996*, S. 331-447, hier: S. 417; Artmann zitiert diese Epitheta allerdings als Klischee, das die »tüchtigen burschen von der germanistik« in Arbeiten über seine Texte entwickelten, »und ein jeder x-beliebige todel plappert das zum tausendsten male nach«, ebd.) die Bedeutung von *dran* als »handeln« (das die etymologische Wurzel der *Dramatik* bedeutet) mit aufruft, scheint nicht gänzlich abwegig. Die Aufzählung von Orten, die die Vorrede einleitet, ist im Kontext der von Listen perforierten Reiseerzählung, die *erstes märchen für erwachsene* darstellt, bemerkenswert und zudem an eine noch nicht zitierte Stelle aus Stifters *Nachsommer* anknüpfbar. Dort schreibt Heinrich über eine obligatorische Europareise, die er unternimmt, bevor er Natalie heiraten darf: »Ich ging zuerst über die Schweiz nach Italien; nach Venedig Florenz Rom Neapel Syrakus Palermo Malta. Von Malta schiffte ich mich nach Spanien ein, das ich von Süden nach Norden mit vielfachen Abweichungen durchzog. Ich war in Gibraltar Granada Sevilla Cordoba Toledo Madrid und vielen anderen minderen Städten. Von Spanien ging ich nach Frankreich, von dort nach England Irland und Schottland und von dort über die Niederlande und Deutschland in meine Heimath zurück. Ich war um einen und einen halben Monat weniger als zwei Jahre abwesend gewesen.« Stifter, *Der Nachsommer*, S. 758. Im Modus der interpunktionslos gehäuften Enumeration präsentiert das Itinerar ein skelettiertes Bewegungsprotokoll – die absolute Schwundstufe eines Reiseberichts, der die umfangreiche Wegstrecke und Zeitdauer, die Heinrich mit dem formal transgressiven Gang von Ort zu Ort und Land zu Land zugebracht hat, in der Wiedergabe von Namen auflöst. Alles Ereignishaltige, das etwa die »vielfachen Abweichungen« vom Weg versprächen, spart die Erzählung aus; es ist aus dem leeren *interspatium* getilgt, das die Orts- und Ländernamen aneinanderfügt. Heinrich »schreibt« gleichsam eine Europakarte, auf der seine Bewegung zwar verzeichnet ist, aber gegenüber der Repräsentation einer geographischen Ontologie keine Rolle spielt. Rühm konkretisiert dieses Verfahren unter dem Aspekt geographischer Kontiguität als »grenzen an«: »island / irland / england / die niederlande grenzen an deutschland und belgien / belgien grenzt an die niederlande, deutschland, luxemburg und frankreich / luxemburg grenzt an belgien, deutschland und frankreich / frankreich grenzt an belgien, luxemburg, deutschland, die schweiz, italien, monaco, andorra und spanien / monaco grenzt an frankreich [...]« Gerhard Rühm, »europa«, in: ders., *Gesammelte Gedichte und visuelle Texte*, S. 169-170, hier: S. 169.
- 127 Fülleborn, *Zur Frage der Identität von österreichischer und moderner Literatur*, S. 69.

angewiesen ist, um textuelle oder narrative Kontinuität durch räumliche Kontiguität zu ersetzen. Im Textabschnitt *purim*, der eine systematische theatrale Gewaltorgie schildert, heißt es:

sechzehn leute, die aussehen wie gütersloh – urbanek der preisschreck – edward teller, der vater der atombombe – walt disney – dozent leary von der league for spiritual discovery – hans joachim kulenkampff – grillparzer – harlheinz [sic!] stockhausen – nubar gulbenkian – bung karno – mahatma gandhi – hugh hefner – kolumbus – bessie smith, the empress of the blues – hans dichand und ein zuhälter von der leopoldstadt respektive, werden nahe der bühne zusammengetrieben. 25 bis 32 [zuvor durchnummerierte Schauspieler, V.K.] machen sich nun selber an die arbeit: ausführung ad libitum, stahlruten können verwendet werden.¹²⁸

Die Namensreihe historischer oder Figuren des öffentlichen Lebens variiert Bayers Textprinzip des »aussehen wie« und ist als *namedropping* literaturgeschichtlich nicht nur an die Tauwetterliteratur anknüpfbar; auch Stifters botanische, kunsthistorische, geographische u.a. Paradigmen scheinen darin auf. Zugleich weist sie auf die gehäuften Namensnennungen z.B. bei Bernhard voraus.

Mitunter ist die Wiedergabe von Namen in Texten der Wiener Gruppe im Zusammenhang ihrer negativen Poetik der Langeweile zu verstehen,¹²⁹ zugleich wirkt sie als ästhetischer Selbstzweck, der sich für den Wortklang interessiert und Vergnügen aus der Akkumulation phonetischer Absonderlichkeiten zieht. So schreibt Wiener über einen verlorenen Text mit dem Titel *irreführende familiennamen*, der beim ersten *literarischen cabaret* aus Zeitgründen nicht mehr dargeboten werden konnte: »er sollte durch die blosse nennung von namen bekannter und unbekannter leute die zuschauer zum lachen bringen, und ich hatte den eindruck dass er das auch geschafft hätte.«¹³⁰

128 Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CXII. »grillparzer« als Listenelement bleibt in der Produktion der Wiener Gruppe nicht Wieners Text vorbehalten, sondern erscheint auch in Bayers *vaterländischer liste*; vgl. Weibel, *die wiener gruppe im internationalen kontext*, S. 775. Bayers ambivalentes Verhältnis zu diesem Klassiker bzw. zu dessen Stellung in der Nachkriegsliteratur zeigt die Titulierung österreichischer Schriftsteller als »musterschüler von kalkvater grillparzer«. Konrad Bayer, »situation der österreichischen literatur der gegenwart«, in: ders., *Sämtliche Werke*, 2 Bde., hg. v. Gerhard Rühm, Bd. 1, Wien 1985, S. 346.

129 »Gibt es etwas Öderes als Aufzählungen hören oder lesen zu müssen? Gibt es etwas, das der Kunst ferner wäre? Aufzählungen scheinen die wahren Antipoden zu Literatur und Poesie. Der Schiffs-katalog ist das langweiligste Stück der ganzen *Ilias*, und wer würde in der Bibel das >Und Sowieso zeuge Soundso, und Soundso zeugte Denundden, und Derundder zeugte ...< nicht überspringen?« Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens*, S. 1f. Contzen zitiert aus Virginia Woolfs *Orlando*, wo der Erzähler nach einer Auflistung teurer Einkäufe der Hauptfigur vermerkt: »Already – it is an effect lists have upon us – we are beginning to yawn.« Virginia Woolf, *Orlando. A Biography*, hg. v. J. H. Stape, Oxford 1998, S. 64. Vgl. Eva von Contzen, »Experience, Affect, and Literary Lists«, in: *Partial Answers* 16 (2018), H. 2, S. 315-327, hier: S. 315.

130 Wiener, das »literarische cabaret« der wiener gruppe, S. 410.

Im Kontext von Wieners *purim*, das auf das gleichnamige jüdische Fest anspielt,¹³¹ demonstriert die systematische Gewaltanwendung allerdings auch »Das faschistische Potential der Liste«¹³² und ihre Bedeutung für die bürokratische Organisation des Holocaust, die wiederum Bäcker in *nachschrift* durch Wiedergabe historischer Todeslisten literarisch dokumentiert.¹³³ Der antihumanistische Duktus des listenweise wie ein

-
- 131 Bernhard Fetz meint, »Aufrufen, identifizieren, niederprügeln«, die den »Dreischritt dieses Theaterfestes« bildeten, erzeuge »Lärm, der die Namen der Aufgerufenen auslöschen soll, wie im jüdischen Freudentest Purim durch Rasseln und Krachmachen ein Name, Amalek, symbolisch ausgelöscht werden soll.« Bernhard Fetz, »Ihre Stimme klingt manchmal als wären es Sie. Zur Vielstimmigkeit der Wiener Gruppe«, in: Eder, Vogel (Hg.), *verschiedene Sätze treten auf*, S. 119–132, hier: S. 128.
- 132 Ann Cotten, *Nach der Welt*, S. 91.
- 133 In *purim* heißt es nach dem oben zitierten Abschnitt: »es geht nun nicht mehr um das Aussehen der Opfer, sondern um Namen. 19 tritt auf dem Podium vor, entfaltet die vom Regisseur erhaltene Liste, und beginnt, langsam die darauf stehenden Namen zu verlesen. Es klingt wie bei einem Appell. Die aufgerufenen haben sich zu melden, auch wenn ihr Name nur ähnlich klingt. meldet sich einer nicht sofort bei Nennung seines Namens, so wird er vom Regisseur, welcher die geeigneten Persönlichkeiten schon vor der Aufführung kennengelernt haben wird, durch Zeigen mit dem Daumen bezeichnet. Auf dieses Signal hin eilen 11 und 30 zu dem betreffenden und richten ihn grauenhaft her. Wenn aber ein aufgerufener tatsächlich nicht im Raum sein sollte, dann wacht der Regisseur mit erhobenem Zeigefinger nein und sucht sich selber einen Ersatzmann aus, während 19 zum nächsten Namen auf der Liste übergeht. / Die Namen sind die folgenden (Stand Ende 1966): / Architekt Holzbauer. Fritsch. Roman Schliesser. Portisch. Zilk. Thirring. Hörbiger. Gulda. Baron Pantz. Habsburg. Von einem. Edi Frühwirt. Heinz Conrads. Schulmeister. Karl Schranz. Prof. Paumgartner. Hedwig. Erich und Robert. Max. Häussermann. [Es folgen 33 weitere Namen; V.K.] / usw. usw.; der Regisseur wird die Liste leicht aus eigenem Ergänzen können beziehungsweise mit lokalen Größen anreichern, wenn er sich nur an die Zeitungsspaltenfüllende Prominenz aus Kunst, Politik, Sport und Wissenschaft hält. In jedem Jahr sterben ja einige weg, Gott sei's gegeagt, doch steht jedenfalls Nachwuchs auf, genug, um in diesem Spiel die Reihen zu füllen. / Jeder, der aufgerufen ist und seine Anwesenheit gemeldet hat, wird sofort nach einem vereinfachten Verfahren von jeweils zwei Mann bearbeitet. einer davon hält das Scheusal aufrecht, der andere drischt con brio drauf los, bis das Gesicht des Opfers so verschwollen ist, dass es stark verändert wirkt. Die ganze Chose muss Zack-Zack gehen, damit Langeweile nicht aufkommt, es muss also ordentlich geübt worden sein. Dabei macht es selbstverständlich nicht das Geringste aus, wenn der eine oder andere vor der Pause schon einmal drangewesen ist, was ja doch sehr wahrscheinlich der Fall sein wird (z. B. beim Juden o. ä.).« Wiener, *Die Verbesserung von Mitteleuropa, roman*, S. CXII f.; kursiv im Orig. Markus Paul charakterisiert diesen Duktus als »die Lagersprache der KZs, wo Kinder und Frauen nicht getötet oder vergast, sondern überstellt wurden.« Markus Paul, *Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*, Innsbruck 1991, S. 78. Das munter-geschäftsmäßige Abarbeiten der Liste bei Wiener, seine »relaxed Brutality« (Vogel, *Drama in Austria, 1945–2000*, S. 209), wird in Bäckers *nachschrift* als Realität zynischer Grausamkeit kenntlich; sie spricht z.B. aus folgendem Dokument: »Wenn der Blockschreiber irrtümlicherweise eine Nummer mit dem Vermerk *verstorben* versieht, kann solch ein Fehler später einfach durch die Exekution des Nummerenträgers korrigiert werden.« Heimrad Bäcker, *nachschrift 2*, hg. v. Friedrich Achleitner, Graz/Wien 1997, S. 124; kursiv im Orig. Es ist durchaus problematisch, dass Wieners Text den menschenverachtenden Stil informeller Effizienz – »die ganze Chose muss Zack-Zack gehen« – im Kontext eines Spiels präsentiert, das, wenn auch im Modus des ästhetischen Als-ob, um avantgardistische Gewaltphantasien gegenüber dem gesellschaftlichen Establishment organisiert ist. Vgl. zum Faschismusvorwurf an Wiener Martin Kubaczek, *Poetik der Auflösung. Oswald Wieners »Die Verbesserung von Mitteleuropa, roman«*, Wien 1992, S. 206 ff. Ähnlich Collner über die Wiener Gruppe im Ganzen: »Von heute aus (also von außerhalb der Erstfaszination durch ihren poetischen Fundamentalismus) gut sichtbar

Ding erfassten Namens und Lebens deutet auf die Ambivalenz einer Textform, die sammelnd die Existenz eines Paradigmas bestimmter Elemente verbürgen, als To-do-Liste des resp. der »zu Erledigenden« aber auch sprachliches Werkzeug zu planvoller Auslösung sein kann.

die verbesserung von mitteleuropa schaltet Listen nicht bloß wiederholt in ihren programmatisch stockenden Textfluss ein,¹³⁴ ihr Ordnungsprinzip unterstellt das ganze Buch dem Primat der Wortsammlung. »oswald liest diese seite seines romans und lacht wiehernd, geradezu abstossend... als wäre es das philosophische wörterbuch!«¹³⁵ Der *accumulatio* disparater Elemente, die das »vorwort«, also fast den gesamten im Zustand der Liminalität befangenen Textkörper ausmachen,¹³⁶ ist ein zehnseitiges »personen- und sachregister (auswahl)« vorgeschaltet, das die alphabetische Namens- und Begriffsaufstellung als dominantes Textverfahren hervortreten lässt; dabei zeitigt die alliterative Wortfolge groteske Effekte:

werden allerdings auch nekrophile und totalitäre Züge ihrer radikalen Abstraktions- und Destruktionsleistung.« Gollner, *Kulturmüll Sprache*, S. 33. Der Schluss des Texts impliziert allerdings, *purim* präsentiere einen Blick unter die Oberfläche einer österreichischen Gegenwart, die das jüngst Vergangene nur dürftig kaschiert: »vor dem aufführungspalais reissen städtische arbeiter den asphalt auf. man sieht, dass die hauptstadt nicht sehr tief ist (ca. 5 bis maximal 40 meter), und überhaupt wie ein fladen schlatz auf die wiese gespuckt. ratten und würmer. geruch von leuchtgas.« Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CXIII.

134 Zum Beispiel auch in nummerierten Satzfolgen, die Wittgensteins *Tractatus* parodieren (vgl. ebd., S. LXXXIXff.; S. CXXIXff.) oder explizit mit »kalauer. Epilog: liste der verletzten« (ebd., S. LXI) sowie der »gästeliste« für das »fest der begriffe«. Ebd., S. XCVI.

135 Ebd., S. CXXXIII.

136 Auf das »vorwort« folgt in der *verbesserung von mitteleuropa* kein erkennbarer Hauptteil. Die römische Paginierung, die üblicherweise den paratextuellen Status von Seiten vor dem Text markiert, wird im ganzen *roman* beibehalten. Ist sie »vielleicht ein Hinweis darauf, daß das ganze Buch nur aus einem Vorwort besteht?« Paul, *Sprachartisten – Weltverbesserer*, S. 72. In diesem Verständnis gälte auch für Wieners Text, was Alexander Honold der Erzählstruktur bernhardscher Epik attestiert, die im folgenden Kapitel in den Fokus rückt: dass »aufgrund des Sich-Verhedderns in Präliminarien ein linearer Handlungsverlauf [...] gar nicht zustande kommt.« Alexander Honold, »Erzählstruktur«, in: Martin Huber, Manfred Mittermayer (Hg.), *Bernhard-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2018, S. 437-445, hier: S. 439. Erhard Schüttpelz pointiert den Schwellencharakter der *verbesserung* mit der Auffassung, dass »sich mit diesem buch nichts anderes anfangen lässt als anfangen«. Erhard Schüttpelz, »personen- und sachregister (auswahl), inhaltsverzeichnis«, in: Lutz, Plath, Schmidt (Hg.), *Satzzeichen*, S. 115-119, hier: S. 115. Die Spezifität des Texts erschöpft sich allerdings nicht in dessen kritischem Verhältnis zum aristotelischen Übergang vom Anfang zur Mitte; auch der Abschwung von der Mitte zum Ende bleibt programmatisch unbefriedigend – weil die Mitte fehlt. Nach einigen Zwischentiteln wie denen zu *purim* (Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CVff.) und den »notizen zum konzept des bio-adapters, essay« (ebd., S. CXXXIVff.), deren Bedeutung für das Gliederungsgefüge des Gesamttexts schwer zu bestimmen ist, folgen bereits drei »appendices«. Ebd., S. CLXXVff. Zu Wieners antihierarchischer Poetik gehört es offenbar, textuelle Ordnungsformen zu zitieren, das logozentrische Phänomen des ›Eigentlichen‹ aber irgendwo zwischen Prä- und Postliminarium aus den Augen zu verlieren. »eigentlich geht es nur darum, dieses buch aufzuschlagen und nach der lektüre des titels wieder zuzuklappen« (Schüttpelz, *personen- und sachregister (auswahl), inhaltsverzeichnis*, S. 115) – oder, um es mit Musils Befund aus der Nachlassmappe zum *Mann ohne Eigenschaften* zu sagen, der bereits einleitend zitiert wurde: »Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, daß die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird.« Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Bd. 2, S. 1937.

hitler LIII, CXCVIII;
 hobbes XXXVII, CLVII, CXCVIII;
 hochzeitsnacht XII;
 hoden(los) XXII, IL, (hodensack LVIII) LXXI, LXXXII, LXXXIX;
 hoff LXI, CXCVIII;
 horla LV;
 hose LVII, (hosenlatz LXV) LXXI, LXXII, ...;
 humboldt L, CXXXV, CXCVIII;
 humor XVIII, XXVII, L, ...; ;
 hund (hundstrümmerl XXXIII) LXIII, ..., CLXXXV, CLXXXVI;¹³⁷

Wo sie nicht wie in *purim* mit dem Gewaltpotential der *enumeratio* das ethische Negativum der Textform analysiert, veranschaulicht Wieners Listenpoetik die Ableitung der paradigmatischen Wortfolge aus einem Drang zu sprachlicher Akkumulation und Systematisierung, der keinen narrativen, sondern einen lemmatisch erfassenden Weltzugang wählt.

Der Autor schreibt mit dem vorgeblichen *roman* keinen Erzähltext, ja das Schreiben selbst erhält Konkurrenz durch eine andere Praxis, wie Wieners Rückschau impliziert: »Ich hatte schon wieder zu schreiben begonnen und sammelte meine ›verbesserung von mitteleuropa‹.¹³⁸ In den aus dieser Praxis resultierenden Listen ist noch immer der ontologisch-universale Anspruch eines scholastischen *ordo* erkennbar, der alle Elemente des *theatrum mundi* in einer übersichtlichen *collectio* vor sich ausbreiten möchte, ein jedes an seinem Platz.¹³⁹ Die *verbesserung*, die dieses Prinzip mit ihrem Index ausstellt, macht

¹³⁷ Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. IV.

¹³⁸ Wiener, *das „literarische cabaret“ der wiener gruppe*, S. 418. Mit Annegret Pelz lässt sich postulieren, das Sammeln als Verfahren der Wirklichkeitsregistratur schlage sich medial auch in der Publikation der Gruppentexte nieder, für die »Sammelgattungen der losen Vereinigung – Mappenwerke, Alben, Kataloge, Dossiers – [besonders geeignet erscheinen].« Annegret Pelz, »Lose Vereinigung – Mappenwerk«, in: Eder, Vogel (Hg.), *verschiedene sätze treten auf*, S. 163–173, hier: S. 166. Immerhin wird die gemeinsame Arbeit der Autoren erst durch Rühms »Sammel«-Band publiz.

¹³⁹ Beispielhaft in einer anaphorischen Arbeit Bayers und einer ephorischen Rühms; links eine Wörterbuch-Abbreviatur, rechts der Anfang eines zehnseitigen Metatexts, der neben dem enumerativen Universalismus auch den formalen Zusammenhang von Liste und Gedicht reflektiert:

»kurze beschreibung der welt	»sämtliche gedichte
es gibt aachen	waagedicht
es gibt aale	anthropophagedicht
es gibt aas	gejagedicht
es gibt ab	lagedicht
es gibt abarten	ablagedicht
es gibt abbalgen	grundlagedicht
es gibt abbau	gelagedicht
es gibt abbeissen	ruhelagedicht
es gibt abbilder	auflagedicht
es gibt abblasen	schräglagedicht
es gibt abblühen	sachlagedicht
es gibt abbruch	beilagedicht
es gibt abdecker	klagedicht
es gibt abende	strecklagedicht

zugleich die Aporie eines solchen Unterfangens deutlich, die sie hier mit ironischer Distanz, dort mit echtem Bedauern konstatiert.

Einerseits quält sie der Hiat zwischen Sprache und Dingen: »er fühlte in sich den drang, eine liste aller gegenstände anzulegen, weil man nie wissen kann. während er notierte sah er dass es nur worte waren.«¹⁴⁰ Doch selbst, wo die mangelnde Präsenz des Referenten im Zeichen kein Kopfzerbrechen bereitet, bleibt das Problem der Unabschließbarkeit – »eine Liste [...] muss sich, um sinnvoll zu sein, im Unendlichen bewegen.«¹⁴¹ Den »literaturhinweise[n]«, deren 13 Seiten und ca. 1400 Titel den roman abschließen und so gemeinsam mit dem vorangestellten Register eine enzyklopädische Klammer um »vorwort« und »appendices« legen, schickt Wiener die Bemerkung voraus: »ich hatte gute lust, auch eine liste sonstiger quellen beizugeben – habe in der tat auch schon begonnen, sie zusammenzutragen (schaufenster, gespräche, landschaften, daten, gesichter, pornographiche photos, zufälle, schallplatten, filme) – doch musste ich vor der fülle aufgeben.«¹⁴² Die Diversität dieser kurzen Liste der Dinge, die in der langen Liste fehlen, illustriert zum Schluss des Texts Wieners früheres Bekenntnis über seinen »von jeglicher systematik abgestossene[n] verstand«¹⁴³ – und gibt verbunden mit der Einsicht, »dass jede ernsthafte anstrengung fragmentarisch bleiben muss, ja dass nur das fragment ernstgenommen werden kann«,¹⁴⁴ einen Hinweis auf den formalen Zusammenhang zwischen programmatischer Diskontinuität und Listenpoetik.

Der Sammelband als Märchenbuch

Von ihren poetischen Verfahren wie von der Wiener Gruppe im Ganzen hätte die Literaturgeschichte wohl kaum Notiz genommen ohne »die story«,¹⁴⁵ die Rühm 1967 im Vorwort zur Anthologie darüber erzählt. Wie der folgende Abschnitt darlegen soll, spricht einiges dafür, Steinlechners Vorschlag zu folgen und die vermeintlich unliterarische

es gibt abendzeitungen	rücklagedicht
es gibt aber	anklagedicht
es gibt aberglauen	selbstanklagedicht
es gibt abermals	nebenklagedicht
es gibt abfall	gegenklagedicht
es gibt abfluss	einklagedicht
u. s. w.	liebesklagedicht
bis zuzeln, das es natürlich auch gibt	[...] ¹⁴⁶

Konrad Bayer, »kurze beschreibung der welt«, in: ders., *Das Gesamtwerk*, S. 48 / Gerhard Rühm, »sämtliche gedichte«, in: ders., *Wahnsinn. Litaneien*, S. 52-61, hier: S. 52.

¹⁴⁰ Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CLXXXVII.

¹⁴¹ Cotten, *Nach der Welt*, S. 89.

¹⁴² Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, S. CXCIII.

¹⁴³ Ebd., S. CXXXIV.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Gisela Steinlechner, »Ehrenwerte Rebellen? Die Wiener Gruppe als ein Streit- und Vorzeigeobjekt in der Debatte um eine neue österreichische Literatur«, in: Schmidt-Dengler, Sonnleitner, Zeyringer (Hg.), *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, S. 202-214, hier: S. 204; kursiv im Orig.

Pragmatik dieser Geschichte »als einen weiteren *Text* zu lesen – als einen Bestandteil des heterogenen Materials, aus dem das Phantom *Wiener Gruppe* sich zusammensetzt«,¹⁴⁶ der sich zu den übrigen Texten ins Verhältnis setzen lässt.

Wurde eingangs Rühms Überzeugung zitiert: »das thema einfach ›poetisch‹ verbrämt zu reflektieren, womöglich noch in einer aufgesetzten fabel, kam für uns nicht in betracht«,¹⁴⁷ so ergibt sich bezüglich seiner eigenen Gruppenchronik der Eindruck einer mit großem poetischen Selbstbewusstsein konstruierten *fabula*. Sie beginnt mit einem Gründungsmythos: »ein Jahr nach kriegsende, 1946, gründeten einige moderne maler, zum teil aus dem exil kommend, den ›artclub‹ (präsident paris von gütersloh). der ›artclub‹ gewann für die weitere kulturelle entwicklung in wien (also österreich) grundlegende Bedeutung.«¹⁴⁸ Der Erzählanfang geht aus von einer Situation des historischen Neubeginns, der *tabula rasa*, um in nur zwei Sätzen vom lokalen Ereignis der Clubgründung, das offenbar auch für die Wiener Gruppe relevant ist, zu dessen umfassender Bedeutung zu gelangen. Das gesamte anschließende Referat über den Kontext der teils mehr als ein Jahrzehnt zuvor entstandenen Arbeiten gebraucht ironischerweise narrative Techniken, die jene Verfahren restituieren, denen sich die älteren Texte im Hauptteil des Buchs widersetzen.

Führt z.B. *erstes märchen für erwachsene* die Auflösung des Handlungskontinuums vor, verlässt sich die Vorworterzählung auf die Linearität ihrer Ereignisfolge, die sie durch übergenaue raumzeitliche Angaben zur erzählten Welt absichert.¹⁴⁹ »Schon der publizierte Briefwechsel zwischen Rühm und Achleitner aus den sechziger Jahren gibt Aufschluß über die Genese der Anthologie und über Rühms Versuch, ein möglichst kohärentes Bild der Gruppengeschichte zu (re-)konstruieren«¹⁵⁰ – also über seine Absicht, die Geschichte ordnungsgemäß abzuwickeln und so der verworrenen Textualität eines »verhältnismässigen knäuel[s]« (S. 234) entgegenzuarbeiten.¹⁵¹ Während das *märchen*

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Rühm, *vorwort*, S. 32.

¹⁴⁸ Ebd., S. 7.

¹⁴⁹ Zum Beispiel: »am 13. Dezember 1954 konstituierten wir uns als club unter dem namen ›exil‹ – er spielte auf unsere situation im österreichischen kulturleben an. wir mieteten für unsere zusammenkünfte die ›adebar‹, annagasse 3 (eine querstrasse der kärntnerstrasse).« Ebd., S. 17. »am 20. Juni 1957 manifestierten wir unsere gemeinsamen bestrebungen und damit uns als ›gruppe‹ in einer monsterlesung, für die uns gerhard bronner in einer dankenswerten laune das ›intime theater‹ in der liliengasse 3 zur Verfügung stellte.« Ebd., S. 25. «im mai 1958 ermöglichte mir fritz wotruba in der ›galerie würthle‹ wien I, weihburggasse 9, eine erste grössere ausstellung meiner visuellen texte.« Ebd., S. 26.

¹⁵⁰ Melitta Becker, »Gerhard Rühm und der Mythos ›Wiener Gruppe‹«, in: Kurt Bartsch, Stefan Schwar (Hg.), *Gerhard Rühm*, Graz 1999, S. 125-153, hier: S. 126. In einem Brief an Achleitner konzediert Rühm im Zusammenhang der Sammelbandpublikation den schöpferischen Aspekt seiner Arbeit: »ich mach s ja für uns alle und für die hochgeschätzte nachwelt natürlich und so wie s jetzt erscheint, so ist es dann da!« Gerhard Rühm, Brief an Friedrich Achleitner vom 24.7.1966, in: ders., Friedrich Achleitner, *super rekord 50 + 50*, hg. v. Heimrad Bäcker, Linz 1980, S. 154-156, hier: S. 155.

¹⁵¹ Bevor Rühm die Gruppenanthologie herausgibt, publiziert er 1966 Konrad Bayers Gesamtwerk. Zur Textform von *der sechste sinn* notiert er dort: »das hinterlassene manuskript machte zuerst einen ziemlich chaotischen eindruck. es ist zwar fast ganz durchnummieriert, doch tragen viele blätter verschiedene ziffern, die jeweils verfolgt, zu auseinandergehenden gruppierungen führten. es stellte sich heraus, dass es sich dabei um haupt-, unter- und einschubnummrierungen handelt, so

die Integrität und Handlungsmacht seiner Figuren zur Disposition stellt, gibt Rühm den Helden seiner Erzählung klare Konturen. Er führt seine Mitstreiter in akkurate chronologischer Folge ein und registriert jeweils ihre gelungene Initiation.¹⁵² Die Eigenschaften, mit denen er sich und die anderen als Individuen charakterisiert, sind ebenso simpel wie eingängig, wie auch beim Blick in die Sekundärliteratur deutlich wird.¹⁵³ Allerdings ist es v.a. die Kollektividentität der Autoren, um deren Profilierung das *vorwort* bemüht ist; anders als die defizitäre Reisegruppe der fräulein im *märchen* sind sie »intime freunde, ein verschworenes team«.¹⁵⁴

Das hängt mit der Diegese zusammen, in der sich das Wir als Akteur behaupten muss. Im Gegensatz zur Sujetlosigkeit des Binnentexts – »ausserdem: / ausser ihnen war niemand da« (S. 233) – sind in Rühms Österreich der 50er Jahre außer den Freunden eine ganze Menge reaktionärer alter ›Jemande‹ da, deren Versuch, die progressiven Ambitionen der Gruppe im Keim zu ersticken, handlungsfördernd wirkt:

der ›artclub‹ machte von sich reden; in der presse erschienen hämische artikel. schnell wurde deutlich, dass die mehrheit wohl vieles gegen die nazistische kriegspolitik, aber im grunde nichts gegen die »gesunde« kulturpolitik einzuwenden gehabt hatte. jetzt, da man der ›entarteten kunst‹ wieder offen begegnen konnte, erregte sie die gemüter oft bis zu handgreiflichkeiten. schon wer für sie interesse zeigte, wurde für verrückt, abwegig erklärt – erst recht die, die sie vertraten. in den folgenden jahren wurde es eher noch schlimmer¹⁵⁵.

dass die blätter in eine klare abfolge gebracht werden konnten. der roman war im grossen und ganzen abgeschlossen.« Gerhard Rühm, »Anmerkungen zu einzelnen Texten«, in: Bayer, *Das Gesamtwerk*, S. 428–445, hier: S. 444. An einem Text, dessen programmatisch unterbestimmter Handlung sich keine klare Chronologie der Ereignisse ablesen lässt, erprobt Rühm bereits explizit das editorische Verfahren der narrativen Glättung und Linearisierung; vom »chaotischen eindruck« zur Abgeschlossenheit des Romans im »grossen und ganzen« benötigt sein Editionsbericht nur drei Sätze.

¹⁵² Besonders anschaulich im Fall Achleitners, dessen Aufnahme Rühm als dreischrittigen Übertritt aus einer fremden Sphäre in den – überlegenen – Kreis der Wiener Gruppe gestaltet: »bei einem sommerfest in arnulf rainers villa in vöslau, 1955 (es war weinlese) lernte ich im allgemeinen trubel flüchtig friedrich achleitner kennen. er gehörte einem anderen kreis an. [...] achleitner begann sich, von den anderen als aussenseiter anfangs etwas misstrauisch betrachtet, allmählich im café glory einzufinden. [...] der trockene humor und die formale prägnanz seiner dialektgedichte machte uns allen grosses vergnügen. es bestand kein zweifel mehr, er gehörte zu uns.« Rühm, *vorwort*, S. 23.

¹⁵³ Über das Verhältnis seiner literarischen Vorprägung zu der Artmanns schreibt Rühm: »während mich am stärksten die ›konstruktivisten‹ beschäftigten, die mit und nicht wie die surrealisten bloss *in der sprache arbeiteten* (vielleicht auch weil ich von der musik her gewohnt war, in formalen disziplinen zu denken), kam artmann von der schwarzen romantik und dem surrealismus her«. Ebd., S. 9; kursiv im Orig. Melitta Becker weist an einer Reihe von Forschungsarbeiten nach, wie sich diese Gegensatzformel »in der Rezeption bis herauf in die unmittelbare Gegenwart fort[pflanzt]« (Becker, *Gerhard Rühm und der Mythos »Wiener Gruppe«*, S. 143), indem Rühms Formulierungen teilweise wortgleich ›als Tatsachen‹ reproduziert werden.

¹⁵⁴ Rühm, *vorwort*, S. 34.

¹⁵⁵ Ebd., S. 7.

Die Front verläuft zwischen kulturpolitischen Nazis und neuerungswilliger Avantgarde: »die selbst etwas tun wollten, schlossen sich enger zusammen; in einer Atmosphäre von Ignoranz und wütender Ablehnung war man aufeinander angewiesen, um nicht ganz isoliert zu sein.«¹⁵⁶ Die generationelle, politische und ästhetische Konfrontation übererfüllt die Forderung an ein agonales Handlungsschema, die Bayer und Rühm mit ironischer Naivität im *schweissfuss* erheben: »jedes Stück muss mindestens zwei wichtige Probleme haben, wegen dem Konflikt. weil sonst ist es schlecht.«¹⁵⁷

Zwischen den konfliktären Polen entwickelt sich eine Spannung, die auf transgressive Entladung drängt. Gegenüber den passiven Un-Figuren der folgenden antinarrativen Texte treibt Rühm im *vorwort* großen Aufwand, seine Kollegen und sich als potente Überschreiter zu charakterisieren, die »Das künstlerische Nichtereignis«¹⁵⁸ nutzen, um in der Provokation ihrer Schriftstellerkollegen, ihres Publikums und der Gesellschaft im Ganzen ereignisförmige Effekte zu erzielen. »Was immer von der Norm abwich, wurde in der Chronik [...] betont«.¹⁵⁹ Die Wiener Gruppe, selbst »provoziert durch das belastende Ärgernis, das man schon durch die kleinste Abweichung vom üblichen Hervorriff«, verkörpert in Rühms Erzählung den »Protest gegen das konventionelle, anonyme, normative«.¹⁶⁰ Wiederholt gebraucht der »Professor für Grenzüberschreitungen«¹⁶¹ die Metapher der Avantgarde als Kundschafter in neuen Räumen; so

¹⁵⁶ Ebd. Im Text, der wie zitiert den Entstehungskontext des *ersten märchens für erwachsene* referiert, wird die Erzählung des zwanzig Jahre alten Vorworts wiederholt, variiert und teilweise – auch in kulturpessimistischer Weise – radikalisiert. So verstärkt Rühm darin die Feindseligkeit der österreichischen Nachkriegskultur gegenüber ästhetischer Innovation und die Proversität der avantgardistischen Stoßrichtung seiner Mitstreiter: »da lebten wir nun, ein Häufchen solcher ›irrsinniger‹ und ›scharlatane‹, Krebsgeschwür am gesunden Volkskörper, gefährliche Schädlinge – wenn wir nicht, ›gott sei dank‹, so unbeachtet geblieben wären. aber wir formierten uns. in einer Zeit, in der alles nur irgend neue in der Kunst wüst beschimpft und verhöhnt wurde, ging es ums schlichte Überleben: man mußte sich zusammenschließen, ungeachtet mancher Meinungsverschiedenheiten, wenn man nur in der Richtung ›nach vorn‹ übereinstimmte.« Rühm, *zu gemeinschaftsarbeiten der wiener gruppe*, S. 188. In ihrer Analyse von Bayers Dramatik bezieht sich Vogel auf die Proversa-Orientierung des »nach vorn«. Aus ihren Überlegungen geht hervor, dass diese Richtung gemäß der Etymologie der Avantgarde, die den militärischen Vorstoß in unbekanntes Terrain bezeichnet – das temporal als Wendung gen Zukunft erscheint –, die Konfrontation mit dem Widersacher einschließt: »die von Konrad Bayer mehrfach gebrauchte Regieanweisung: ›nach vorne‹ [...], welche den Körper des Auftretenden zum Feind hin ausrichtet, gibt die räumliche Orientierung der theatralischen Gruppenaktionen in formelhafter Kürze wieder.« Vogel, *Auftritte, Vortritte, Rücktritte*, S. 30; die Bemerkung bezieht sich auf Bayers Stück *der analphabet* (1956).

¹⁵⁷ Bayer, Rühm, *der schweissfuss*, S. 364.

¹⁵⁸ Strigl, *Ihr Auftritt, bitte!*, S. 26.

¹⁵⁹ Ebd., S. 17.

¹⁶⁰ Rühm, *vorwort*, S. 11.

¹⁶¹ Becker rezytiert diese Prägung für den Titel eines biographischen Aufsatzes über Rühm; vgl. Hajo Schiff, »Professor für Grenzüberschreitungen«, in: *Die Tageszeitung*, 20.1.1989, zit. n. Melitta Becker, »Vita Gerhard Rühm. ›Professor für Grenzüberschreitungen‹«, in: Bartsch, Schwar (Hg.), *Gerhard Rühm*, S. 205–219, hier: S. 216. Das Epitheton bezieht sich v.a. auf Rühms Verfahren der Gattungsmischung und Intermedialität, schließt aber auch die Dimensionen des Avantgarismus ein, die auf die Nivellierung der Grenze zwischen Kunst und Leben drängen oder ästhetische oder gesellschaftliche Normen verletzen, indem sie das *decorum* des sogenannten guten Geschmacks herausfordern. Michael Backes bezeichnet in diesem Zusammenhang »das Spiel mit der Grenze als

kennzeichne die Freunde »eine progressiv radikale einstellung zur kunst, die uns von ausgetretenen pfaden wegführte. für die anderen literaten gingen wir entschieden ›zu weit«.¹⁶² Insbesondere für die Erzählung von den *literarischen cabarets* spielt die Polizei als Verkörperung des aggressiv auf Ordnungswahrung bedachten gesellschaftlichen Antagonisten eine wichtige Rolle.¹⁶³

Sie tritt auch in einer Passage auf, die exemplarisch für die an Überschreitungsakten orientierte Literarizität des Vorworts ist:

genau zum ende des jahres [1955, V.K.] räumten wir das lokal unter grossem halloh, weil karger, der besitzer der adebar, durch uns bekannt geworden, uns nun als anheizer nicht mehr zu brauchen glaubte und die vereinbarten konsumationsbegünstigungen der exilmitglieder plötzlich gestrichen hatte. unter den lauten klängen der new-orleans-band formierte sich unser auszug zu einer spontanen demonstration. Es war schon gegen mitternacht, auf den strassen herrschte sylvestertrubel. mit der spielenden kapelle voran, die exilgäste in einer kolonne hinter uns, zogen wir, von einzelnen polizisten vergeblich daran gehindert, mitten über die kärntnerstrasse zum graben, wo wir vor dem stephansdom den durch lautsprecher ertönenden traditionellen dreivierteltakt zum ärger der älteren, zur freude der jungen mit new-orleansrhythmen übertönten. es schlug 12, das neue jahr begann, nicht mehr zu halten zogen wir von historischer stätte (alter markt) zu historischer stätte (beethovenwohnhaus auf der mölkerbastei), wo wir uns durch musik und tanz lautstark bemerkbar machten. eine schar neugieriger folgte oder umdrängte uns.¹⁶⁴

Rühm präsentiert die dicht gewirkte Erzählung von einer unerhörten Begebenheit. Vergeblich trotzen darin Ordnungshüter dem regelwidrigen Bewegungsdrang der Akteure »in der richtung ›nach vorn«.¹⁶⁵ Der geschilderte Stationengang kontrastiert den Verlust des Stammlokals mit einer Reihe ostentativ selbstbestimmter Ortswechsel. Angeführt von der Kapelle als Vorhut formen die Figuren einen Zug, der eine historische Stätte

Grundprinzip jeder Avantgarde«. Michael Backes, *Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden*.

Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie, München 2001, S. 152.

¹⁶² Rühm, *vorwort*, S. 12. Zu diesem Metapherngebrauch passt, dass Rühm über die Kulturzeitschrift *Neue Wege* meint, sie trage einen »im hinblick auf ihren inhalt eher ironisch wirkende[n] Titel«. Ebd., S. 24. Dass Jandl und er im Mai 1957 dennoch einige Texte darin veröffentlichen, reicht aus, »um bei den österreichischen erziehungsberechtigten einen skandal auszulösen«. Ebd.

¹⁶³ Strigl gesteht Rühm zwar zu, die Polizei sei beim zweiten *cabaret* »tatsächlich als Störfaktor präsent« (Strigl, *Ihr Auftritt, bitte!*, S. 19) gewesen, relativiert seine Darstellung aber dennoch: »Die Mitwirkung der Polizei war nicht nur für die Dramaturgie des Abends wichtig, sie war hinsichtlich der Stoßrichtung der Gruppe essenziell. Wie wäre von Gelingen zu sprechen gewesen, wenn nicht wenigstens die eine oder andere geplante Nummer die Grenze öffentlicher Schicklichkeit verletzt hätte? Anders als später die Aktionisten (mit Oswald Wiener) vermieden die Mitglieder der Wiener Gruppe die offene Konfrontation. De facto überschritten sie die Grenzen eines fortgeschrittenen Entertainments nicht.« Ebd., S. 20. Angesichts einer wohlwollenden Besprechung des *cabarets* durch die *Illustrierte Neue Kronen-Zeitung* bedient sich Strigl aus dem Paradigma der Transgressionsmetaphern: »Es scheint, als wären die literarischen Berserker gegen eine Wand aus Watte getreten.« Ebd., S. 23.

¹⁶⁴ Rühm, *vorwort*, S. 18.

¹⁶⁵ Rühm, *zu gemeinschaftsarbeiten der »wiener gruppe»*, S. 188.

nach der anderen ›erobert‹;¹⁶⁶ die Schlussbemerkung betont, es gebe »eine schar« – als militärische Teileinheit –, die bereit sei, sich dem Stoßtrupp ins Ungewisse anzuschließen. Der mittlere Satz, der den avantgardistischen Drang der »kolonne« – als militärische Marschordnung – schildert, entspricht dieser formal, indem eine Folge von sechs Kommata das atemlose »voran« der Satzglieder organisiert. Auch akustisch ist der Zug transgressiv, insofern er im Rahmen seiner musikalischen Manifestation den tolerierten Lautstärkepegel überschreitet; das Übertönen des Walzers durch ›Negermusik‹ und der Lärm vorm Beethovenwohnhaus attackieren Konstanten der heimatlichen Leitkultur. Den räumlichen entsprechen die zeitlichen Koordinaten des Erzählabschnitts: Der provokante Zug ereignet sich im Übergang aus dem alten in »das neue jahr«, um im karnevalesken Trubel, der den Neuanfang des Clubs *exil* rahmt, mit dem mitternächtlichen Glockenschlag im musikalischen Exzess zu gipfeln.¹⁶⁷

Während der zitierte Abschnitt vom *exil* handelt, ist zuvor bereits vom *artclub* die Rede. Später geht es um gemeinsame Veranstaltungen als »franciscan catacombes club«;¹⁶⁸ ihre einzige Lesung in der laut Rühm vollständigen Besetzung mit Artmann veranstalten die Autoren 1957 unter dem »schlichten titel ›dichtung‹«.¹⁶⁹ Auffällig ist die Abwesenheit des Namens, den Rühm für den Titel seines Sammelbands wählt: *Die Wiener Gruppe* tritt in seinem Bericht lange nicht in Erscheinung und dann nur in der heteronomen Behäbigkeit einer Artikelüberschrift im *Neuen Kurier*: »Die neue Wiener Dichtergruppe«.¹⁷⁰ Sechs Jahre lang greift niemand Dorothea Zeemans Schöpfung auf, bis Bayer 1964 im Jahr des letzten Gruppenauftritts in der Zeitschrift *werkstatt aspekt* über »hans carl artmann und die wiener dichtergruppe« schreibt und kurz vor seinem Suizid einen Artikel im *times literary supplement* beginnt: »i am, or rather was, a member of the wiener gruppe.«¹⁷¹ Die *correctio* wirkt beinahe schon wie eine Rede aus dem Jenseits, die sich auf das Ende Bayers und der Gruppe gleichermaßen beziehen lässt und das dunkle Gegenbild zur paradoxen Temporalität vorstellt, deren sich Rühm im Schreiben über das Autorenkollektiv bedient: »so bestand bereits intern und noch unausgesprochen das, was später als ›wiener gruppe‹ hervortrat.«¹⁷²

¹⁶⁶ Vgl. Stifters Metapher des »Hunnenzug[s]« (Stifter, *An Gustav Heckenast*, 8. September 1848, S. 304) als Ausdruck transgressoriver Dynamik.

¹⁶⁷ Nach einem ähnlichen Schema ist das Ende der Episode über die Uraufführung der *kinderoper* (1964) als »abschiedsvorstellung« (Rühm, *vorwort*, S. 36) der Gruppe konstruiert: »der saal war zum bersten gefüllt – bis aufs podium drängten sich die zuschauer. die stimmung übertraf fast noch die unserer cabarets. da wir laut manuskript während der aufführung essen und trinken mussten und letzteres sehr reichlich taten und auch das publikum darin nicht zurückhaltend war (es wurde während der aufführung serviert – so gut das ging), löste sich schliesslich alles in trubel und johlen auf, spendierter champagner knallte, übersprudelte gleich aus der flasche den zu kleinen mund, gläser flogen durch den saal, ich sah's über mir flitzen, ich lag besoffen am boden.« Ebd.

¹⁶⁸ Ebd., S. 12.

¹⁶⁹ Ebd., S. 25.

¹⁷⁰ »in einem zeitungsartikel über uns tauchte erstmals die bezeichnung ›wiener dichtergruppe‹ auf. Ebd., S. 26. Vgl. Dorothea Zeeman, »Die neue Wiener Dichtergruppe«, in: *Neuer Kurier*, 23.6.1958, S. 5, abgedruckt in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 307.

¹⁷¹ Konrad Bayer, »the vienna group«, in: Weibel (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 31 (Erstveröffentl. im *times literary supplement*, 3.9.1964).

¹⁷² Rühm, *vorwort*, S. 12.

Während Bayer wie ein lebender Toter über ein literarisches Phänomen gegenwärtiger Vergangenheit spricht, löst Rühm das Problem unklarer zeitlich-ontologischer Verhältnisse mit einer genetischen Retrofiktion, einem veritablen Gründungsparadox: Angesichts der Tatsache, dass die literaturhistorische Rezeption einer »Wiener Gruppe« erst mit der Veröffentlichung des Sammelbands bzw. genauer: mit Rühms Erzählung im *vorwort* einsetzt,¹⁷³ ist der Ort, an dem die Gruppe »hervortrat«, genau dort – ist die Zeit nicht »später«, sondern das Jetzt des Texts, der die Entstehung der Gruppe pragmatisch ins Werk setzt, während er sie zu reflektieren vorgibt.

Mit einer gewissen Verzögerung registriert die Forschung die poietische Dimension von Rühms Vorworterzählung. Als erste konstatiert Becker, »daß die Geschichte der ›Wiener Gruppe‹, wie sie vom Chronisten Rühm im Vorwort präsentiert wird, eine konstruierte ist, die in der vorgestellten Linearität nicht mit dem historischen Phänomen gleichzusetzen ist.«¹⁷⁴ Sie begründet mit ihren Untersuchungen zu Rühm »als Diskursbegründer im Sinne Foucaults«¹⁷⁵ selbst den mythologischen Diskurs zur Wiener Gruppe, in den sich in der Folge am nachhaltigsten Steinlechner einbringt, die auf die literaturhistorische Frage: »Wie – in welchen Bildern, in welchen interpretatorischen Modellen und chronologischen *plots* – wurde bzw. wird die Geschichte der österreichischen Literatur nach 1945 erzählt?«¹⁷⁶ die Antwort gibt: »Das Hinweisschild *Wiener Gruppe* bezeichnet [...] jene Stelle, wo man in der Literatur-Landschaft eine *neue*

173 »Die nunmehr ›eingemeindete‹ Wahrnehmung und Beurteilung der *Wiener Gruppe* geht [...] von einer nachgetragenen Konstruktion aus; man könnte auch sagen: von einem *Phantom*. Zur Zeit ihrer gemeinsamen Aktivitäten galten die fünf Autoren – sofern von der Öffentlichkeit überhaupt wahrgenommen – als großmäulige Störenfriede und Hochstapler im Windschatten Dadas und anderer, wie es hieß, zu *Recht* vergessener Moderner – heute firmieren sie als die *Helden* einer Avantgarde, die unter den verschärften Bedingungen einer kulturellen und gesellschaftlichen Nachkriegsparalyse angetreten waren.« Steinlechner, *Ehrenwerte Rebellen?*, S. 203; kursiv im Orig. Zur Veröffentlichung des Sammelbands: »Erstmals wurden nun die größtenteils unpublizierten Gemeinschaftsarbeiten der Gruppe zugänglich sowie eine Auswahl von Texten der einzelnen Autoren. Plötzlich gab es da ein *Werk* (wo vorher nur Vermutungen, Anekdoten und einzelne Texte kursierten) und es gab eine ausführliche *Chronologie* mit zeitgeschichtlichem Kolorit, die Gerhard Rühm in seinem berühmt gewordenen ›vorwort‹ zur Anthologie gleichsam als einen postumen Gründungsakt beisteuerte. [...] [Es] sollte für die literaturwissenschaftliche Diskussion angemerkt werden, daß dieses inzwischen kanonisch gewordene ›vorwort‹ nicht so ohne weiteres als ein historisches Protokoll herangezogen und ausgewertet werden kann. [...] Sein Vorwort liefert das ›fiktive‹ Grundgerüst, auf dessen Basis überhaupt erst von der historisch relevanten Existenz einer ›Gruppe‹ gesprochen werden kann und an das sich dann auch sämtliche Untersuchungen in mehr oder weniger modifizierter Form halten.« Ebd., S. 203f.; kursiv im Orig. »erst die im Rowohlt-Verlag erschienene Anthologie mit den gesammelten Gemeinschaftsproduktionen und der dazugehörigen Gruppen-Geschichte hat die *Wiener Gruppe* im literaturgeschichtlichen Diskurs verankert und auch über die nationalen Grenzen hinaus publik gemacht.« Becker, *Gerhard Rühm und der Mythos »Wiener Gruppe«*, S. 138; kursiv im Orig.

174 Melitta Becker, »Philander contra Laertes? Geschichten und Legenden um H. C. Artmann und die Wiener Dichtergruppe(n)«, in: Gerhard Fuchs, Rüdiger Wischenbart (Hg.), *H. C. Artmann*, Graz 1992, S. 47–75, hier: S. 68.

175 Becker, *Gerhard Rühm und der Mythos »Wiener Gruppe«*, S. 144.

176 Steinlechner, *Ehrenwerte Rebellen?*, S. 203; kursiv im Orig.

Geschichte – nämlich die der experimentellen Literatur in Österreich – beginnen lassen will.«¹⁷⁷

Aus der Tatsache, dass »Ein eindeutiges W e r k der Wiener Gruppe« diesseits seiner narrativen Verfertigung durch Rühm »kaum festzumachen [ist]«,¹⁷⁸ und dem »less than homogeneous status of this pseudo-group«¹⁷⁹ ergibt sich die weiterführende Frage, ob das faktuale *vorwort* tatsächlich als fiktionaler Text und die darin erzählte Gruppe als Erfindung aufzufassen sei – der Sammel- ein Erzählband, gar ein Märchenbuch? Schließlich findet die mythologische Analyse des röhmschen *emplotments* mit Artmann einen prominenten Stichwortgeber, der die Existenz einer Wiener Gruppe wiederholt leugnet und damit »ganz schön Verwirrung in das Bild von der linearen Geschichte der österreichischen Avantgarde [bringt].«¹⁸⁰

177 Ebd.; kursiv im Orig. Weitergeführt wird der Diskurs von Jutta Landa (vgl. dies., »Groupification: Writing the Literary History of the Wiener Gruppe«, in: *Geschichte der österreichischen Literatur* 2 [1996], S. 559–568) und Anke Bosse; vgl. dies., »Die Wiener Gruppe – Publikationsmöglichkeiten der Avantgarde«, in: Jochen Golz (Hg.), *Autoren und Redaktoren als Editoren*, Tübingen 2008, S. 441–455. Bosse trägt interessante Details zur Veröffentlichungspraxis im Umfeld der Wiener Gruppe bei, lehnt sich mit ihrer Darstellung aber sehr eng und bisweilen in nachlässiger Ausgewiesener Weise an Beckers Untersuchung zu Rühm als Diskursbegründer an. Dass Sabine Müller in einem Aufsatz ankündigt, es gehe »im Folgenden auch darum, zu der zitierten Darstellung Gerhard Rühms eine Gegengeschichte zu erzählen« (Sabine Müller, »Pop, Philosophie und privatisierter Protest. Die Wiener Gruppe und ihre Halbstarken«, in: Alexandra Millner, Bernhard Oberreither, Wolfgang Straub [Hg.], *Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik*, Wien 2015, S. 149–169, hier: S. 151), zeigt, dass die Einsicht in die subjektive Perspektivierung des Phänomens Wiener Gruppe mittlerweile Teil eines kulturwissenschaftlich-narratologischen »Mainstreams« geworden ist, der Koschorkes Einsicht verinnerlicht hat, dass »gegen [...] Mythologie keine Aufklärung hilft (auch nicht die Analyse ihres erzählerischen Raffinements), sondern nur das Erzählen anderer, widerstreitender Anfangsgeschichten.« Koschorke, *Zur Logik kultureller Gründungserzählungen*, S. 12.

178 Steinlechner, *kämme mich, – etwas behutsam*, S. 174.

179 Landa, *Groupification*, S. 560.

180 Becker, *Gerhard Rühm und der Mythos »Wiener Gruppe«*, S. 142. Artmann meint 1972 im Gespräch mit Hilde Schmöller: »Es hat nie eine ›Wiener Gruppe‹ gegeben. Das ist eine journalistische Erfindung. Wir haben uns nie als Gruppe gefühlt. Ich glaube ja, daß die Gruppe, die sich 1949, 1950 um die ›Neuen Wege‹ gebildet hat, für die österreichische Nachkriegsliteratur viel wichtiger gewesen ist.« Hilde Schmöller, »Das böse Wien. Gespräche mit Artmann, Bauer, Hrdlicka, Kreisler«, in: *Die Pestsäule* 1 (1972), S. 27–43, hier: S. 27. Mehr als zwanzig Jahre später wiederholt er seine apodiktische Verneinung, macht aber auf die Frage, ob die Wiener Gruppe nicht mehr als ein lockerer Freundeskreis gewesen sei, nicht mehr den Journalismus – und auch nicht Rühm – für die Fiktion verantwortlich, sondern die Literaturwissenschaft: »Das war absolut nichts anderes. Und dann heißt es: ›Er wurde ausgeschlossen aus der ›Wiener Gruppe‹...‹ Es hat nie eine gegeben. Da ist niemand ausgeschlossen worden. Das sind so Germanistenscherze halt ... so überlieferte Sachen, die sie wo gelesen haben, daß einer das und das gesagt hat...« H. C. Artmann, »Ich bin kein Berufswiener« (Interview), in: Ernst Grohotolsky (Hg.), *Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*, Graz/Wien 1995, S. 35–43, hier: S. 38. Artmann ist offenbar bemüht, zu Rühms »Mythos« »eine Gegengeschichte zu erzählen« (Müller, *Pop, Philosophie und privatisierter Protest*, S. 151), und bedient sich zu diesem Zweck selbst offensichtlicher Übertreibungen bzw. Unwahrheiten wie der Behauptung, Bayer habe »das Wort ›Wiener Gruppe‹ wahrscheinlich nie gehört.« Artmann, »Ich bin kein Berufswiener«, S. 39; kursiv im Orig. Tatsächlich ist Bayer als Autor des Artikels *the vienna group* (1964) der erste, der das Wort in einer Publikation verwendet. Im Bewusstseinsstrom der *Nachrichten aus Nord und Süd* (1978) wählt Artmann einen spielerisch-literarischen Zugang zur Frage und markiert

Gegenüber der Klärung des ontologischen Status der Gruppe, für die Jandl einen pragmatischen Vorschlag macht,¹⁸¹ verspricht die Frage nach dem Verhältnis zwischen Rühms narrativem Vorwort und den antinarrativen Texten, die darauf folgen, für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit größeren Wert. Becker schreibt, ange-sichts seiner Betonung des feindlichen kulturpolitischen Klimas der fünfziger Jahre sei »die Intention von Rühms Text weitaus politischer und polemischer zu verstehen als etwa Bayers und Wieners Darstellungen der Gruppenaktivitäten.«¹⁸² Mit der Proklamation einer Gruppe, in der sich das neoavantgardistische Potential der österreichischen Nachkriegsliteratur bündle, verfolgt die Vorwörterzählung einen literaturpolitischen Zweck, von dessen Erreichen eine literaturhistorische Erfolgsgeschichte kündet, die mit der Biennale 1997, im Rahmen derer die visuellen Arbeiten und die Aktionen der Autoren die österreichische Kunst repräsentieren, ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Anthologie als Ensemble von Vorwort und Hauptteil bildet gewissermaßen einen chiastischen Komplex aus einer thematisch, nicht aber formal politischen Erzählung, deren auktoriale Klammer formal, nicht aber thematisch politische Antierzählungen umgreift (Abb. 10).

Rühms Erzählung über den Entstehungskontext sujetloser Texte, die den transgres-siven Impetus ihrer Autoren und den Ereignischarakter einer Literatur betont, die sich inhaltlich dem Ereignis verweigert, sieht einer konventionellen sujetthaften Geschichte zum Verwechseln ähnlich: Es ist eine kohärente »Heldensaga«¹⁸³ voller starker Figuren, Feinde und Kampfhandlungen. Weibel, der die Biennale-Ausstellung der Gruppe kura-tiert, fasst »die kritik an staat und wirklichkeit durch kritik an der sprache, die anti-literarische und anti-künstlerische, die anti-etatistische und anti-autoritäre haltung« emphatisch als »die konzeptuellen positionen, die am extremsten den damaligen äs-thetischen konsens überschritten und das eigentliche vermächtnis der wiener gruppe ausmachen.«¹⁸⁴ Umso erstaunlicher erscheint Rühms Entscheidung, für die eigene li-teraturpolitische Rede keine Konsequenzen aus dem antinarrativen Einspruch gegen

sie als eine des Glaubens: »die gitti leiningen ratscht im garten mit der rosa über wert und unwert von gruppentherapien ein so ein schmarrn sage ich mir der ich nicht einmal an die sogenannte wiener gruppe glaube und gerhard sitzt in köln am rhein und der ossi in berlin an der spree und der fritzl achleitner zu wien an der wien und konrad beherrscht wie ein dunkler könig die blühende region seines grabes in hernals draußen was aber beherrsche ich vielleicht herrsche ich hin und wieder jemanden an«. Artmann, *Nachrichten aus Nord und Süd*, S. 372; kursiv im Orig.

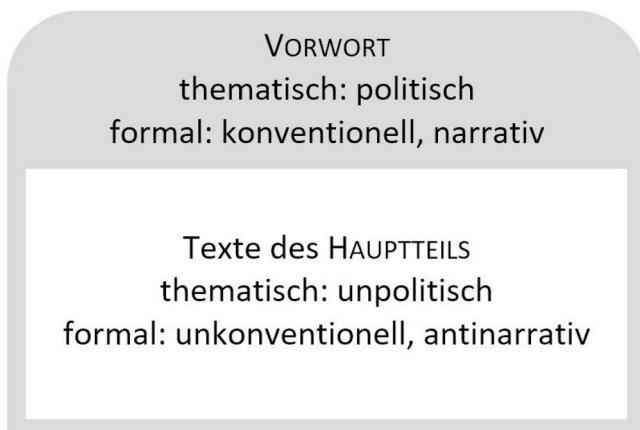
181 Er kürzt gewissermaßen das mythologische Beiwerk des rühmschen Paratexts aus dem Begriff der Wiener Gruppe heraus und geht von einem nüchternen Textbefund aus – für dessen Publikation gleichwohl Rühm verantwortlich zeichnet: »Die eigentliche ›Wiener Gruppe‹ waren fünf Leute: Artmann, Bayer, Achleitner, Rühm und Wiener; die sind dadurch definiert, daß sie durch einige Jahre hindurch in verschiedener Zusammensetzung Gemeinschaftsarbeiten gemacht haben. Da gibt es ja ein dickes Buch von Rühm, wo er das belegt durch die Texte, die sie miteinander gemacht haben. Und wer an diesen Gemeinschaftsarbeiten nicht mitgemacht hat, gehört eben nicht zur ›Wiener Gruppe.‹« Jandl, »Eine gewisse Tendenz, alles zu relativieren« (Interview), in: Grohotolsky (Hg.), *Provinz, sozusagen*, S. 9-23, hier: S. 19.

182 Becker, *Gerhard Rühm und der Mythos »Wiener Gruppe«*, S. 138.

183 Steinlechner, *Ehrenwerte Rebellen?*, S. 204; kursiv im Orig.

184 Peter Weibel, »vorwort«, in: ders. (Hg.), *die wiener gruppe*, S. 15.

Abb. 10



politisch wirksames *emplotment* zu ziehen, den die Form der im Sammelband enthaltenen Texte erhebt und mit dem die Gruppe ein erzählkritisches literaturhistorisches Paradigma wesentlich mitgestaltet. Die Weigerung, den Anspruch, der sich nach 1945 an die Geschichtenerstörung knüpft, aus der Binnenwelt der literarischen Form auf das politische *dehors du texte* zu übertragen, vollzieht sich im Rahmen eines avantgardistischen Projekts, das in der Tradition der Aufhebung der Demarkationslinie zwischen poetischer und pragmatischer Sphäre steht – diese Grenze aber tatsächlich reproduziert.

Das gilt nicht nur für das Verhältnis zwischen Röhms *vorwort* und seinen literarischen Arbeiten, sondern z.B. auch für Wiener, dessen radikales sprachkritisches Projekt der *verbesserung von mitteleuropa, roman* mit Blick auf seine späteren Äußerungen als ästhetisches Spiel erkennbar wird, das die revolutionären Folgerungen, die der Text in Aussicht stellt, daraus nicht zieht. Bürgers Kritik am inkonsequenter Epigonentum der Neoavantgarde scheint insofern berechtigt; allerdings ergibt sich mit Blick auf die historischen Avantgarden die Frage, ob das Versprechen einer Verschmelzung von Kunst und Leben jemals an seine Einlösung gebunden war oder ob ein Charakteristikum des Avantgarnismus nicht gerade in der Undurchführbarkeit der in Manifesten vollmundig proklamierten Umstürze besteht bzw. im romantischen Raum, den er zwischen Realität und Verheißung aufspannt. Mustergültig gestalten sich die Revolutionspläne der Gruppe:

bei artmann wurden die chancen eines staatsstreiches [...] diskutiert, eine diktatur der progressiven jugend über die saturierte, noch von der naziideologie verseuchte ältere generation. wir verteilten bereits die ressorts unter uns. an radikalen programm punkten fehlte es nicht. ich weiss noch, dass wir die gesamte presse (vor allem die illustrierten) liquidieren, den rundfunk bis zur völligen umbesetzung und programmneugestaltung schliessen wollten [...]. wiener war bereit, das gesamte erziehungswesen total zu reformieren. bei uns wäre alles nach zweck- und profitfreien, ästhetischen gesichts-

punkten gegangen. da uns alle institutionen hoffnungslos reaktionär erschienen, hatten sich die umwälzenden aktionen gegen so gut wie alles bestehende zu richten.¹⁸⁵

Die imaginäre Qualität der totalitären Phantasien steht außer Frage; der Irrealis ist gleichsam Grundbedingung des Spiels mit der Idee: »uns gefiel diese vorstellung so gut, dass wir, schon im hinblick auf die fade organisationsarbeit, gar nicht mehr daran dachten, sie in die tat umzusetzen (was utopisch war). [...] die verwirklichung einer idee war uns oft als ihre reproduktion langweilig«.¹⁸⁶ In diesem geradezu platonischen Konzept scheint der laut Artmann »unangreifbar[e]« Satz aus seiner bei Rühm zitierten *acht-punkte-proklamation des poetischen actes* auf, »dass man dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben.«¹⁸⁷

Zugleich fällt der Widerspruch zwischen der Ablehnung eines als reaktionär empfundenen administrativen Apparats samt seiner kulturpolitischen Organe und der Selbstverständlichkeit der Überzeugung ins Auge, dessen Abwicklung zu vollziehen, indem man geschwind »die ressorts« unter den Revolutionären verteilt.¹⁸⁸ Auch Bayers Pläne zu einer »festwoche der wiener gruppe« lassen den »fast schon skurrilen Hang zur Institutionalisierung«¹⁸⁹ der Autoren erkennen, der Anton Amanns Formel illustriert, »daß Ordnung und die sie bekämpfende Gewalt nicht einfach antagonistische Größen sind, sondern als Momente zusammengehören.«¹⁹⁰ Darin zeigt sich ein Spezifikum politischen wie ästhetischen Antiautoritarismus, das die vorliegende Studie leitmotivisch durchzieht: Die Liquidation einer Struktur vermag sich wie in Foucaults Metaphern der Welle und des Blitzes¹⁹¹ augenblicksweise als Verheißung

¹⁸⁵ Rühm, *vorwort*, S. 16f.

¹⁸⁶ Ebd., S. 17.

¹⁸⁷ Ebd., S. 9f.

¹⁸⁸ Das Prinzip wird zwei Jahre nach Erscheinen von Rühms Sammelband von Vertretern des Wiener Aktionismus aufgegriffen. Gemeinsam mit Rühm und Wiener bilden Otmar Bauer, Günter Brus und Hermann Nitsch in Berlin die »österreichische exilregierung«, deren Publikationsorgan *Die Schastrommel* einen »Aufruf!« verbreitet, der die »befreiung der gesamten österreichischen bevölkerung vom terror der austro-terroristen« propagiert, über die Verteilung der »portefeuilles« der exilregierung Auskunft gibt und den die Verfasser unterzeichnen: Rühm als »kaiserf. verkehr und volksbildung«, Nitsch als »kaiserf. religion und andere fragen«, Brus als »kaiserf. inneres u. äußeres«, Wiener als »kaiserf. justiz u. wiedergutmachung; militärkaiser« und Bauer als »kaiserf. polizei u. volksgesundheit«. »Die Schastrommel. Organ der österr. Exilregierung« Nr. 1, Bolzano (Berlin) 1969, zit.n. Thomas Eder, »Kunst – Revolution – Erkenntnis. Oswald Wiener und ZOCK«, in: ders., Klaus Kastberger (Hg.), *Schluf mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*, Wien 2000, S. 60-80, hier: S. 78.

¹⁸⁹ Klaus Kastberger, »Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde«, in: ders., Eder (Hg.), *Schluf mit dem Abendland!*, S. 5-26, hier: S. 19.

¹⁹⁰ Anton Amann, »Mikrostrukturen der Macht. OSWALD WIENER ›die verbessierung von mitteleuropa, roman‹«, in: Herbert J. Wimmer (Hg.), *Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte*, Wien 1996, S. 58-73, hier: S. 58. Ferdinand Schmatz formuliert analog: »Diese [die analytisch verstandene Textpraxis der Wiener Gruppe, V.K.] bestimmte den dichterischen Widerstand im Aufgreifen und Modellieren dessen, was eigentlich bekämpft werden sollte: die Ordnung, die Regel, das Kalkül.« Ferdinand Schmatz, »Analyse von Literatur als Analyse. Zur Textpraxis der Wiener Gruppe«, in: *Das Magazin. Österreich – Schwerpunkt zur Frankfurter Buchmesse 1995*, Wien 1995, S. 27-29, hier: S. 27.

¹⁹¹ Vgl. Foucault, *Vorrede zur Überschreitung*, S. 324ff.

eines freien, proteisch unbestimmten Zustands zu manifestieren, lässt jedoch unweigerlich und ohne dass sich die Urheber der Auflösung dessen bewusst wären, bereits im Moment, da die Ordnung schwindet, eine neue an ihre Stelle treten – die sich charakteristischerweise nicht wesentlich von der vorigen unterscheidet.

Imaginärer Totalitarismus statt Anarchie, stringentes Geschichtenerzählen statt Antinarrativik sind die Verfahren, die auf die ephemere Absenz organisierender Kräfte reagieren, die offenbar nur im ästhetischen Gebilde einige Solidität zu gewinnen vermag – und auch dort, in der Gestaltung des literarischen Texts, stets auf Ordnungspraktiken bezogen bleibt. Der märchenhafte Erfolg des Labels Wiener Gruppe jedenfalls verdankt sich der Bereitschaft seines Exponenten Rühm, im Interesse der Verbreitung der Texte, die sich darunter versammeln, deren formale Intention zu missachten; seine Gruppengeschichte übt im Sinne Benjamins »Treue gegen«¹⁹² *erstes Märchen für erwachsene* und die übrigen erzählkritischen Erzählungen des Bandes.

192 So die berühmte Formel für Max Brods »echte Treue gegen Kafka« (Walter Benjamin, »Kavaliersmoral«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Bd. 4,1 [Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen], hg. v. Tillmann Rexroth, Frankfurt a.M. 1971, S. 466–468, hier: S. 468), die Texte des Freuds nach dessen Tod gemeinsam mit der testamentarischen Verfügung, alles von ihm Geschriebene zu verbrennen, zu veröffentlichen.