



universität
wien

Diplomarbeit

Sprache und Gewalt in den dramatischen Texten der Wiener Gruppe

Verfasserin

Ulrike Koch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.^a phil)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332
Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie
Betreuerin: Ao. Univ.Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Pia Janke

Danksagung

Ich danke meinen Eltern, die mich bei allem unterstützen. Diese Arbeit widme ich euch.

Ich danke meinen Arbeitskolleg_innen für ihre Unterstützung.

Ich danke Liserl für alles.

Ich danke Robert.

Ich danke meiner Betreuerin Pia Janke für die zahlreichen hilfreichen Hinweise.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	5
Hinweise für die/den Leser_in	8
2 Sprache und Gewalt.....	10
2.1 Sprache.....	10
2.2 Gewalt.....	12
2.3 Die Verbindung von Sprache und Gewalt	16
3 Performative Sprechakte.....	22
3.1 Theoretische Grundlagen	24
3.2 Sprache, Gewalt und performative Sprechakte.....	29
3.3 Performative Sprechakte und die Literaturwissenschaft.....	33
4 Sozialhistorischer Kontext.....	40
5 Werkanalyse	51
5.2 Sprache und konkrete Gewalt	52
5.3 Die Folgen der Kommunikation	63
5.4 Einsagende und Vorsagende	72
5.5 „wo die sprache nicht ausreicht, prügelt man sich“	83

6 Zusammenfassung	94
7 Literaturverzeichnis	99
7.1 Primärliteratur	99
7.2 Sekundärliteratur	100
7.3 Lexika, Wörterbücher, Nachschlagewerke	106
Anhang	107
Abstract	107
Curriculum Vitae	108

1 Einleitung

Sprache und Gewalt werden gewöhnlich als binäre Oppositionen gesehen, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Fakt jedoch ist, dass durch und mit Sprache Gewalt angetan werden kann, sei es durch Beschimpfungen oder durch sprachlich ausgedrückte Missachtung. Die Auseinandersetzung mit sprachlicher Gewalt hat vor allem in den letzten Jahren zugenommen. Franc Wagner beschäftigt sich zum Beispiel mit der sprachlichen Diskriminierung in Medientexten und zeigt dabei, wie in Medientexten, von Politiker_innen und Zeitungen, sprachliche Diskriminierungen auftreten, die zunächst als solche nicht ersichtlich sind.¹ In der feministischen Debatte um Sprache und Gewalt ist vor allem Senta Trömel-Plötz zu nennen, die sich damit auseinandersetzt, wie Frauen in Gesprächsrunden von Männern übertönt werden und ihnen so Gewalt – indem sie in ihrem Wort „beschnitten“ werden – angetan wird.² Ausgehend von der feministischen Theorie haben sich auch die Gender Studies intensiv mit dieser Thematik auseinandergesetzt. Erwähnenswert ist hier das Konzept des *doing gender*, das deutlich macht, wie – nicht nur, aber auch – durch die Sprache ein Mensch dazu gezwungen wird, eine bestimmte geschlechtliche Identität anzunehmen. Zentral hierbei ist die Theorie von Judith Butler, die vor allem in ihrem Werk *Excitable Speech* (dt. *Haß spricht*) deutlich macht, wie mit Hilfe von Sprache Gewalt angetan wird. Neben dieser gesellschaftspolitischen Bedeutung ist die Verbindung und Herausarbeitung von Sprache und Gewalt auch für die Literaturwissenschaft interessant. In der Literatur wird nicht nur körperlicher Schmerz und die Ausübung von Gewalt beschrieben, sondern vor allem die Verbindung von Sprache und Gewalt, in Form von sprachlichen Gewaltakten, besonders deutlich. Literarische Texte stehen nicht für sich alleine, sondern sind Abbilder der Gesellschaft und können daher auch zeigen, wie eine Gesellschaft funktioniert. Besonders relevant dabei ist, wie die gesellschaftliche Positionierung eines Subjekts durch die Sprache erfolgt. Das Subjekt, das sich durch Sprache konstituiert und ihren/seinen Platz in der Gesellschaft erhält, kann durch die Sprache auch zerstört oder neu bewertet werden.

Um die Verbindung von Sprache und Gewalt besonders deutlich zu machen, beziehe ich mich auf die **Theorie des Sprechakts**, deren bekannteste Vertreter John Langshaw Austin

¹ Vgl. Wagner, Franc: *Implizite sprachliche Diskriminierung als Sprechakt. Lexikalische Indikatoren impliziter Diskriminierung in Medientexten*. Tübingen: Narr, 2001. (= Studien zur deutschen Sprache; Bd. 20)

² Vgl. Trömel-Plötz, Senta: *Gewalt durch Sprache*. In: *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Hg. von Senta Trömel-Plötz. Frankfurt am Main: Fischer. 1984. S. 50–67.

und John Rogers Searle³ sind. Aus der von ihnen entwickelten Theorie geht hervor, wie mit Sprache gehandelt wird. Konkret ist damit gemeint, dass eine sprachliche Handlung nicht einfach nur ein Ausdruck von Gedanken, sondern eine konkrete Handlung ist, mit der etwas bewirkt wird. Diese Handlungsfähigkeit der Sprache bringt jedoch nicht nur gesellschaftliche Begleitumstände mit sich, sondern kann auch gewaltsam sein. Mit Hilfe der Sprechakttheorie kann auch deutlich gemacht werden, dass Sprache durch Konventionen hervorgebracht wird und diese tradiert. Sprechen ist demnach keine einmalige Erscheinung von Worten, sondern immer eine Wiederholung von bereits Gesagtem bzw. Geschriebenem. Mit diesem Aspekt – der Iterabilität – hat sich vor allem Jacques Derrida beschäftigt, der auch herausstreicht, dass ein Sprechakt wiederholt werden können muss, um ein Sprechakt zu sein. Diese Wiederholbarkeit trifft auch auf die von mir gewählten Texte zu, nämlich Dramen. Dramentexte sind Texte, die durch ihre Aufführbarkeit bestimmt und definiert sind. Damit ein Drama nun erfolgreich realisiert werden kann, muss es in seiner Inszenierung wiederholbar sein. Die Sprache, die dabei auf der Bühne gesprochen wird, orientiert sich an der mündlichen Sprache im Alltagsleben⁴.

Mit der Aufführbarkeit habe ich bereits auf einen anderen wesentlichen Aspekt meiner Arbeit verwiesen, nämlich die **Performativität**. Austin selbst nannte die Sprechakte performative Sprechakte und in der Theatertheorie, vor allem bei Erika Fischer-Lichte, wird die Theorie der Performanz wesentliche Beachtung geschenkt. In der Sekundärliteratur ist nachzulesen, dass gerade in den letzten Jahren eine Zunahme in der Beschäftigung mit Performativität zu beobachten ist. *Performance* und *performativity* können demnach als Schlüsselbegriffe für so unterschiedliche Disziplinen wie Anthropologie, Politikwissenschaft, Sozialwissenschaft, Kulturwissenschaft, Gender und Queer Studies gesehen werden.⁵ Wesentlich ist hierbei die Frage nach der Übersetzung. Während der Begriff performativ rein auf die Sprechakttheorie verweist, ist das englische Äquivalent *performance* mehrdeutig. Einerseits bezeichnet es eine Performance, im Sinne einer Aufführung, verweist aber gleichzeitig auf die ursprüngliche Bedeutung in der Sprechakttheorie. Im Englischen lässt sich auch mehr auf die Aktivität verweisen, die

³ Wagner nennt neben Austin und Searle auch Gottlob Frege. Vgl. Wagner, 2001.

⁴ Dies soll kein Verweis darauf sein, dass nur in Dramentexten die Sprechakttheorie anwendbar ist, sondern nur herausstreichen, dass gerade hier Sprechakte in ihrer Umsetzung in der Literatur besonders deutlich zum Vorschein kommen, da das Sprechen auf der Bühne dem alltäglichen Sprechen und den Dialogformen besonders nahe kommt.

⁵ Vgl. Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco: Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: *Theorien des Performativen* Hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001. (= Paragrana, Bd. 10, H. 1) S. 35.

hinter dem Performativen steckt. Mit der Phrase „to perform something“ wird bereits deutlich, dass die Performanz etwas Kreiertes ist, wie die „performance of identity, gender, a social or theatrical role, ethnicity, religious belief, a text or a film script“⁶. All diese Aktivitäten sind dabei von historischen, sozialen und kulturellen Kontexten geprägt.⁷ In Anlehnung an Austins und Searles Theorie, mit dem Hintergrundwissen der Aufführung und der aktiven Rolle des Performativen, entwickeln Theoretiker_innen wie Judith Butler, Pierre Bourdieu, Michel Foucault und Slavoj Žižek ihre eigene Zugangsweise zum Performativen. Ihren Analysen gemeinsam ist, dass sie scheinbar ontologische Gegebenheiten, wie zum Beispiel das Geschlecht, als performativ konstituierte und kulturell hervorgebrachte Kategorien entlarven. Die Praktiken, mit denen solche ontologischen und essentiellen Kategorien hervorgebracht werden, sehen Butler, Bourdieu und Žižek als **theatrale Aufführungen**. Butler vergleicht die Ausübung von gender mit der Übernahme einer Rolle im Theater. Bourdieu bezeichnet die Rituale, die von Nöten sind, um eine gesellschaftliche Rolle einzunehmen, als Aufführungen, die den Aufführungen auf der Bühne entsprechen. Auch Žižek beschäftigt sich eingehend mit den Ritualen und zeigt dadurch, dass nationale und ethnische Identität performativ erzeugt werden. In Foucaults Schriften lässt sich, obwohl er eine andere Terminologie benutzt, ebenfalls eine performative Betrachtungsweise nachweisen, vor allem wenn er auf Sexualpathologen verweist, deren Praktiken als performativ zu bezeichnen sind.⁸

Beinahe zeitgleich mit der Entwicklung der Sprechakttheorie – Fischer-Lichte spricht allgemein von einer performativen Wende der westlichen Künste in den 1960er Jahren⁹ – entwickelt sich in **Österreich** eine neue Form der **Dramatik**.

einmal [...] scheinen zu zeiten gewisse große themen (eine myriade kleinerer sowieso) für jedermann greifbar in der luft zu liegen, bevor die öffentliche diskussion einsetzt. [...], vielleicht sind solche themen in der geschichtlichen entwicklung unvermeidlich [...] vor dreißig jahren war eins von ihnen ein merkwürdig überhöhter status des bilderkreises *Sprache*; begreifen von *Sprache* schien ein neuer königsweg zum begreifen des naturganzen.¹⁰

⁶ Duttlinger, Carolin/Ruprecht, Lucia: Introduction. In: *Performance and Performativity in German Cultural Studies*. Hg. von Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht und Andrew Webber. Oxford, Bern, u.a.: Lang, 2003 (= German Linguistic und Cultural Studies, Bd. 14) S. 11.

⁷ Vgl. ebd.

⁸ Vgl. Krämer/Stahlhut, 2001, S. 45–46.

⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 22.

¹⁰ Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die Wiener Gruppe. In: *Wittgenstein und. Philosophie-Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber und Michael Huter. Wien: Verlag d. österr. Staatsdruckerei, 1990. S. 89. Hervorhebung im Original.

Auf den klassischen, bekannten Bühnen wurden nach 1945 Texte aufgeführt, die weniger einem Neuanfang, denn eher einem Rückgriff auf Klassiker, wie Lessing, Goethe, Schiller oder Grillparzer, entsprachen. Aus der Kritik daran entwickelt sich in dieser Zeit ein Theater des Neuanfangs, das sich gegen die Mythisierung und Restauration richtet. Besonders die Zeit der 1950er und 60er Jahre ist geprägt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Sprache und ihrer Auswirkungen auf die Gesellschaft. Um diese Phänomene zu analysieren, greife ich auf Texte der Wiener Gruppe zurück.

Die **Grundthese** dieser Diplomarbeit geht schlussendlich davon aus, dass in der österreichischen Dramatik nach 1945 nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit der Sprache vorherrscht, sondern dass mit Hilfe dieser Auseinandersetzung gezeigt wird, wie dem einzelnen Individuum durch die Sprache Gewalt angetan wird. Der Zusammenhang zwischen Sprache und Gewalt bedeutet für mich nicht nur die sprachliche Darstellung von physischer Gewalt, sondern die Gewalt, die mit Hilfe von Sprache angetan wird. Darunter fällt die Manipulation des Individuums durch die Sprache. Das Individuum wird durch Sprechakte dazu gebracht, bestimmte Handlungen zu vollziehen und bestimmte Verhaltensweisen an den Tag zu legen. Zentral ist hierbei zunächst die allgemeine Auseinandersetzung mit der Literaturwissenschaft und der Sprechakttheorie, die als Gegensätze erscheinen bzw. von Austin und Searle auch als nicht vereinbar gedeutet werden, bevor ich anhand meiner Analyse zeigen werde, dass gerade für die Untersuchung von Dramentexten die Sprechakttheorie besonders geeignet ist.

Hinweise für die/den Leser_in

In meiner Verwendung von geschlechtsspezifischen Personenbezeichnungen orientiere ich mich an dem Konzept „performing the gap“ von Steffen Kitty Herrmann, der die Verwendung des „gap“ – dargestellt durch _ – vorgeschlagen hat. Denn

[d]amit ist der Platz markiert, den unsere Sprache nicht zulässt, ein Raum spielerischer und erotisch-lüsterner Geschlechtlichkeit, den es in unserer Geschlechterordnung nicht geben darf. [...] Alle, die sich nicht unter die beiden Pole hegemonialer Geschlechtlichkeit subsumieren lassen wollen und können, werden entweder aus diesem Repräsentationssystem ausgeschlossen oder vereinnahmt – ein eigener Ort bleibt uns verwehrt. Es ist der _ in Leser_In, Freund_In, Liebhaber_In, der genau diesen Raum bilden soll. [...] Mit dieser Sichtbarmachung wird die Achse des zweigeschlechtlichen Imaginären auf jenen Punkt hin dezentriert, der ihr das sichere

Gefühl der Normalität versagt: auf den Ort abweichender, perverser Geschlechtlichkeit.¹¹

Entgegen Herrmanns ursprünglicher Schreibweise mit großem I hat sich in Österreich inzwischen die Schreibweise mit kleinem i durchgesetzt. Nachdem die deutsche Sprache es jedoch nicht ermöglicht, komplett auf das Begriffspaar von „sie/er“ zu verzichten, muss ich weiterhin darauf zurückgreifen.

¹¹ Herrmann, Steffen Kitty: Performing the Gap - Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: *arranca!* (28) 2003. S. 22.

2 Sprache und Gewalt

Sprache und Gewalt werden gewöhnlich als entgegengesetzt betrachtet. In der okzidentalen Denktradition wird eine scharfe Trennlinie zwischen der mit dem Körper verbundenen Gewalt und der dem Geistigen nahen Sprache gezogen.¹² Dadurch liegt der Vergleich mit binären Oppositionen, wie Kultur/Barbarei, Geist/Körper, Kultur/Natur, nahe.¹³ Mit Sprache kann Gewalt jedoch nicht nur beschrieben, angedroht und angekündigt, sondern mit ihr kann Gewalt auch zugefügt werden.¹⁴ Dennoch ist der Themenbereich „Sprache und Gewalt“ einer der wohl komplexesten, die es gibt. In der Verflechtung von Sprechen, Denken und Handeln nimmt Gewalt eine Sonderstellung ein.¹⁵

2.1 Sprache

Sprache umgibt uns, wir drücken mit ihr unsere Gefühle aus und sie ist eines der wichtigsten Kommunikationsmittel, die der Mensch zur Verfügung hat. Benveniste meint dazu, dass die Sprache das wohl beste und wirksamste Kommunikationsmittel ist, das der Mensch gefunden hat.¹⁶ Bereits in der Kindheit wird die Entwicklung der Sprache als wichtiger Meilenstein gefeiert und der Tag, an dem das Kind ihr/sein erstes Wort spricht, festgehalten und zelebriert.

Nach dem Wörterbuch der Gebrüder Grimm bezeichnet „sprache [...] im allgemeinen die tätigkeit des sprechens und das vermögen dazu: [...]“¹⁷. Das „sprechen bezeichnet zunächst das hervorbringen von sprachlichen gebilden (wörtern, sätzen) schlechthin“¹⁸. Damit der Mensch Wörter und Sätze hervorbringen kann, benötigt sie/er nicht nur die Sozialisation, die diese Ausdrucksfähigkeit in geregelte Normen lenkt, sondern auch

¹² Vgl. Erzgräber, Ursula/Hirsch, Alfred: Einleitung. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag, 2001. S. 7.

¹³ Vgl. Krämer, Sybille: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*. Hg. von der Landeskommission Berlin gegen Gewalt, 2005. <http://www.bmfsfj.de/bmfsfj/generator/RedaktionBMFSFJ/Broschuerenstelle/Pdf-Anlagen/Gewalt-der-Sprache-Sprache-der-Gewalt.property=pdf.bereich=sprache=de.rwb=true.pdf> [06.04.2009] S. 4

¹⁴ Vgl. Herrmann, Steffen Kitty/Kuch, Hans: Verletzende Worte. Eine Einführung. In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hg. von Steffen Kitty Herrmann, Hans Kuch und Sybille Krämer. Berlin: transcript, 2007. S. 7

¹⁵ Vgl. Corbineau-Hoffmann, Angelika/ Nicklas, Pascal: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2000. S. 1.

¹⁶ Vgl. Benveniste, Émile: Über die Subjektivität in der Sprache. In: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List, 1974b. S. 287.

¹⁷ Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel, 1854-1960. Hier: Bd 16. <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GA00001> [06.04.2009]. Sp. 2719.

¹⁸ Ebd. Sp. 2801.

physiologisch gegebene Organe. Erst durch die Existenz dieser Sprechorgane ist der Mensch dazu in der Lage, die Luft, die sie/er einatmet, zu Worten und Sätzen zu bilden. Diese Fähigkeit unterscheidet den Mensch von den Tieren, oder wie die Gebrüder Grimm es ausdrücken: „die sprache ist der unterscheidende vorzug des menschen vor den thieren [...]“¹⁹.

Zugleich ist, nach Grimm, die „SPRACHE, f. ausdrück von gedanken in worten. [...]“²⁰. Die Gedanken, die sich im Gehirn des Menschen manifestieren, gelangen durch die Sprechorgane nach außen, in das soziale Umfeld, wo die Gedanken in Worten aufgenommen und interpretiert werden. Die Sprache dient hier als „Medium“²¹, um die Botschaft, die ein Mensch ausdrücken möchte, zu überbringen. Wird von einem einfachen Sender_in-Empfänger_in-Modell ausgegangen, so erscheint es auch plausibel, wie es zu Missverständnissen kommen kann, denn das Medium Sprache ist wie alle Medien störanfällig.

Nach Wilpert bildet die gesprochene wie die geschriebene Sprache den Rohstoff der Dichtung. Sprache wird dann zur Sprachkunst, wenn sie Gefühle durch Bilder und Figuren, Worte und Laute, Reim, Alliteration, Rhythmus usw. innerhalb eines gebundenen Rahmens transportiert. Demnach beginnt Dichtung dort, wo die Sprache nicht mehr als Zeichen eines Begriffs gesetzt wird, sondern eine Verbindung zwischen dem inneren und dem äußeren Sinn erzeugt.²²

Wie an dieser – verkürzten – Darstellung deutlich wird, ist die Sprache positiv konnotiert, wird sie doch mit Vernunft und Rationalität gleichgesetzt. Als zentrales Kommunikationsmittel, das die Gedanken in Worte fasst und den Menschen über das Tier stellt, ist sie eine wichtige Verbindung zur Außenwelt. Walter Benjamin meint dazu, dass die Abwesenheit von Sprache in der Kultur des Menschen nicht denkbar wäre.²³

Zugleich kommt der Sprache ein identitätsstiftendes Moment zugute. Wie Butler festgestellt hat, konstituiert sich das Subjekt über die Sprache.²⁴ Das bedeutet, dass das

¹⁹ Ebd. Sp. 2719–2720.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: *Gesammelte Schriften unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem*. Bd. 2/1 [Aufsätze, Essays, Vorträge] Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 142.

²² Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, 2001. S. 773–774.

²³ Vgl. Benjamin, 1977, S. 141.

²⁴ Vgl. Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Übers. von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 9–10.

Subjekt durch die Sprache zu ihrer/seiner Existenz gerät. Butler erklärt dies anhand der Anrufung, die das Subjekt in die Normenwelt einführt. Bereits bei der Ultraschalluntersuchung wird festgestellt, ob es sich bei dem Ungeborenen um ein Mädchen oder einen Buben handelt. Die entsprechende Aussage der Ärztin/des Arztes führt nun dazu, dass das Kind durch die Feststellung, welches Geschlecht das Kind nun hat, entweder zum Mädchen oder zum Buben gemacht wird. Doch damit endet diese Subjektwerdung in Bezug auf das Geschlecht noch nicht, da der Mensch tagtäglich damit konfrontiert ist, ihr/sein Geschlecht anzugeben.²⁵ Bereits diesem sprachlichen Akt wohnt Gewalt inne, da er den Menschen dazu zwingt, sich in die eine oder andere Kategorie – weiblich oder männlich – einzuordnen.

Die Sprache wird nicht nur mündlich artikuliert, sondern auch durch die Schrift. Derrida sieht die Schrift, in der auch literarische Werke geschrieben werden, als mächtiges Kommunikationsmittel, da sie die Möglichkeiten der sprachlichen Kommunikation um ein Vielfaches ausdehnt. Demnach wird, so Derrida, die Schrift dazu herangezogen, die Ideen, Gedanken und Vorstellungen eines Menschen zu kommunizieren. Allen Schriftstücken gemein ist jedoch die Abwesenheit einer Empfängerin/eines Empfängers.²⁶ Damit ein Schriftstück nun ein Schriftstück bleibt und handeln kann, muss es, obwohl die/der Autor_in vielleicht nicht mehr lebt oder nicht mehr inhaltlich mit dem Geschriebenen übereinstimmt, lesbar sein.²⁷ Schreiben ist für Derrida das Produzieren eines Zeichens, das trotz des Verschwindens der Autorin/des Autors weiterhin existiert, bzw. in Derridas Worten: „nicht daran gehindert werden wird, zu funktionieren und sich lesen und umschreiben zu lassen.“²⁸

2.2 Gewalt

Der Terminus Gewalt ist polysem zu verstehen. Zedler differenziert zwischen dem Vermögen etwas auszurichten und der mutwilligen Gewalt:

²⁵ Vgl. Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. von Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997. S. 29.

²⁶ Vgl. Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*. In: *Limited Inc.* Übers. von Wener Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travern. Wien: Passagen, 2001. S. 18–21.

²⁷ Vgl. ebd. S. 26.

²⁸ Ebd. S. 25.

Gewalt, heißt das Vermögen etwas auszurichten, entweder mit Fug und Recht, und alsdenn ist es eine rechtmäßige Gewalt, *Potestas*, *Pouvoir*, oder ohne Recht und aus Muthwillen, da ist es eine strafbare Gewaltsamkeit, *Vis*, *Violentia*: [...] ²⁹

In ihrer etymologischen Darstellung verweisen die Gebrüder Grimm auf die unterschiedlichen Herkunftsformen des Begriffs Gewalt:

GEWALT, masc. und fem. (in der heutigen schriftsprache ebenso wie in unseren ältesten denkmälern nur femininum), verbalsubstantiv, frühzeitig neben dem verbum (giwaltan, giwaldan) belegt; vgl. angelsächsisch *geweald*, -wald m. n. (power, strength, might, efficacy ... empire, rule, dominion, mastery, sway, jurisdiction, government, protection, keeping, a bridle-bit, *potestas*, *facultas*, *imperium*, *dictio*, *arbitrium*, *jus*, *cannus*). [...] die häufigkeit der verwendung und die ausdehnung des bedeutungsumfangs, die schon das erste litterarische auftreten kennzeichnen, haben sich bis in die neuere zeit nicht vermindert, sondern in hohem grade gesteigert, vgl. *gewalt* .. *potestas*, *potentia*, *facultas*, *efficacitas*, *vis*, *violentia*, *injuria*, *indignitas* .. *mandatum* .. *plenipotencia* .. *robur imperii* .. *jurisdictio*, *potestas magistratus* .. [...] für die bedeutungsabgrenzung kommt zunächst das verbum in betracht, dem das substantiv in den ältesten und ursprünglichsten verbindungen, wie *gewalt haben*, einfach zur umschreibung dient. [...] in lockeren und festen wortverbindungen wird so schon früh an unserem substantiv die parallele mit *potestas*, *potentia*, mit *auctoritas*, *imperium*, *dominatus* und *vis*, *copia*, *facultas* entwickelt, ja sogar die gegensätze *jus* und *violentia* werden im bedeutungsumfange von *gewalt* vereinigt. diese letztere thatsache hat auf das sprachgefühl unseres volkes den lebendigsten eindruck gemacht, eine grosze zahl von sprichwörtern knüpft hier an, [...] ³⁰

Wie anhand des Wörterbuches der Gebrüder Grimm und Zedlers Darstellung deutlich wird, ist, entgegen des deutschen Sammelbegriffs „Gewalt“ im Lateinischen eine deutliche Differenzierung möglich.

- *potestas*: Kraft, Macht, Gewalt, Herrschaft, Amtsgewalt, Vollmacht³¹
potentia: Vermögen, Kraft, Macht, Herrschaft³²
- *vis*: Kraft, Stärke, Einfluss, Macht, Gewalttätigkeit, Tatkraft, Mut etc.³³
violentia: Wildheit, Heftigkeit, Ungestüm³⁴

Noch deutlicher wird die Unterscheidung von *potestas* und *vis*, wenn die Sprachen Englisch und Französisch zur weiteren Differenzierung herangezogen werden. Im

²⁹ Zedler, Johann Heinrich: großes vollständiges Universal-Lexikon. 2., vollst. photomechan. Nachdr. d. Ausg. Halle und Leipzig 1732–1754. Hier: Bd. 10 (1994). Sp. 1977. Hervorhebung im Original.

³⁰ Grimm/Grimm, Bd. 6, Sp. 4911–4913.

³¹ Vgl. Stowasser : lateinisch-deutsches Schulwörterbuch von Josef M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch. Auf der Grundlage der Bearb. 1979 von R. Pichl. Neu bearb. und erw. von: Alexander Christ. Gesamted.: Fritz Losek. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky 2004. S. 392.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. ebd. S. 554.

³⁴ Vgl. ebd. S. 553.

Englischen bedeutet *violence*, wie im Französischen *violence*, die Gewalt, im Sinne von physischer und auch psychischer Gewalt. Die Ausdrücke *power* und *pouvoir* hingegen, die auf *potestas* bzw. *potentia* zurückgehen, beschreiben Herrschaft, Macht und Kraft. Im Deutschen hingegen findet diese Differenzierung nicht statt. Mit dem Term Gewalt kann einerseits physische und psychische Gewalt beschrieben, andererseits aber auch die Staatsgewalt gemeint sein. Nicht zu vergessen ist, dass der Begriff Gewalt im deutschen Sprachraum auch dazu dient, Naturerscheinungen und Naturgewalten zu beschreiben

Dieser Aufzählung hinzuzufügen wäre der juristische Gewaltbegriff, der – wie Hofmann darlegt – in den unterschiedlichen Zeiten und Epochen auch jeweils anders definiert wurde und wird. Zentral ist hierbei aber, dass der Term Gewalt dazu herangezogen wird, um rein physische Gewalt zu beschreiben bzw. um die Gewalt, sprich Herrschaft, des Gerichts zu umschreiben.³⁵ Wie ich in Folge zeigen werde, hat die Literaturwissenschaft diese Ansicht aufgegriffen und sich in ihren Analysen ebenfalls hauptsächlich auf die Darstellung physischer Gewalt beschränkt.

Gewalt bedeutet aber nicht nur die Ausübung realer physischer Gewalt, die meist mit Schmerzen verbunden ist, sondern auch die Androhung von Gewalt. Wie Butler überzeugend darlegt, erfolgt mit der Anrufung des Subjekts durch ihren/seinen Namen ein Akt der Benennung, der verletzend sein kann. „Denn der Name erscheint als *Anrede, die dem anderen eine Prägung zuspricht und diese zugleich für „passend“ oder „geeignet“ erklärt*“³⁶. Das bedeutet, dass durch die verletzende Anrede, durch zum Beispiel einen Schimpfnamen, das Subjekt verletzt wird. Der Akt der Benennung ist auch zentral für Benjamin, der den Namen als eigentlichen Anruf der Sprache versteht. Für ihn ist das menschliche Wesen ein benennendes Subjekt.³⁷

Der Mensch teilt sein [sic!] geistiges Wesen *in* seiner Sprache mit. Die Sprache des Menschen spricht aber in Worten. Der Mensch teilt als sein eignes geistiges Wesen (sofern es mitteilbar ist) mit, indem er alle anderen Dinge *benennt*. [...] *Das sprachliche Wesen des Menschen ist also, daß er die Dinge benennt.*³⁸

³⁵ Hofmann, Jochen: Anmerkungen zur begriffsgeschichtlichen Entwicklung des Gewaltbegriffs. In: *Aggression und Gewalt. Anthropologisch-sozialwissenschaftliche Beiträge*. Hg. von Alfred Schöpf. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1985. (= Studien zur Anthropologie; Bd. 9). S. 259–272.

³⁶ Butler, 2006, S. 52–53. Hervorhebung im Original.

³⁷ Vgl. Benjamin, 1997, S. 143–145.

³⁸ Ebd. S. 143. Hervorhebung im Original.

Die Benennung des Subjekts ist aber, wie ich mit Butler gezeigt habe, ein gewalttätiger Akt. Ähnliches erfolgt bei der Androhung physischer Gewalt durch Worte.³⁹

³⁹ Vgl. Butler, 2006, S. 24–25

2.3 Die Verbindung von Sprache und Gewalt

Sprache wird der Kultur zugeordnet, während Gewalt nahe der Kulturlosigkeit, der Barbarei, liegt. Gewalt wäre demnach von dem menschlichen *logos* und der menschlichen Praxis befreit.⁴⁰ Hirsch sieht die Entstehung dieser Trennung von Sprache und Gewalt in der Antike, genauer gesagt bei Platon, da bereits hier zwischen Sprache (*logos*) und Wissen/Erkenntnis (*episteme*) unterschieden wird, was die Sprache zu einer körperfreien Erkenntnis macht.⁴¹

In der alltäglichen Verwendung des Kommunikationsmittels „Sprache“ liegt die Annahme nahe, dass die/der Verwender_in der Sprache Gewalt über sie habe. Dennoch ist auch die Umkehrung, dass die Sprache selbst Gewalt über die sprechende Person hat, nicht von der Hand zu weisen. Die Gewalt der Sprache ist auch ein Instrument zur Ausübung von Gewalt, indem der Ausdruck mit dem Medium, das den Ausdruck ermöglichen soll, unterdrückt wird.⁴² Sprachliche Gewalt kann einen Menschen zum Verstummen bringen, indem sie/er daran gehindert wird die eigene Position darzulegen. Damit einher geht die Machtposition der gewaltsamen Sprecher_in. Die/Der Adressat_in wird herabgesetzt, herabgewürdigt und diffamiert.⁴³ Sprachliche Gewalt zeigt sich durch die Kraft, mit der sie kommuniziert wird. Sprache ist demnach nicht nur die Trägerin von Bedeutung, sondern sie ist auch dazu in der Lage, die Kraft einer Gesellschaft und ihrer Geschichte anzurufen und diese dann gegen die/den Adressat_in zu wenden.⁴⁴ Erzgräber und Hirsch machen außerdem deutlich, dass Gewalt erst dann Präsenz erfährt, wenn sie durch mediale Hilfsmittel zur Sprache kommt. Die Ausübung von Gewalt ist zugleich eine Ausübung von Macht, was dazu führt, dass die jeweilige Macht auch das Reden über Gewalt kontrolliert und zensiert.⁴⁵

Kuch und Herrmann unterscheiden drei verschiedene Arten, wie Gewalt und Sprache zusammenhängen, (1) Gewalt und Sprache, (2) Gewalt der Sprache und (3) Gewalt durch Sprache. Ich werde ihre Ausführungen durch einen vierten Punkt, (4) Gewalt gegen

⁴⁰ Vgl. Hirsch, Alfred: Sprache und Gewalt. Vorbemerkungen zu einer unmöglichen und notwendigen Differenz. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag, 2001. S. 11.

⁴¹ Vgl. ebd. S. 15.

⁴² Vgl. Corbinea-Hoffmann/Nicklas, 2000, S. 3.

⁴³ Vgl. Krämer, 2005, S. 9–10.

⁴⁴ Vgl. Herrmann/Kuch, 2007, S. 12

⁴⁵ Vgl. Erzgräber/Hirsch, 2001, S. 7–8.

Sprache, ergänzen. Die einzelnen Aspekte dürfen jedoch nicht als getrennte Bereiche angesehen werden, sondern als Phänomene, die einander bedingen und durchkreuzen.

(1) Gewalt und Sprache: Diese Definition ist durch zwei Stränge geprägt. Der erste Strang betont die *Nachträglichkeit*, die die Sprache, im Verhältnis zur Gewalt, innehat. Hervorgehoben wird hier die Sprachlosigkeit des Opfers. Der zweite Strang hingegen setzt sich mit der *Vorgängigkeit* von Sprache auseinander. In diese Definition fällt vor allem die Drohung, die einen zukünftigen Gewaltakt beschreibt, hinein.⁴⁶

(2) Gewalt der Sprache: Dieser Ansatz beschäftigt sich mit der Struktur der Sprache, die bereits von Gewalt geprägt ist. Die Sprache war immer schon von Ausschlüssen, Abgrenzungen und Verknappungen geprägt. Demnach gäbe es auch kein Sprechen, das nicht gewaltsam wäre.⁴⁷

(3) Gewalt durch Sprache: Sprache ist nicht nur ein Kommunikationsmittel, sondern auch ein Handeln. Gewalt wird demnach durch die Sprache umgesetzt, indem sie nicht einfach ein kommunikativer Ausdruck ist, sondern ein dezidiertes Handeln. Herrmann/Kuch nennen als Beispiel Mobbing, die systematische Abwertung einer Person, die unter anderem durch sprachliche Ausdrücke vollzogen wird. Allgemein lässt sich sagen, dass Gewalt durch Sprache durch eine zeitliche Kontinuität geprägt ist. Ein anderes Beispiel für Gewalt, die durch Sprache vollzogen wird, ist die Rhetorik, die mit Hilfe ihrer sprachlichen Fähigkeiten und Tropen eine „sanftere Form“ der Machtausübung darstellt.⁴⁸

(4) Gewalt gegen Sprache: Gewalt gegen Sprache ist ein Ansatz, der von Herrmann/Kuch nicht berücksichtigt wird. In diesen Bereich fallen all jene gewalttätigen Akte, die der Sprache angetan werden. Hier ist die Beschneidung der Sprache durch zum Beispiel Redeverbot zu nennen. Ein anderer Aspekt ist die Zensur, der Sprache – vor allem die politische Sprache – zum Opfer fällt. Zu erwähnen ist auch die poetische Sprache, der Gewalt angetan werden kann. Ich denke hierbei an literarische Zensur und – um ein konkretes Beispiel zu nennen – die Bücherverbrennung, die Gewalt gegen Sprache in Büchern, die zahlreiche poetische Opfer hervorgerufen hat, da das Regime der Nationalsozialisten nicht nur mit den Autor_innen, sondern auch mit der von ihnen verwendeten Sprache nicht einverstanden war.

⁴⁶ Vgl. Herrmann/Kuch, 2007, S. 14–15.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 15–16.

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 17–20.

Wie an diesen Ausführungen bereits deutlich wird, ist die Verbindung von Sprache und Gewalt von verschiedenen geisteswissenschaftlichen Strömungen und Vorstellungen analysiert worden. Ein Bereich, der meines Erachtens besonders hervorzuheben ist, ist die Performativität, die den Schwerpunkt meiner Arbeit bilden wird. In dieser Denkweise wird argumentiert, dass verletzendes Sprechen seine Kraft vor allem durch Konventionalität gewinnt.⁴⁹ Durch die Betonung der Konventionalität wird deutlich, dass Sprache einer zeitlichen Kontinuität entspringt, die durch Rituale noch weiter verfestigt wird. Die Konventionalität der Sprache wird zudem, so Bourdieu, dadurch erzeugt, dass der Mensch sich einen schon bestehenden Sprachstil aneignet. Diese Sprachstile sind ein Abbild der Hierarchie der sozialen Gruppen.⁵⁰ Das bedeutet, dass der Sprache bereits eine machtvolle Hierarchie innewohnt, von der das Subjekt nicht nur abhängig ist, sondern auch geprägt wird. Der Konventionalität liegt außerdem eine Wiederholung inne, die, nach Hirsch, dafür sorgt, dass das sprechende Individuum die Effekte ihres/seines Sprechens nicht komplett zu überblicken und kontrollieren vermag, was dazu führt, dass das Subjekt sprachliche Elemente iteriert und reproduziert. Dies gilt vor allem für verletzende Sprechhandlungen, deren verletzende Effekte nicht zwangsläufig bekannt sein müssen. Daraus schlussfolgert Hirsch, dass es keine Trennung zwischen individuellem und kollektiv/konventionellem Sprechen geben kann.⁵¹

Die Verbindung von Sprache und Gewalt kann anhand der Folter⁵² näher erläutert werden. Die Folterung eines Menschen bedeutet die gewaltsame Verletzung ihres/seines Körpers. Diese Gewalttat richtet sich auch gegen die Sprache dieses Menschen, denn einerseits soll durch die Folter das Individuum zum Sprechen gebracht werden, andererseits wird durch die Folter dem Individuum die Sprache genommen; es wird zum Schweigen gebracht. Dazu kommt die Androhung physischer Gewalt und die Benennung mit Schimpfnamen, wie ich sie zuvor mit Butler angedeutet habe. Folteropfern wird eine körperliche Handlung angedroht, was sie zum Verstummen oder zum Sprechen bringen soll. Die Schimpfnamen wiederum führen dazu, dass das Subjekt zum Objekt wird; es wird zu einem Ding, das nichts wert ist.⁵³ Diese sprachlichen und gewaltsamen Diffamierungen schwächen das

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 21.

⁵⁰ Vgl. Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs*. Übers. von Hella Beister. Wien: Braunmüller, 1990. S. 31.

⁵¹ Vgl. Hirsch, 2001, S. 23.

⁵² Eine ausführliche Darstellung zum Thema Folter und Sprache findet sich in Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. Vgl. dazu auch Butler, 2006, S. 16–17.

⁵³ Vgl. Hirsch, 2001, S. 25–26.

Subjekt in ihrer/seiner Existenz. Hirsch, der sich auf Lévinas bezieht, spricht davon, dass dies „[f]ür die Sprache [...], die sich *nicht* als neutrale, zunächst symmetrische und gewaltfreie Beziehung zwischen den Kommunizierenden generiert, [...] eine Zerstörung oder schon eine Auflösung [bedeutet], daß das in Sprache sich vollziehende Subjekt seinen [sic!] sozialen Ort verliert“⁵⁴. Das Subjekt, das sich durch die Sprache konstituiert, ja erst durch die Sprache an Existenz gelangt, kann durch die Sprache auch ausgelöscht werden, indem die gewaltvollen sprachlichen Handlungen das Subjekt – metaphorisch gesprochen – in die Knie zwingen.

Eine mögliche Auseinandersetzung mit Sprache ist die Beschäftigung mit Literatur. Literarische Texte selbst machen Sprache zu ihrem Thema.⁵⁵ Huemer unterstreicht, dass die Literatur Wert darauf legt, **wie** etwas gesagt wird.⁵⁶ Die Literatur verweist auf das Regelwerk der Sprache⁵⁷ und zeigt so, wie Sprache und damit die Gesellschaft funktioniert, denn die Sprache und ihre Bedeutung sind soziale Phänomene⁵⁸. Die Intention, die einE Autor_in in ihren/seinen Texten verfolgt, liegt in den sozialen Praktiken fest, die in den Text eingewoben sind. Literatur ist dabei keine Randerscheinung, sondern relevanter Teil der sozialen Praxis.⁵⁹

Ein Beispiel dafür ist Homers *Ilias*, wo Macht durch das Ausüben von Gewalt gefestigt wird. Philippi betont hier vor allem das lustvolle Prinzip, das Ergötzen der Zuschauer_innen an der Gewalt im Stück.⁶⁰ Hirsch nennt den Prometheus-Mythos und bezieht sich dabei auf die Büchse der Pandora, die der erzürnte Zeus den Sterblichen geschickt hat. Hirsch deutet den Prometheus-Mythos auf die Art und Weise, dass die Genealogie von Kultur – die Prometheus gebracht hat – in Verbindung gesetzt wird mit der gewaltsamen Sprache – durch die Büchse der Pandora. Außerdem wird anhand der biblischen Genesis bereits die Verbindung von Sprache und Gewalt deutlich. Eine Welt ohne Sprache und Gewalt herrscht nur im Paradies vor, das Adam und Eva nach dem

⁵⁴ Ebd. S. 28. Hervorhebung im Original.

⁵⁵ Vgl. Huemer, Wolfgang: Wittgenstein, Sprache und die Philosophie der Literatur. In: *Wittgenstein und die Literatur*. Hg. von John Gibson und Wolfgang Huemer. Übers. von Martin Suhr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 18.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. ebd. S. 21.

⁵⁹ Vgl. ebd. S. 22.

⁶⁰ Vgl. Philippi, Klaus-Peter: Gewalt in der Literatur – Literatur als Gewalt. In: *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hg. von Julia Dietrich und Uta Müller-Koch. Paderborn: mentis, 2006. S. 30–34.

Sündenfall verlassen müssen. Nachdem sie das Paradies verlassen haben, leben sie fortan in einer Welt, die von Sprache und Gewalt geprägt ist. Hirsch zieht aus diesen beiden Beispielen die Conclusio, dass Kultur als Verschränkung von Sprache und Gewalt zu sehen ist und somit auch zur Geschichte des Menschen wird.⁶¹

In der neueren Literaturwissenschaft finden sich zahlreiche Analysen über die Darstellung und Thematisierung von Gewalt.⁶² Der Schwerpunkt dieser Arbeiten liegt zumeist auf der Historizität von Gewalt, sprich auf den veränderten Darstellungsformen und Rezeptionsbedingungen von literarisch präsentierter Gewalt. Die Darstellung von Gewalt erfolgt dabei nicht nur durch die Benennung, sondern auch durch die Zurschaustellung.⁶³ Ein Fokus dieser Untersuchungen liegt dabei auf der Darstellung von erlebter physischer Gewalt. Wie Schnell darlegt, setzt sich vor allem die Nachkriegsliteratur explizit mit Gewalt und dem erlebten Schmerz der Überlebenden auseinander.⁶⁴ Die zentrale Fragestellung dieser und ähnlicher Analysen liegt dabei auf der Frage nach dem Schmerz und dessen Ausdruck. Eine ähnliche Vorgehensweise legt auch Bohrer an den Tag, wenn er in seiner Abhandlung *Über Gewalt als ästhetisches Verfahren* Franz Kafka und Heinrich von Kleist und deren Körper-Schmerz-Darstellung anhand ihres individuellen Stils untersucht.⁶⁵ Philippi beschreibt anhand Kleists *Penthesilea*, wie Gewalt mit Hilfe von Worten dargestellt wird.⁶⁶ Kleinschmidt hingegen sieht den primären Effekt von Gewalt in der Literatur in der Destruktion der Einheit Subjekt. Zentral ist in seiner Darstellung, wie es auch bei anderen Autor_innen zu finden ist, dass die Sprache dabei ein Gewaltmoment innewohnt.⁶⁷

Das Verhältnis zwischen Literatur und Gewalt ist ambivalent zu verstehen, denn die Kunst arbeitet mit genau jenen Mitteln, die sie anklagt.⁶⁸ Corbineau-Hoffmann und Nicklas machen fest, dass die literarische Manifestation von Gewalt archetypisch ist, da sie an die

⁶¹ Vgl. Hirsch, 2001, S. 13–15.

⁶² Vgl. Corbineau-Hoffmann/Nicklas, 2000, S. 2.

⁶³ Vgl. ebd. S. 9–10.

⁶⁴ Vgl. Schnell, Ralf: Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache. In: *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Hg. von Robert Weninger. Tübingen: Stauffenburg, 2005. S. 41–54.

⁶⁵ Bohrer, Karl Heinz: Stil ist frappierend: über Gewalt als ästhetisches Verfahren. In: ders. *Imaginationen des Bösen: zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München, Wien: Hanser, 2004. (= Edition Akzente) S. 188–213.

⁶⁶ Vgl. Philippi, 2006.

⁶⁷ Vgl. Kleinschmidt, Erich: Die Macht der Worte: Sprachliche Implikate der Gewalt in Texten der literarischen Moderne. In: *Hinter dem schwarzen Vorhang die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley*. Hg. von Friedrich Gaede. Tübingen: Francke, 1994. S. 89 und 95.

⁶⁸ Vgl. Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Ästhetik der Gewalt: ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. S. 10.

elementare Verbindung von sprachlicher und ritueller Handlung erinnert.⁶⁹ Nach Philippi ist Literatur und damit Kunst im Allgemeinen eine mögliche Interpretationsform der Welt. Dadurch, dass die Welt von Gewalt geprägt ist, ja aus Gewalt besteht, interpretiert Literatur die gewaltsamen Tätigkeiten der Welt. Demnach ist Gewalt ein integrativer Bestandteil von Literatur und nicht aus ihr wegzudenken.⁷⁰ Die Aktionsfelder, in denen die Äußerung von gewalttätigem Handeln zu beobachten sind, sind Sexualität, Religion und Macht. Diese Felder dürfen jedoch nicht als eindimensionale Gegebenheiten betrachtet werden, sondern als ineinander verwobene mehrdimensionale Aktionsradien von sprachlicher Gewalt.⁷¹ In einem späteren Essay geht Wertheimer näher auf die Verbindung von Sprache, Gewalt und Macht ein und verbindet sie, indem er das Phänomen Gewalt als substanziellen Beitrag zu den Themen Macht und Ohnmacht sieht.⁷² Für Wertheimer ist Kunst in der Lage, auf verdrängte Triebe und Instinkte zurückzugreifen, zu denen er auch die den Menschen innewohnende Gewaltbereitschaft zählt. Dazu kommt das Verlangen nach Macht, das sich literarisch – wie auch real – durch Gewalt ausdrückt. Die/Der Mächtige übt Gewalt aus und stärkt somit ihre/seine Macht.⁷³

⁶⁹ Vgl. Corbineau-Hoffmann/Nicklas, 2000, S. 11.

⁷⁰ Vgl. Philippi, 2006, S. 27–29.

⁷¹ Vgl. Wertheimer, 1986, S. 12.

⁷² Vgl. Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte. In: *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hg. von Julia Dietrich und Uta Müller-Koch. Paderborn: mentis, 2006. S. 20.

⁷³ Vgl. ebd. S. 10–14.

3 Performative Sprechakte

John L. Austin begründet mit seiner berühmten Vorlesung *How to do things with Words* – die „Geburtsurkunde“⁷⁴ – die Sprechakttheorie. In seiner philosophischen Herangehensweise beschäftigt er sich damit, wie mit Worten Handlungen vollzogen werden können. Er steht damit in der Tradition der Pragmatik, die sich mit der Sprache in der Praxis auseinandersetzt. Seine Theorie wurde von den verschiedensten geisteswissenschaftlichen Denkströmungen aufgegriffen und produktiv weitergeführt. Zu nennen wäre hier unter anderem John R. Searle, der Austins Theorie auf einer sprachwissenschaftlichen Ebene weiterdachte, oder Jacques Derrida und Judith Butler, die sich philosophisch und gesellschaftspolitisch mit der Kraft der performativen Sprechakte auseinandersetzen. Doch auch für die Literatur-, Theater-, Film- und Medienwissenschaften bieten performative Theorien einen fruchtbaren Boden, wie ich anhand von Beispielen und auch an meiner eigenen Arbeit zeigen werde. Wichtig ist zu Beginn festzustellen, dass die Sprechhandlungstheorie sich nicht mit scheinbar sinnlosen Lautfolgen oder unzusammenhängenden Wortketten auseinandersetzt, sondern – hauptsächlich mit konkret ausformulierten Sätzen, denn diese sind die Grundvoraussetzung dafür, dass eine Handlung gelingt.⁷⁵

Doch was ist eigentlich mit Performativität oder Performanz genau gemeint? Austin selbst meint zu dem kreierten Begriff, dass es „ein neues Wort und ein garstiges Wort [sei], und vielleicht hat es auch keine sonderlich großartige Bedeutung“⁷⁶. Entgegen Austins ironischer Anmerkung, dass das neu geschaffene Wort keine große Bedeutung habe, ist es von der Kulturwissenschaft, den Gender Studies, der Theaterwissenschaft und noch vielen weiteren Disziplinen aufgenommen und für die jeweiligen Theorien rezipiert und adaptiert worden.

Wie ich bereits in der Einleitung angedeutet habe, besteht eine Diskrepanz zwischen den Bedeutungen des englischen und des deutschen Wortes. Nach dem Duden Fremdwörterbuch bedeutet *Performance* eine „dem Happening ähnliche, meist von einem

⁷⁴ Krämer, Sybille: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 333.

⁷⁵ Vgl. Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie*. 4., unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer, 2004. S. 7.

⁷⁶ Austin, John L.: Performative Äußerungen. In: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Übers. und hg. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 305.

einzelnen Künstler [sic!] dargebotene künstlerische Aktion“⁷⁷, während *Performanz* den „Gebrauch der Sprache“⁷⁸ bezeichnet. Das Adjektiv dazu, *performativ*, ist „eine mit einer sprachlichen Äußerung beschriebene Handlung zugleich vollziehend“⁷⁹. All diese unterschiedlichen Begriffe, die auch Unterschiedliches meinen, haben den gleichen etymologischen Ursprung. Der gemeinsame, lateinische Stamm *forma* verweist auf *Form*, *Gestalt*, *Figur*, *Beschaffenheit*, *Modell* oder *Charakter*. Als Verb *formare* verwendet, meint dieses Wort *bilden*, *gestalten*, *darstellen*. Substantivisch gebraucht, *formatio*, meint dieses Wort *Gestaltung*. Das Präfix *per* kann sowohl lokal, temporal, kausal und instrumental verstanden werden. In seiner lokalen Bedeutung verweist *per* auf *entlang*, *durch*, *hindurch*, während es temporal *um*, *während*, *in* bezeichnet. In der kausalen Verwendung wird mit diesem Präfix *wegen*, *aus*, *bei*, *infolge* ausgedrückt und instrumental verwendet ermöglicht es den Ausdruck von *vermittels*, *unter dem Vorwand*, *mit Hilfe von*. Durch die genaue Beleuchtung der Etymologie wird deutlich, dass mit den Worten *Performanz*, *Performance* und *performativ* das Hervorbringen von Bildern gemeint ist. Zugleich verweisen sie auf die körperlich-sinnliche und situativ-szenische Gestaltung.⁸⁰ In seiner heutigen Verwendung kann der Begriff

Performanz [...] sich ebenso auf das *ernsthafte Ausführen* von Sprechakten, das *inszenierende Aufführen* von theatralen und rituellen Handlungen, das *materiale Verkörpern* von Botschaften im „Akt des Schreibens“ oder auf die *Konstitution von Imaginationen* im „Akt des Lesens“ beziehen.⁸¹

Wie dieses Zitat bereits zeigt, ist die Beschäftigung mit performativen Sprechakten nicht nur eine Angelegenheit der Sprachwissenschaft, sondern auch eine literaturwissenschaftliche und literaturtheoretische Verfahrensweise. Eine performative Sicht auf Texte, auf die ich später noch genauer eingehen werde, geht davon aus, dass der Text auch tut, was er sagt. Damit ist gemeint, dass Form, Inhalt und Performativität in einem Wechselspiel zueinander stehen. Außerdem ist der spezifischen Gattung eine

⁷⁷ Duden, Fremdwörterbuch. Hg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 6., auf der Grundlage der amtlichen Neuregelung der deutschen Rechtschreibung überarb. und erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1997. S. 610.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg: Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen. In: *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln*. Hg. von Christoph Wulf, Michael Göhlich und Jörg Zirfas. Weinheim, München: Juventa, 2001. S. 10.

⁸¹ Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 9. Hervorhebung im Original.

Performance inne, die den Text auf eine gewisse Art und Weise aufführt.⁸² Zunächst jedoch werde ich die unterschiedlichen theoretischen Zugangsweisen diskutieren, um dann die performativen Sprechakte und ihre Bedeutung für die Literaturwissenschaft zu analysieren.

3.1 Theoretische Grundlagen

Austin leitet den Begriff der Performativität aus dem englischen Wort *to perform*, was vollziehen bedeutet, ab. Demnach setzt Austin eine performative Äußerung⁸³ mit einer Handlung gleich. Diese Aussage ist weder wahr noch falsch. Damit jedoch eine performative Äußerung gelingen kann, muss diese unter bestimmten Umständen getätigt werden. Im Speziellen bedeutet das, dass die/der Sprecher_in über ausreichend Autorität verfügen muss, um diese Aussage zu tätigen. Außerdem verweist Austin darauf, dass noch weitere Handlungen vollzogen werden müssen, damit eine performative Äußerung gelingt.⁸⁴ In seinen Ausführungen konkretisiert Austin diese Handlungen und stellt sechs Regeln auf, die zum Gelingen einer performativen Äußerungen vonnöten sind. Dazu gehört, neben einem konventionalen Verfahren, dass die Worte von der richtigen Person geäußert werden. Das Verfahren muss korrekt und vollständig ausgeführt werden und die Teilnehmer_innen müssen die Absicht haben, sich auf eine bestimmte Art und Weise zu verhalten.⁸⁵ Werden diese Regeln nicht eingehalten, so missglückt eine performative Äußerung. Austin konkretisiert hier, indem er die parasitäre Verwendung von performativen Äußerungen anspricht, auf die ich noch näher eingehen werde. Kurz gefasst bedeutet diese parasitäre Verwendung, dass es sich prinzipiell um eine performative Äußerung handelt, sie jedoch von zum Beispiel einer Schauspieler_in getätigt wird und daher nicht zum Vollzug gelangt.

Ein weiterer zentraler Aspekt in Austins Theorie ist die Unterscheidung zwischen **Lokution**, **Illokution** und **Perlokution**. Ein *lokutionärer Akt* beschreibt die Äußerung eines Satzes. Damit wird „etwas Bestimmtes über etwas Bestimmtes [ge]sagt“.⁸⁶

⁸² Vgl. Sasse, Sylvia: Performativität. Neuere deutsche Literatur. In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 245.

⁸³ In seinen Vorlesungen unterscheidet Austin noch zu Beginn zwischen konstativen und performativen Äußerungen, wendet sich dann jedoch von der konstativen Äußerung zu Gunsten der performativen ab.

⁸⁴ Vgl. Austin, John L: *Zur Theorie der Sprechakte. [How to do things with Words]*. Übers. von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 29–31.

⁸⁵ Vgl. ebd. S. 37.

⁸⁶ Ebd. S. 126.

Illokutionäre Akte ziehen eine gewisse Wirkung mit sich. Damit diese Wirkung eintreffen kann, muss der illokutionäre Akt verstanden werden. In der Äußerung, die hier getätigt wird, steckt ein Befehl, eine Warnung oder eine Information.⁸⁷ Neben der Wirkung einer Aussage hat sie auch ein Nachspiel, den *perlokutionären Akt*. Das bedeutet, dass mit der Äußerung das Ziel erreicht wurde, sprich, die/der Hörer_in dazu gebracht wird, etwas zu tun.⁸⁸ Für die Sprechakttheorie ist vor allem der illokutionäre Akt von Bedeutung⁸⁹, denn hier steckt die meiste Information über das Gesagte. Um das noch weiter zu verdeutlichen, unterscheidet Austin fünf Ausprägungen der Illokution: verdiktive, exerzitive, kommisive, konduktive und expositive Äußerungen.

Zusammenfassend können wir sagen: Mit der verdiktiven Äußerung macht man Gebrauch von Urteilskraft; mit der exerzitiven setzt man seinen Einfluß durch oder macht von Autorität gebraucht; mit der kommisiven übernimmt man eine Verpflichtung oder erklärt man eine Absicht; mit der konduktiven nimmt man eine Haltung ein; mit der expositiven erläutert man Argumente, Begründungen und Mitteilungen.⁹⁰

Illokutionären Akte zielen darauf ab, dass eine bestimmte Wirkung eintritt, sprich: dass ein perlokutionärer Effekt erfolgt. Dies ist jedoch nach der Äußerung einer Illokution nicht zwingend gegeben, schließlich kann es auch zu Missverständnissen kommen.⁹¹ Des Weiteren ist es wichtig zu ergänzen, dass illokutionäre Äußerungen nur durch konventionale Mittel erfolgen können.⁹²

Searle, der die Theorie von Austin weiterführt und konkretisiert, sieht in den illokutionären Akten die Hervorbringung eines Satztokens⁹³ unter bestimmten Bedingungen. Demnach ist der illokutionäre Akt die kleinste Einheit der sprachlichen Kommunikation.⁹⁴ Damit ist das Hervorbringen oder die Produktion eines Satzzeichens unter bestimmten Bedingungen gemeint. Searle schlussfolgert daraus auch, dass zu jeder sprachlichen Kommunikation

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 132–134.

⁸⁸ Vgl. ebd. S. 134–135.

⁸⁹ Vgl. ebd. S. 164.

⁹⁰ Ebd. S. 182.

⁹¹ Vgl. Hindelang, 2004, S. 11.

⁹² Vgl. Austin, 2007, S. 136.

⁹³ Die Unterscheidung zwischen *Type* und *Token* geht auf Charles S. Peirce zurück und bezeichnet zum einen die allgemeinen und zum anderen die speziellen Vorkommnisse. Während *Token* auf die konkrete sprachliche Äußerung verweist, bezeichnet *Type* die abstrakte Metaebene. Deutlicher wird die Unterscheidung, wenn auf Saussures Unterscheidung von *langue* und *parole* zurückgegriffen wird bzw. – auf der Ebene der Laute – die Unterscheidung zwischen Phonem und Morphem.

⁹⁴ Vgl. Searle, John L.: Was ist ein Sprechakt? Übers. von Jürgen Schröder. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 84.

sprachliche Akte gehören. Dadurch, dass Sprache ein Teil des Verhaltens ist, ist die Analyse von Sprache ein Teil der Handlungstheorie. Das Sprechen ist hierbei regelgeleitet, weist es doch formale Züge auf.⁹⁵

Bei einem Sprechakt treten drei Arten von Akten auf. Zuerst der Vollzug des **Äußerungsaktes** durch das Äußern von Wörtern. Danach der Vollzug **propositionaler Akte** und schlussendlich der Vollzug **illokutionärer Akte**.⁹⁶ Damit ein illokutionärer Akt erfolgen kann, muss auf gewisse Regeln zurückgegriffen werden. Searle unterscheidet hier zwischen *regulativen* und *konstitutiven Regeln*. Regulative Regeln greifen auf bereits existierende Verhaltensformen zurück. Sie erscheinen meist in Form des Imperativs. Konstitutive Regeln hingegen erschaffen neue Verhaltensnormen und konstituieren damit neue Regeln.⁹⁷ Die *Proposition*, der eigentliche Inhalt des Satzes, ist ein Teil des illokutionären Aktes. Das bedeutet nicht zwangsläufig, dass jeder illokutionäre Akt auch eine Proposition hat. Wichtiger ist nach Searle die Funktion, die darauf verweist, wie die Proposition aufgefasst werden bzw. welche illokutionäre Rolle die Äußerung haben soll.⁹⁸ Wesentlich für den Sprechakt ist die *Bedeutung*. Damit, dass einE Sprecher_in Laute äußert, transportiert sie/er eine Bedeutung, sie/er möchte etwas übermitteln. Die Bedeutung ist jedoch nicht nur von einer Intention getragen, sondern auch von der *Konvention*. Das bedeutet, dass die/der Sprecher_in eine bestimmte Wirkung mit dem Gesagten erreichen möchte.⁹⁹ Das Verstehen der Äußerung ist eng mit dem Verstehen der Intention, die hinter dem Gesagten steht, verbunden. Zusammengefügt wird dies durch die gemeinsame Sprache, die Sprecher_in und Zuhörer_in sprechen und verstehen. Diese Verbindung erfolgt nun erstens durch das Erkennen der Bedeutung des Satzes. Zweitens ist diese Bedeutung durch Regeln festgelegt, die die Bedingungen der Äußerung definieren. Drittens durch die Intention, die die/der Zuhörer_in erfassen muss und die durch bestimmte Regeln charakterisiert sind, und viertens und letztens, dass bei der/dem Zuhörer_in ein Effekt hervorgerufen wird, sprich: dass sie/er etwas tut.¹⁰⁰

Searle führt die Überlegungen, die Austin in Bezug auf die Differenzierung illokutionärer Akte tätigte, weiter aus und unterscheidet nun seinerseits verschiedene Ausprägungen:

⁹⁵ Vgl. Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Übers. von R. Wiggershaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 30–31.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 40.

⁹⁷ Vgl. Searle, 2002, S. 86.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 88–89.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 90–94.

¹⁰⁰ Vgl. Searle, 1977, S. 76–77.

assertive, direktive, kommissive, expressive Äußerungen, Deklaration und die assertive Deklaration. In Zusammenhang mit meiner Forschungsfrage ist die direktive Äußerung zu nennen. Die/Der Sprecher_in tätigt direktive Aussagen, um die/den Hörer_in dazu zu bringen, etwas zu tun. Der propositionale Gehalt dieser Äußerung besteht immer darin, dass die/der Hörer_in danach die gewünschte Handlung vollzieht.¹⁰¹ Kommissive Äußerungen bringen die/den Sprecher_in dazu, etwas zu tun. Sie/Er wird auf ein bestimmtes Verhalten festgelegt.¹⁰² Der erfolgreiche Vollzug einer Deklaration führt dazu, dass der propositionale Gehalt der Aussage der Welt entspricht. Das bedeutet, dass durch die Durchführung der Deklaration ein Umstand oder Gegenstand geändert wird. Damit dies aber nun gelingen kann, muss die/der Sprecher_in die Autorität besitzen, diese Aussage zu tätigen.¹⁰³ Die Verbindung von assertiven Äußerungen und der Deklaration verdeutlicht die autoritäre Kraft des Assertiven, das die/den Sprecher_in auf den Wahrheitsgehalt einer Äußerung festlegt¹⁰⁴, das durch die Deklaration, die von einer bevollmächtigten Person vollzogen wird, zur Wirkung kommt¹⁰⁵.

Ein zentrales Moment in der Sprechakttheorie ist, dass der Sprechakt nur von einer Person getätigt werden kann, die ausreichend Autorität dafür besitzt. Eine performative Aussage besitzt nur dann Realität, wenn sie als Handlung beglaubigt wird. Außerdem kann sie nur unter bestimmten Umständen gemacht werden und dies nur ein einziges Mal, an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit.¹⁰⁶ Entgegen dieser Annahme, die nicht nur bei Benveniste, sondern auch bei Austin und Searle zu finden ist, betont Derrida die Zitierbarkeit und damit auch Wiederholbarkeit einer Aussage. Dazu entwickelt er den Begriff der **Iterabilität**. Den Begriff *Iter* entlehnt Derrida aus dem Sanskrit (*itara*, anders) und verwendet es in der Bedeutung von „nochmals“¹⁰⁷. Er meint:

Könnte eine performative Aussage gelingen, wenn ihre Formulierung nicht eine „codierte“ oder iterierbare Aussage wiederholen würde, mit anderen Worten wenn die Formel, die ich ausspreche, um eine Sitzung zu eröffnen, ein Schiff oder eine Ehe vom

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 32–33.

¹⁰² Vgl. ebd. S. 33.

¹⁰³ Vgl. ebd. S. 36–38.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 31.

¹⁰⁵ Vgl. ebd. S. 39.

¹⁰⁶ Vgl. Benveniste, Émile: Die analytische Philosophie und die Sprache. In: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List, 1974a. S. 303–305.

¹⁰⁷ Vgl. Derrida, 2001, S. 24.

Stapel laufen zu lassen, nicht als einem iterierbaren Muster *konform* identifizierbar wäre, wenn sie also nicht in gewisser Weise als „Zitat“ identifiziert werden könnte?¹⁰⁸

Anhand der Signatur verdeutlicht Derrida die Iterabilität von sprachlichen Zeichen, denn um zu funktionieren, muss eine Signatur eine wiederholbare, sprich: iterierbare, Form haben. Sie ist von der Einmaligkeit ihrer Intention losgelöst und kann in verschiedene Kontexte gesetzt werden.¹⁰⁹ Sprechakte müssen, nach Austin, immer in einem bestimmten Kontext geäußert werden. Culler nennt zur Illustration dieses Kontextes einen sinnlosen Satz, den die zuhörenden Personen in einen Kontext setzen können, der den vermeintlich sinnlosen Satz zu einem sinnvollen macht.¹¹⁰ Nach Derrida kann aber jedes Zeichen, ob geschrieben oder gesprochen, „zitiert – in Anführungszeichen gesetzt – werden; von dort aus kann es mit jedem gegebenen Kontext brechen und auf absolut nicht sättigbare Weise unendlich viele neue Kontexte zeugen“¹¹¹.

In Derridas Darstellung von Austins Theorie muss für eine performative Aussage die/der Sprechende oder die/der Empfangende, sprich: alle, die am Vollzug des Performativs teilhaben, immer anwesend sein. Dadurch bleibt nach Derrida kein Rest über, keine Polysemie. Ohne eine Konventionalität, gäbe es keine performative Aussage und Austin erkennt auch, dass alle konventionellen Akte dem Misslingen ausgesetzt sind. Derrida kritisiert daran, dass Austin jedoch nicht anerkennt, dass *immer* die Möglichkeit des Misslingens besteht.¹¹²

Die parasitäre Verwendung von Sprache, die Austin kritisiert, wird, so Wirth, gerade in Derridas Begriff der *Aufpfropfung* aufgefangen und kanalisiert. Der Parasit ist dabei ein Wesen, das nicht im oder auf dem Wirt lebt, sondern auch nur durch diesen existieren kann, während der Wirt sehr wohl ohne Parasit leben könnte. Der Begriff des Parasiten evoziert demnach eine Wucherung, ein unkontrolliertes und unkontrollierbares Wachstum. Im Gegensatz dazu sieht Wirth im Begriff der *Aufpfropfung* eine kontrollierte Form dieses Wachstums, „genauer: eine hoch artifizielle Form der Veredelung, bei der sich die Wachstumskräfte der Wirtspflanze und des Pfropfreises vereinigen“.¹¹³

¹⁰⁸ Ebd. S. 40. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 43.

¹¹⁰ Vgl. Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übers. von Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999. S. 135.

¹¹¹ Derrida, 2001, S. 32. Hervorhebung im Original.

¹¹² Vgl. ebd. S. 34–36.

¹¹³ Wirth, 2002, S. 22.

3.2 Sprache, Gewalt und performative Sprechakte

Performative Sprechakte sind nicht einfach nur Äußerungen von Worten und Sätzen, sondern sind eine sprachliche Handlung. Dadurch, dass performative Äußerungen ausgesprochen werden, geschieht etwas, indem zum Beispiel die angesprochene Person eine Handlung ausführt oder in einem bestimmten Kontext situiert wird. Gerade um den Zusammenhang zwischen Sprache und Gewalt zu zeigen, eignen sich performative Sprechakte besonders. Wie Butler überzeugend darlegt, hat jedes Wort die potentielle Macht, zu verwunden.¹¹⁴ Oder besser gesagt, jedes gesprochene Wort und jeder damit einhergehende performative Sprechakt hat die Möglichkeit, gewalttätig für das angesprochene Subjekt zu sein. Für Krämer bedeutet Performativität kein rein sprachliches, sondern vor allem ein soziales Phänomen. Sie begründet dies mit der/dem Sprecher_in, die/der einen performativen Akt erzeugen muss und dies nur tun kann, indem sie/er im Gefüge der sozialen Macht- und Kraftverhältnisse die entscheidende Position einnimmt. Außerdem muss das Publikum, an das sich eine performative Äußerung immer wendet, eine Einstellung gegenüber der Welt einnehmen, die mit dem Gehalt und damit mit der spezifischen Weltsicht der performativen Äußerung übereinstimmt.¹¹⁵

Wie ich schon anhand der Anrufung kurz thematisiert habe, wird das Subjekt durch die Sprache konstituiert und gelangt durch die sprachliche Anrufung zur Existenz. Die Anrufung des Subjekts erfolgt durch performative Äußerungen. Diese erscheinen in der Form des Rituals, das seine eigene Historizität aufweist.¹¹⁶ Damit ist gemeint, dass das Ritual in die Vergangenheit zurückgeht und zugleich auf die Zukunft verweist. Außerdem konstituiert das Ritual die Gemeinschaft, indem es Zusammenhalt und Zusammenhang suggeriert. Die sprachlichen Bezeichnungen, die zur Verletzungen führen, sind konventional, das heißt, sie sind Effekte und Instrumente eines gesellschaftlichen Rituals.¹¹⁷

Wir tun Dinge mit der Sprache, rufen mit der Sprache Effekte hervor, und wir tun der Sprache Dinge an; doch zugleich ist Sprache selbst etwas, was wir tun. Sprache ist ein

¹¹⁴ Vgl. Butler, 2006, S. 27.

¹¹⁵ Vgl. Krämer, Sybille: Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie. In: *Performativität und Praxis*. Hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München: Fink, 2003. S. 23–24.

¹¹⁶ Vgl. Butler, 2006, S. 12.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S. 16.

Name für unser Tun, d.h. zugleich das, „was“ wir tun [...] und das, was wir bewirken; also die Handlung und ihre Folgen.¹¹⁸

Die Folgen einer sprachlichen Handlung lassen sich anhand der sprachlichen Diskriminierung näher erläutern. Sprachliche Diskriminierung entspricht einer sozialen Diskriminierung. Unter sozialer Diskriminierung ist eine kategoriale Behandlung einer Person und ihrer Bewertung gemeint. Eine kategoriale Behandlung bedeutet eine sprachliche Bezugnahme auf eine Person durch soziale Kategorien. Die Person steht nicht als einzelnes Individuum im Raum, sondern stellvertretend für die gesamte soziale Kategorie. Die sprachliche Diskriminierung¹¹⁹ kann entweder direkt, durch eine genaue Benennung, oder indirekt erfolgen. Die Bewertung erfolgt durch die Zuordnung negativ konnotierter Verhaltensweisen und Eigenschaften oder durch pejorative Kategoriebezeichnungen, durch zum Beispiel den Begriff Scheinasylant_in.¹²⁰ Indem ein Individuum auf diese Art und Weise benannt wird, wird es in einem bestimmten, negativen Kontext verortet. Bourdieu, der sich eingehend mit der Frage der Macht in der Sprache beschäftigt hat, stellt fest, dass eine Benennung auf diese Art und Weise die Identität eines Menschen hervorbringt:

Es *bedeutet* jemanden seine [sic!] Identität, aber in dem Sinne, dass er sie ihm ausspricht, und sie ihm zugleich, indem er sie ihm vor aller Augen ausspricht, auferlegt [...] und ihm auf diese Weise mit Autorität vermittelt, was er ist und was er zu sein hat.¹²¹

Die Autoritätsperson, die spricht, verfügt über die Macht, das angesprochene Subjekt zu verorten. Das Subjekt wird in eine bestimmte Rolle gedrängt, der bestimmte Verhaltensweisen und Eigenschaften inne sind, die das Subjekt nun befolgen soll. Jedem Sprechakt ist aber, so Butler, die Möglichkeit der Resignifikation gegeben. Diese ist der Spalt, der sich zwischen dem ursprünglichen Kontext bzw. der ursprünglichen Intention und den Effekten öffnet.¹²² Butler stimmt hier mit Derrida überein, der ebenfalls davon spricht, dass Sprechakte in einen neuen Kontext gesetzt werden können. Für das

¹¹⁸ Ebd. S. 19–20.

¹¹⁹ Nicht zu vergessen ist das Phänomen der positiven Diskriminierung. Hier wird eine Eigenschaft oder Verhaltensweise übertrieben positiv hervorgehoben. Vgl. Wagner, 2001, S. 13.

¹²⁰ Vgl. Wagner, 2001, S. 13.

¹²¹ Bourdieu, 1990, S. 87–88. Hervorhebung im Original.

¹²² Vgl. Butler, 2006, S. 30.

verletzende Sprechen bedeutet das, dass die verletzenden Worte umgewendet und der/dem Sprecher_in zurückgeworfen werden können¹²³.

Denn

[s]elbst der gelungene Sprechakt bleibt dem Risiko des Scheiterns ausgesetzt. Im Augenblick des Sprechereignisses steht nicht zweifelsfrei fest, ob dieses Sprechen als ein Handeln gelingt oder misslingt.¹²⁴

Wie schon anhand der Theorie der Sprechakte ersichtlich geworden ist, sind Sprechakte durch bestimmte Konventionen geprägt. Butler fragt sich, wer spricht, wenn die Konvention spricht und in welcher Zeit dies geschieht. Sie zieht die Bilanz, dass eine Reihe von Stimmen spricht, „ein Echo von anderen, in Gestalt des ‚Ich‘“¹²⁵. Damit ist gemeint, dass verletzendes Sprechen *Zitatcharakter* hat. Die Sprecher_innen sind durch die Sprache, die sie verwenden, geprägt. Sie verfügen nur über eine relative Autonomie, die ihrerseits wieder von der Sprache bestimmt ist. Das bedeutet, dass das Eingebundensein in die Struktur der Sprache einerseits dem Subjekt erst ermöglicht zu sprechen, andererseits das Subjekt zugleich bedroht.¹²⁶ Butler meint damit – ähnlich wie Barthes –, dass das Sprechen kein einmaliger Akt ist, sondern aus einem Gewebe von Zitaten besteht. In ihrer direkten Lesart von Austin bedeutet dies:

Wenn eine performative Äußerung vorläufig gelingt [...], dann nicht, weil die Sprachhandlung durch eine Absicht erfolgreich kontrolliert wird, sondern nur deswegen, weil in ihr frühere Sprachhandlungen nachhallen und *sie sich mit autoritativer Kraft anreichert, indem sie vorgängige autoritative Praktiken wiederholt bzw. zitiert*. Der Sprechakt ist nicht einfach nur *in* eine Praktik eingebettet, sondern er ist selbst eine ritualisierte Praktik. Das heißt, daß eine performative Äußerung nur soweit funktioniert, wie sie aus ermöglichenden Konventionen, durch die sie mobilisiert wird, *schöpft und diese zugleich verdeckt*.¹²⁷

Performative Sprechakte sind nicht von einer Singularität geprägt, sondern von einer Pluralität des Vorhandenseins. Zugleich sind Sprechakte in Rituale eingebettet, wie Austin es schon anhand der Ehe gezeigt hat, die einem spezifischen Brauch folgt. Die

¹²³ Als Beispiele hierfür möchte ich nur die Worte *queer* und *Nigger* anführen, die beide als positiv konnotierte Selbstbezeichnung herangezogen werden.

¹²⁴ Krämer, 2003, S. 27.

¹²⁵ Butler, 2006, S. 47.

¹²⁶ Vgl. ebd. S. 50–51.

¹²⁷ Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Übers. von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 84. Hervorhebung im Original.

Konventionen, die dahinter stecken, sind aber, wie Butler richtig feststellt, versteckt. Das bedeutet, dass diese Konventionen nicht im menschlichen Bewusstsein verankert sind, sondern, ähnlich dem kollektiven Gedächtnis, einer Art Universalie entsprechen. Die Schimpfnamen und Bezeichnungen, die ein Subjekt erhalten kann, verfügen über ihre eigene Historizität, d.h., sie rekurren aus der Vergangenheit und verweisen gleichzeitig in die Zukunft. „Das Subjekt, das *hate speech* spricht, ist zweifellos für dieses Sprechen verantwortlich, jedoch nur selten sein Urheber [sic!]“¹²⁸. Der verletzende Sprechakt muss jedoch wiederholt werden, damit er erfasst werden kann. Damit ist gemeint, dass das verletzte Subjekt den verletzenden Sprechakt, zum Beispiel vor Gericht, wiederholen muss, damit es zu einer Anklage kommen kann. Gleichzeitig kann in der Wiederholung und der damit verbundenen Resignifizierung und Rekontextualisierung der verletzende Sprechakt mit seiner Geschichtlichkeit brechen.¹²⁹ Zusammenfassend meint Butler:

Der Sprecher [sic!] ist nicht der Urheber des Sprechens, da das Subjekt in der Sprache durch einen vorhergehenden performativen Sprachgebrauch, die „Anrufung“, hervorgebracht wird. Darüber hinaus ist die Sprache, die das Subjekt spricht, konventionell und gleicht in diesem Sinne dem Zitat.¹³⁰

Das Sprechen wird durch den gesellschaftlichen Kontext definiert, bietet damit aber zugleich die Möglichkeit mit, diesem Kontext zu brechen.¹³¹

Butler stellt nun auch fest, dass sprachliche Verletzungen wie physische Verletzungen verfahren. Gemein ist diesen beiden Phänomenen, dass sie mit den gleichen sprachlichen Mitteln artikuliert werden. Konkret bedeutet dies: Um eine sprachliche Verletzung zu beschreiben, wird auf körperliche Metaphern zurückgegriffen.¹³² Für Butler ist das Sprechen selbst eine körperliche Handlung.¹³³ Damit ist jedoch nicht nur die Artikulation von Lauten mit Hilfe der Sprechorgane gemeint, sondern auch die Macht der Worte, die den Körper erst durch die sprachliche Anrufung zur Existenz bringen¹³⁴.

¹²⁸ Butler, 2006, S. 60. Hervorhebung im Original.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 64–65.

¹³⁰ Ebd. S. 67.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 69.

¹³² Vgl. ebd. S. 14.

¹³³ Vgl. ebd. S. 22.

¹³⁴ Butler erklärt dies anhand der Drohung, die erst durch ihre Handlung in Erscheinung tritt. Die Drohung kündigt dabei nicht nur eine körperliche Handlung an, sondern ist selbst ein körperlicher Akt. Die Drohung macht nur Sinn, wenn die Handlung, die ankündigt, auch vollzogen wird. Um eine Drohung aussprechen zu können, bedarf es Macht. Dabei ist die Drohung in sich selbst ambivalent, da sie auf sich selbst zurückgeworfen werden kann. Vgl. Butler, 2006, S. 24–26.

3.3 Performative Sprechakte und die Literaturwissenschaft

Performative Äußerungen spielen für die Entstehung, Entwicklung und Differenzierung von Gemeinschaften und Kulturen eine wesentliche Rolle. In ihrer Selbstreferentialität verweisen sie auf Rituale, Stereotype und wirklichkeitskonstituierende gesellschaftliche Institutionen. Performatives Handeln ermöglicht erst das Entstehen von Institutionen, sozialen Konstruktionen und praktischem Wissen. Dieses performative Wissen artikuliert sich in den Inszenierungen und Aufführungen des alltäglichen Lebens **und** in der Literatur und Kunst.¹³⁵ Ein wesentlicher Aspekt des Performativen ist die Wiederholung und Re-Iteration von Handlungsweisen der Kultur. Diese werden in einen neuen Kontext gesetzt, sind aber als kulturell codierte Gesten wiedererkennbar und fungieren in der Aufführung wie ein Zitat.¹³⁶

Wie zuvor erwähnt, bezeichnen die Fachtermini Performance einen kunsttheoretischen und Performanz einen sprachtheoretischen Zugang. Beide Worte haben den gleichen Wortstamm und sind sich auch semantisch sehr ähnlich. Von Seiten der Sprachwissenschaft wird postuliert, dass die Sprechakttheorie für die Literaturwissenschaft nicht zugänglich sei. Bucher argumentiert jedoch, dass jeder Text eine performative Dimension hat, die sich zwar im Konkreten von der Performance unterscheidet, im Prinzipiellen aber nicht. Gemeint ist damit, dass ein Theaterstück aufgeführt, ein Roman gelesen und ein Gedicht vorgetragen werden muss, um zu funktionieren und dies sind bereits performative Akte.¹³⁷ In seinen Vorlesungen postuliert Austin hingegen noch:

In einer ganz besonderen Weise sind performative Äußerungen unernst oder nichtig, wenn ein Schauspieler [sic!] sie auf der Bühne tut oder wenn sie in einem Gedicht vorkommen oder wenn jemand sie zu sich selbst sagt. Jede Äußerung kann diesen Szenenwechsel in gleicher Weise erleben. Unter solchen Umständen wird die Sprache auf ganz bestimmte, dabei verständliche und durchschaubare Weise unernst gebraucht, und zwar wird der gewöhnliche Gebrauch parasitär ausgenutzt.¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Wulf/Göhlich/Zirfas, 2001, S. 12–13.

¹³⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens: Attraktionen des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Theorien des Performativen* Hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001. (= Paragrana, Bd. 10, H. 1) S. 250.

¹³⁷ Vgl. Bucher, André: *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne* (Walter Serner, Robert Müller Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss). München: Fink, 2004. S. 15.

¹³⁸ Austin, 2007, S. 43–44.

Im Gegensatz zu dieser klaren Abgrenzung von der fiktionalen Literatur schlägt Culler eine andere Lektüre von Austin vor. In seinem *close reading* macht Culler fest, dass literarische Texte ebenfalls weder wahr noch falsch sind. Die literarische Äußerung bezieht sich nicht auf bereits gegebene Situationen, sondern erschafft diese erst, zum Beispiel durch Figuren und deren Handlungen. Außerdem erschaffen literarische Texte Gedanken und Vorstellungen, die sie weiter verfolgen. Literatur besteht demnach nicht aus einer simplen Anhäufung von Worten und Sätzen, sondern „sie ist vielmehr Teil all jener Sprechakte, die die Welt verändern, indem sie die Dinge, die sie benennen, überhaupt erst ins Leben rufen“. ¹³⁹ Bucher führt diesen Gedanken weiter, indem er hervorhebt, dass Repräsentationsformen der Literatur performativ sind, da sie die Inhalte nicht einfach nur abbilden, sondern in konkreten Inszenierungen erst hervorbringen. ¹⁴⁰ Damit ist gemeint, dass der Text in sich selbst Wirklichkeit und Kontext erzeugt, auf den er sich dann selbstreferentiell bezieht. Austin streicht in seinen Vorlesungen heraus, dass performative Sprechakte auf Konventionen beruhen. Culler greift diesen Gedanken auf und legt ihn auf literarische Texte um, die ebenfalls auf Konventionen beruhen. Im Konkreten bezieht er sich hier auf die Frage der Gattung und meint, dass ein Sonett erst dann zu einem Sonett wird, wenn es sich den konventionalen Regeln des Sonettes bedient, sprich aus Quartetten und Terzetten besteht. Die Glückung eines literarischen Werkes – analog zur geglückten performativen Äußerung – kann auch dann erfolgen, wenn es durch die Veröffentlichung und Lektüre allgemeine Aufmerksamkeit und Anerkennung erfährt, das heißt zu Literatur geworden ist. ¹⁴¹

Eine andere Lektüre von literarischen Texten als performative Sprechakte schlägt Wolfgang Iser vor. Für ihn ist die Sprechhandlung eines Textes gleichzusetzen mit der Verständigung des Textes mit der/dem Leser_in. Diese Verständigung kann, analog dem performativen Sprechakt, glücken oder missglücken. ¹⁴² In seiner Lektüre von Austin definiert Iser Sprechakte als sprachliche Äußerungen in bereits situierten Sätzen und konkretisiert damit die spezifischen Kontexte, in die diese Sätze fallen. Er setzt dies nun analog zu literarischen Texten, die ebenfalls viele verschiedene Kontexte in sich bündeln

¹³⁹ Culler, Jonathan: Performative Sprache. In: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Übers. von Andreas Mahler. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 140–141.

¹⁴⁰ Vgl. Bucher, 2004, S. 16.

¹⁴¹ Vgl. Culler, 2002, S. 142.

¹⁴² Vgl. Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 129.

und diese dann durch das geschriebene Wort zu vermitteln versuchen.¹⁴³ Der Zitatcharakter von Texten, in denen sich verschiedene Kontexte vereinen, ist eine These Barthes, der einen Text als „Gewebe von Zitaten“ versteht.¹⁴⁴ Der Text als Sprechakt macht deutlich, dass die Beziehung zwischen zwei Zeichen – zwischen Signifikant und Signifikat – die Spuren des Dialogs mit anderen Zeichen in sich trägt. Das Sprechen ist demnach nicht voraussetzungslos, sondern zitierend und vor allem resignifizierend.¹⁴⁵ Für Barthes verbindet sich dieses Gewebe aus Zitaten in der/dem Leser_in, in der/dem sich die einzelnen Zitate, die in einem Text existieren, zusammensetzen und einschreiben.¹⁴⁶ Iser bezieht sich auch auf Austins Vorwurf, dass fiktionale Texte performative Sprechakte parasitär verwenden. Er argumentiert, dass diese parasitäre Verwendung gerade ein Zeichen dafür ist, dass fiktionalen Texten performative Sprechakte inne sind, da sie diese kopieren. Die Konventionen, die nach Austin vorherrschen müssen, sieht Iser in der speziellen Konvention literarischer Texte und meint, dass diese sich ihre eigenen Konventionen erschaffen.¹⁴⁷

Doch nicht nur der „Begründer“ der Sprechakttheorie setzt sich mit der Frage auseinander, inwiefern das Verhältnis literarischer Texte zur Sprechakttheorie zu sehen ist. Auch Searle postuliert, dass fiktive Äußerungen nicht ernsthaft zu betrachten sind.¹⁴⁸ Trotzdem erscheinen in der Fiktion illokutionäre Akte, die den „realen“ Sprechakten nicht nur ähneln, sondern genau entsprechen.¹⁴⁹ Searle konkretisiert, dass die/der Autor_in eines fiktionalen Textes vorgibt, illokutionäre Sprechakte zu vollziehen – dies in der Regel durch assertive Äußerungen.¹⁵⁰ Der Akt der Fiktion ist – ebenfalls im Vokabular Searles – eine Deklaration.¹⁵¹ Die Erzählerfigur im Text besitzt kraft der ihr eingestehenden Autorität die Möglichkeit, eine Deklaration zu vollziehen. Die Erzählerfigur, die von dem fiktionalen Geschehen berichtet oder es selbst erlebt, nimmt Einfluss darauf. Die perlokutionäre Wirkung der Fiktionsakte wäre nach Genette ästhetisch bzw. artistisch und besteht im

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 130.

¹⁴⁴ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors. Übers. von Matías Martínez. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 108.

¹⁴⁵ Vgl. Sasse, 2002; S. 252.

¹⁴⁶ Vgl. Barthes, 2002, S. 109.

¹⁴⁷ Vgl. Iser, 2002, S. 137.

¹⁴⁸ Vgl. Searle, John R.: Der logische Status fiktionalen Diskurses. In: *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. von Andreas Kemmerling. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 82.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 85.

¹⁵⁰ Vgl. ebd. S. 87.

¹⁵¹ Vgl. Genette, Gérard: Die Fiktionsakte. In: *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink, 1992. S. 50.

Hervorbringen eines fiktionalen Werks.¹⁵² Essentiell für Genettes und Searles Analyse ist die Unterscheidung zwischen prosaischer und dramatischer Fiktion. In der dramatischen Fiktion werden die Äußerungen ausschließlich von fiktiven Personen getätigt. Diese sind wie Dialoge im wirklichen Leben zu werten, mit dem Unterschied, dass sie in der Fiktion spielen.¹⁵³ Die Dialoge im dramatischen Text setzt Genette jedoch mit den Dialogen in prosaischen Texten gleich und definiert:

[...] die von den Personen eines Romans [und demnach auch dramatischen Textes; UK] ausgetauschten Worte sind innerhalb des fiktionalen Romanuniversums eindeutig ernsthafte Sprechakte [...] Bis auf die Fiktionalität ihres Kontexts sind die Sprechakte der Personen der dramatischen oder narrativen Fiktion authentisch, mitsamt ihrem lokutionären Charakter, ihrem „Ort“, ihrer illokutionären Kraft und ihrer möglichen, gewollten oder ungewollten perlokutionären Wirkung.¹⁵⁴

Schreiben ist nicht nur ein performativer, sondern auch ein selbstreflexiver Akt. Diese These begründet Roland Barthes in seinem Text *La mort de l'auteur* [Der Tod des Autors]. Demnach ist die Schrift jener Ort, an der sich das Subjekt aufzulösen beginnt. In Anlehnung an die performative Theorie erläutert Barthes, dass das Subjekt „Autor_in“ eine moderne Erfindung ist. In Wirklichkeit jedoch, so Barthes, ist es die Sprache, die in einem Text spricht, und nicht die/der Autor_in. Schreiben bedeutet damit, dass nicht ein *Ich* spricht, sondern die Sprache handelt.¹⁵⁵ Im Gegensatz zu Benveniste, der das *Ich* als individuelles Subjekt festmacht, sieht Barthes das Schreiben in der ersten Person Präsens als Akt, der sich selbst hervorbringt.¹⁵⁶ Dieses performative *Ich* ist autoreferentiell, verweist zugleich auf alle anderen *Ichs* und steht damit in der Nähe des Zitats.

Dadurch, dass ein literarischer Text auf Konventionen zurückgreift und sie wiederholt, entsteht möglicherweise eine Veränderung in den Normen und Regeln.¹⁵⁷ Für Derrida, in der Lesart von Wirth, ist die Fiktion, wie auch die Alltagssprache, durch die Dynamik der iterativen Bewegung bestimmt. Denn gerade die Wiederholbarkeit eines sprachlichen Zeichens ist die Bedingung dafür, dass die Kommunikation und damit auch ihre illokutionäre Funktion erfolgreich gelingen kann.¹⁵⁸ Für Krämer ist gerade der Akt der Wiederholung – die Iterabilität – ein Garant für die Veränderung. In der Wiederaufführung

¹⁵² Vgl. ebd. S. 59.

¹⁵³ Vgl. Genette, 1992, S. 42; Searle, 1990, S. 91.

¹⁵⁴ Genette, 1992, S. 43–44.

¹⁵⁵ Vgl. Barthes, 2002, S. 104–105.

¹⁵⁶ Vgl. ebd. S. 107.

¹⁵⁷ Vgl. Culler, 2002, S. 154.

¹⁵⁸ Vgl. Wirth, 2002, S. 20–21.

erst kommt das Allgemeine im Sprachgeschehen hervor.¹⁵⁹ In der Sichtweise denkt Krämer Austin weiter, indem sie meint, dass performativen Sprechakten ein Aufführungscharakter zugrunde liegt. Sie meint damit, dass der Sprechakt sich nicht einfach an Hörer_innen, sondern an *Zu-Hörer_innen* richtet. Damit ist jedem Sprechakt ein Publikum impliziert.¹⁶⁰ Fischer-Lichte konkretisiert dies, indem sie meint, dass Aufführungen erst in dem Wechselspiel von Zuhörer_innen und Akteur_innen hervorgebracht werden.¹⁶¹

Der Mediävist Paul Zumthor meint, dass erst im Hören eines Textes dieser zu einer unmittelbaren Existenz gelangt und daher auch eine spezifische Autorität erhält. Er begründet dies damit, dass in mündlich vorgetragenen Texten – und Theateraufführungen sind ein Teil dieser mündlich vorgetragenen Texte – eine Unmittelbarkeit innewohnt, die rein lesend wahrgenommene Texte nicht haben. In der Aufführung erlangt die Stimme Transparenz. Sie hat die Aufgabe zu überzeugen bzw. zu überreden. Die Stimme ist aber etwas, das vom Körper erschaffen wurde.¹⁶² Die Verbindung von Sprache, Stimme und Körper wird noch deutlicher, wenn an die Gestik gedacht wird, die mit der Stimme funktional verbunden ist und ebenfalls durch den Körper hervorgebracht wird. Die Geste ist dabei kulturell bedingt und verfügt über eine konventionale Bedeutung.¹⁶³ Mit dieser Beschreibung ist Zumthor nahe an einer rituellen Handlung, auf die sich auch Fischer-Lichte bezieht, indem sie daran erinnert, dass sich das Theater aus dem Ritual heraus entwickelt hat.¹⁶⁴ Das Theater ahmt jedoch nicht das reale Leben nach, denn dieses ist selbst eine ständige Performance, was Umberto Eco den Schluss ziehen lässt, dass Theater und Leben eng miteinander verknüpft sind.¹⁶⁵ Die dramatische Aufführung besteht für Eco aus zwei Sprechakten. Der erste Sprechakt wird von der/dem Schauspieler_in in Form einer performativen Aussage vollzogen, indem sie/er durch die Präsenz auf der Bühne verweist, dass sie/er nun diese oder jene Rolle spielen wird. Der zweite Sprechakt wird durch eine Scheinaussage getätigt. Eco meint damit, dass die/der Schauspieler_in auf der Bühne eine Aussage tätigt und dies nicht mehr als Subjekt „Schauspieler_in“, sondern

¹⁵⁹ Vgl. Krämer, 2002, S. 331.

¹⁶⁰ Vgl. ebd. S. 335.

¹⁶¹ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 47.

¹⁶² Vgl. Zumthor, Paul: Körper und Performanz. Übers. von K. Ludwig Pfeiffer. In: *Materialität der Kommunikation*. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarb. von Barbara Keller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 708.

¹⁶³ Vgl. ebd. S. 712.

¹⁶⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 46.

¹⁶⁵ Vgl. Eco, Umberto: Semiotik der Theateraufführung. Übers. von Reiner Ansén. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 271.

bereits als Figur tut.¹⁶⁶ Indem die/der Schauspieler_in mit der Präsenz auf der Bühne bereits darauf verweist, nun eine bestimmte Figur zu spielen, befindet sich sie/er bereits in dem spezifischen Kontext des Theaterstücks. Sie/Er verweist nun nur mehr auf die handelnden Personen im Stück. Um in der Terminologie Searles zu bleiben, befindet sich diese Person dann im fiktionalen Diskurs und in diesem ist es möglich, über fiktionale Personen zu sprechen und Aussagen zu tätigen, die einem Sprechakt entsprechen.¹⁶⁷ Das Theater vollführt immer zugleich eine performative und eine referentielle Funktion. Die referentielle Funktion besteht darin, dass das Theater auf die Darstellung von Handlungen, Situationen, Beziehungen und Figuren bezogen ist. Die performative Funktion entspricht dem Vollzug der Handlung durch die Akteur_innen sowie auf deren direkte Wirkung auf der Bühne und auf die Zuschauer_innen.¹⁶⁸ Die Möglichkeit der Aufführung in Verbindung mit performativen Sprechakten konkretisiert Culler, indem er meint:

Damit der „Normalfall“ des Versprechens gelingen kann, muß er als Wiederholung einer konventionellen Prozedur erkennbar sein, und die Aufführung (*performance*) des Schauspielers [sic!] auf der Bühne ist ein hervorragendes Beispiel für eine solche Wiederholung. Die Möglichkeit „ernsthafter“, performativer Äußerungen hängt von der Möglichkeit der Aufführung ab, weil performative Äußerungen von der Iterierbarkeit abhängen, die in Aufführungen am deutlichsten sich manifestiert.¹⁶⁹

Die Kraft des Performativen liegt in der Zitierbarkeit. Gerade die Iterabilität reformuliert die Performativität in dem Maße, dass sie das Handeln der Sprache, die Rekontextualisierung, hervorbringt, untergräbt und verschiebt. Diese Heterogenität, die dadurch entsteht, ist ein wesentliches Merkmal der Sprache. Damit performative Äußerungen gelingen können, müssen sie wiederholbar sein und dürfen nicht an einen spezifischen Kontext gebunden werden. Derrida entwickelt so eine Performativität auf der Grundlage der Performance, als zitierende Aufführung, im Gegensatz zu einer Performanz, die Identität in stabilisierender Wiederholung sieht.¹⁷⁰

¹⁶⁶ Vgl. ebd. S. 273–274.

¹⁶⁷ Vgl. Searle, 1990, S. 94.

¹⁶⁸ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 279.

¹⁶⁹ Culler, 1999, S. 133. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁰ Vgl. Kertscher, Jens: Wittgenstein – Austin – Derrida: „Performativität“ in der sprachphilosophischen Diskussion. In: *Performativität und Praxis*. Hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München: Fink, 2003. S. 50–51.

Allgemeiner gesagt bezeichnet Fischer-Lichte das Theater als „performative Kunst *par excellence*“.¹⁷¹ Sie bezieht sich hier vor allem auf die Performance, die, wie sie am Beispiel des Wiener Aktionismus erklärt, in den 1960er Jahren als neues Genre entsteht. Die Performance ist dabei von einer spezifischen Raumwahrnehmung einer neuen Wertigkeit von Materialien und Gegenständen, einem bestimmten Körperempfinden und einer bestimmten Form des Zeiterlebnisses geprägt.¹⁷²

¹⁷¹ Vgl. Fischer-Lichte, 2002, S. 288.

¹⁷² Vgl. ebd. S. 289.

4 Sozialhistorischer Kontext

Während des Zweiten Weltkriegs wurden jene Institutionen, nämlich das Burgtheater und die Staatsoper, zerbombt, die nicht nur prägend für die österreichische Kunst, sondern auch für das soziale Leben in Wien waren. Durch diese Zerstörung sind nicht nur historische Gebäude zum Teil vernichtet worden, sondern auch ein Teil der österreichischen Identität und Mentalität, denn wenn die Bühne nicht zur Verfügung steht, gibt es keinen Spiegel der theatralischen Selbstaufklärung und der Nationalstolz ist verloren. In der Zeit nach 1945 wichen die Theatermacher daher auf das Ronacher, eigentlich ein Varieté-Theater, aus.¹⁷³ Im Jahr 1955, 10 Jahre nach Ende des Krieges, erstand die österreichische Kunst- und Theaterszene wieder auf. 1955 wurde nicht nur der österreichische Staatsvertrag und die Neutralitätserklärung unterzeichnet, sondern auch das Burgtheater und die Staatsoper wieder eröffnet, die symbolisch für die österreichische Theaterszene stehen. Die **Restaurierung des Nationalstolzes** geht mit der Restaurierung der habsburgischen Bühnenkultur einher. Der „quasi natural return of Old Austria“¹⁷⁴ zeigte sich nicht nur in den Bauwerken, sondern auch in den Stücken, die gespielt wurden. Auf den Spielplänen standen Stücke von Franz Grillparzer, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller und Gotthold Ephraim Lessing.¹⁷⁵ Der Rückgriff auf die Klassiker spiegelt auch die gesellschaftliche Aufgabe der Literatur wider, nämlich das Publikum auf die österreichischen Werte zu besinnen. Allgemein herrschte eine Bemühung um Kontinuität vor und das „große Erbe“ deutscher und österreichischer Dichter sollte bewahrt bleiben.¹⁷⁶ Dieses „große Erbe“ spiegelt sich auch in der Auswahl der Schauspieler_innen und Regisseur_innen wieder. Die Spielbühnen griffen auf bekannte Gesichter zurück, die den Menschen bereits aus der Nazizeit bekannt waren. In der parodistischen Biografie Zarah Leanders heißt es dazu:

Schließlich rief mich Wien, die Stadt meines ersten Triumphes. Ich hatte Angst. Aber im Raimundtheater traf ich Peter Kreuder. Ich hörte, daß Maria Röck filmt. Und Linda Baarova war auch schon da.

Es war wie in alten Zeiten.

¹⁷³ Vogel, Juliana: Drama in Austria. 1945–2000. In: *A history of Austrian Literature 1918-2000*. Hg. von Katrin Kohl und Ritchie Robertson. New York: Camden House, 2006. (= Studies in German Literature, Linguistics und Culture). S. 201.

¹⁷⁴ Ebd. S. 201.

¹⁷⁵ Vgl. ebd. S. 203.

¹⁷⁶ Vgl. Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater: Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. (= Athenäums Monografien Literaturwissenschaft; Bd. 15: Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur). S. 11.

Nur Goebbels fehlte [...] ¹⁷⁷

Das Publikum wurde nicht mit dem modernen Theater oder mit Auseinandersetzungen mit dem Krieg behelligt. ¹⁷⁸ Eine Reflexion der Geschehnisse fand nicht statt, weder im Theater noch in der Gesellschaft. Österreich sah sich als Opfer Hitlers und dachte nicht daran, diese Opferrolle wieder abzulegen. Die Sprache, die zu dieser Zeit gesprochen wurde, erinnert noch immer an die der Nazizeit ¹⁷⁹ und dies gilt auch für die Theatersprache. Die Zeit der 1950er und folgenden Jahre ist nicht nur von einem Restaurierungsbemühen auf den Theaterbühnen, sondern auch in den Ämtern und Behörden geprägt. Staatliche Institutionen, die auf Tradition und Perfektion beruhen, haben überlebt und überleben weiter. ¹⁸⁰ Selbst die zerbrochene und erschütterte Lebenswelt der Österreicher_innen nach dem Zweiten Weltkrieg hat die Bürokratie nicht erschüttert, denn der Staat stellt weiterhin seine Rahmen und Ordnungen zur Verfügung und bleibt in seinen Ordnungsparametern unerschütterlich. ¹⁸¹ Die staatlichen Sprechakte normieren und kontrollieren dabei das Subjekt und stellen eine Ordnung her, in die sich das Individuum einzufügen hat. Die Dramatiker setzen sich mit Hilfe der Sprachkritik mit diesen Phänomenen auseinander. Sie zeigen dabei das Schändliche dieser Ordnung, die durch das Individuum sichtbar wird, das nicht in dieses System und die soziale Welt integriert ist. ¹⁸²

Mitte der 1950er Jahre formiert sich jedoch ein **neues Theater**, das sich gegen die Restauration und Mystifizierung wendete und einen Bruch in der Theaterkultur forderte. ¹⁸³ Es bildete sich eine Avantgarde-Bewegung heraus, die sich gegen die etablierten Institutionen und dramatischen Konventionen richtete. Sie betrieben einen ästhetischen Radikalismus, der die Menschen schockierte. ¹⁸⁴ Dieses „Schocktheater“ richtete sich gegen das „spezifisch Österreichische“, sprich gegen die provinzielle Enge und das krampfhaftes Festhalten an überholten Traditionen und Rollen. ¹⁸⁵

¹⁷⁷ zit. nach Landa, 1988, S. 35.

¹⁷⁸ Vgl. Vogel, 2006, S. 203.

¹⁷⁹ Vgl. ebd.

¹⁸⁰ Vgl. Zelger, Sabine: *Das ist alles viel komplizierter, Herr Sektionschef! Bürokratie – literarische Reflexionen aus Österreich*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2009. (= Literatur und Leben, Neue Folge; Bd. 75). S. 202.

¹⁸¹ Vgl. ebd. S. 205.

¹⁸² Vgl. ebd. S. 198.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 203.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 204.

¹⁸⁵ Vgl. Landa, 1988, S. 19.

In dieser Zeit entsteht auch die **Wiener Gruppe**, eine Bezeichnung, die erst dann gebräuchlich wurde, als diese Gruppierung nicht mehr existierte.¹⁸⁶ Es handelt sich dabei um eine Art literarische Protestbewegung, die einen Angriff gegen die Erstarrung und den Provinzialismus des österreichischen Kulturlebens wagte.¹⁸⁷ Die Vereinigung zu einer Gruppe wird quasi durch die provinzielle Enge Wiens erzwungen. Sie ist eine Möglichkeit, um der Isolation und der Nicht-Wahrnehmung zu entgehen.¹⁸⁸ Der „festere“ Kern dieser Gruppe besteht aus Oswald Wiener, Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und H.C. Artmann, der sich später von der Gruppe distanziert und nach Schmidt-Dengler auch nicht unter dem Slogan Wiener Gruppe vereinnahmt¹⁸⁹ werden sollte.¹⁹⁰ Wie dem auch sei, Artmann und Rühm lernen sich 1952 im *artclub* kennen, eine lose Vereinigung von Künstler_innen, die Werke der Avantgarde rezipierten.¹⁹¹ Aus dieser Begegnung entwickelt sich eine Freundschaft, die auch das künstlerische Schaffen von Artmann und Rühm zu dieser Zeit prägt. 1953 verfasst Artmann die *acht-punkte-proklamation des poetischen actes*:

es gibt einen satz, der unangreifbar ist, nämlich der, dass man dichter [sic] sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben.
vorbedingung ist aber der mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch handeln zu wollen. [...]
2) der poetische act ist dichtung um der reinen dichtung willen. er ist reine dichtung und frei von aller ambition nach anerkennung, lob oder kritik.¹⁹²

Mit dieser *proklamation* erklärt Artmann alles zu Dichtung. Alleine schon der Wunsch, poetisch handeln zu wollen, führt dazu, dass eine Person zur/zum Dichter_in wird. Der zweite Punkt spiegelt außerdem die Situation der Wiener Gruppe und auch anderer experimenteller Dichter_innengruppen und Einzelpersonen zu dieser Zeit wider. Die Werke dieser Menschen sind kaum oder wenn doch, dann sehr negativ rezipiert worden.

¹⁸⁶ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945–1990*. Salzburg, Wien: Residenz, 1995. S. 137.

¹⁸⁷ Vgl. Landa, 1988, S. 12.

¹⁸⁸ Vgl. Janetzki, Ulrich: *Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer*. Königstein: Hain, 1982. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 7). S. 11

¹⁸⁹ Wie Kaar herausarbeitet, ist die Zusammenarbeit Artmanns mit der Wiener Gruppe auf einen bestimmten Zeitraum einzugrenzen. In der Zeit der Zusammenarbeit entstanden auch die dramatischen Texte Artmanns (vgl. Kaar, 2004, S. 12), weshalb es mir auch sinnvoll erscheint, im Rahmen dieser Arbeit Artmann, Rühm, Bayer und Wiener gemeinsam unter dem Slogan Wiener Gruppe zu vereinen.

¹⁹⁰ Vgl. Schmidt-Dengler, 1995, S. 131.

¹⁹¹ Vgl. Vgl. Rühm, Gerhard: vorwort. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. 7–8.

¹⁹² abgedruckt in Rühm, 1985, S. 9–10.

Der zweite Punkt in dieser *proklamation* macht jedoch deutlich, dass Dichtung nicht davon abhängig ist, positiv rezipiert zu werden und vor allem dass die Wiener Gruppe nicht davon abhängig ist. Außerdem erteilt Artmann den Kritiker_innen damit eine Abfuhr und nimmt vorweg, das selbst Kritik nichts an dem Schaffen einer/eines Künstler_in ändert. Nach dieser Verkündung kommt es zu den ersten poetischen Demonstrationen, in denen schon die Grundhaltung der Wiener Gruppe erkennbar ist:

bezeichnend an dieser (ersten) manifestation war die weitgehende gleichsetzung des makaberen mit dem poetischen – die im grunde sehr wienerisch ist –, der protest gegen das konventionelle, anonyme, normative, der sich jedoch weniger durch eine aggression nach aussen, als mehr durch ein dokumentiertes, subjektiv bedingtes anders-, eigensein ausdrückte, provoziert durch das belastende ärgernis, das man schon durch die kleine abweichung vom üblichen hervorrief.¹⁹³

Deutlich an diesem Zitat wird auch die gesellschaftliche Situation in Österreich, wie ich sie zuvor schon beschrieben habe. Die herrschende Restauration führt dazu, dass die Gesellschaft sich an Normen und Regeln orientiert, die konservativ sind. Alles, was nicht in diese Normen fällt – wie zum Beispiel eine poetische Demonstration – wird ausgegrenzt. An dieser Demonstration nimmt auch bereits Konrad Bayer teil. Wenig später stößt auch Oswald Wiener zu der Gruppe hinzu. Diese Gruppierung entsteht aus einer Sympathie und gegenseitiger Wertschätzung heraus.¹⁹⁴

Die Wiener Gruppe verbinden drei Elemente, die ihr künstlerisches Schaffen prägt. Einerseits besteht ihre Intention darin, Kritik an der österreichischen Gesellschaft zu üben. Neben diesem politisch-sozialen Engagement ist ein weiteres Ziel, vor allem ästhetische Wertmaßstäbe zu verändern und zu erneuern. Das letzte Element, das diese Gruppe verbindet, sind die Anknüpfungen an bestehende literarische Strömungen, wie Dadaismus, Futurismus und Surrealismus. Mit Hilfe dieser Elemente und der Sprache versucht die Wiener Gruppe soziale und politische Erneuerungen zu verwirklichen.¹⁹⁵ Der Erkenntnisanspruch der Wiener Gruppe besteht dabei darin, dass Satzbedeutung und Sprecher_innenbedeutung auseinander liegen.¹⁹⁶ Damit widersetzt sich die Wiener Gruppe

¹⁹³ Rühm, 1985, S. 11.

¹⁹⁴ Vgl. ebd. S. 12.

¹⁹⁵ Vgl. Winkler, Dagmar-Sonja: Ideologische Ziele der „Wiener Gruppe“ und ihre Bedeutung für die Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Germanistik*; Bd. 1. Hg. am Fachbereich Germanistik der Humboldt-Universität zu Berlin. Bern, Wien, u.a.: Lang, 1991. S. 591–592.

¹⁹⁶ Vgl. Eder, Thomas: die folgen geistiger ausschweifung. Pragmatische Kommunikation und Theory of Mind in den dramatischen Texten und in den Auftrittsmomenten der Wiener Gruppe. In: *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Hg. von Thomas Eder und Juliane Vogel. Wien: Zsolnay, 2008.

der österreichischen Auffassung von Kulturpolitik in den 1950er Jahren, deren Ziel Restauration und Mystifizierung ist.¹⁹⁷ Außerdem zeigt sich allgemein ein Unbehagen der Künstler_innen in der Nachkriegszeit gegenüber der Materialisierung kultureller Werte, die von Profitgier getrieben ist.¹⁹⁸ Die Gruppe weigert sich, an dem herrschenden Diskurs teilzunehmen und wendet sich gegen eine Normierung der Wirklichkeit, vor allem gegen eine Konstruktion der Wirklichkeit durch die Sprache.¹⁹⁹ Ausgangspunkt ist dabei die Überlegung, dass durch veränderte Sprache auch eine veränderte Wirklichkeit eintreten müsse.²⁰⁰

Die **Sprache** selbst wird zum **Gegenstand des Experiments**. Das bedeutet, dass die Sprache nicht mehr ungefragt vorausgesetzt, sondern eine Distanz zu ihr eingenommen wird.²⁰¹ Die Wiener Gruppe reflektiert dabei einerseits ihren eigenen Sprachgebrauch und die Verwendung der Sprache in der Gesellschaft. Durch ihre Sprachexperimente provozierte sie die veränderungsfeindliche Gesellschaft.²⁰² Diese Sprachexperimente manifestieren sich einerseits in Lyrik, Dialektgedichten und Montage und andererseits in Dramen. Dabei überspielt die Wiener Gruppe die Grenze zwischen Aktion und Literatur.²⁰³ Im Besonderen wird mit Hilfe der Montage der Sprache eine Künstlichkeit entgegengestellt. Damit werden die der Sprache inhärenten Regeln und ihr Wirkungseinfluss auf die Handlungen von Menschen erkundet. Im Mittelpunkt dieser Betrachtungen rückt die wechselseitige Beeinflussung von Sprache und Bewusstsein.²⁰⁴ Die Literatur dient als Experimentierfeld für neue Ordnungen, eine neue Sprache und neue Denkweisen.²⁰⁵ Rühm schreibt dazu:

eifrig wurden wörterbücher aufgeschlagen. durch permutative ordnung möglichst dissoziierter begriffe zu internen strukturen sollte absolute künstlichkeit erreicht werden, dichtung als gebrauchsanweisung. das sprachliche material sollte, aus einem

S. 47.

¹⁹⁷ Vgl. Portenkirchner, Andrea: „kaspar ist tot“ Komische Strategien der Wiener Gruppe. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendlin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 142). S. 236.

¹⁹⁸ Vgl. Strasser, Kurt: *Experimentelle Literaturansätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1986. (= Stuttgarter Arbeiten zu Germanistik, Salzburger Beiträge, Nr. 13). S. 13.

¹⁹⁹ Vgl. Portenkirchner, 1996, S. 237.

²⁰⁰ Vgl. Janetzki, 1982, S. 23.

²⁰¹ Vgl. Strasser, 1986, S. 8.

²⁰² Vgl. Landa, 1988, S. 12.

²⁰³ Vgl. ebd. S. 14.

²⁰⁴ Vgl. Janetzki, 1982, S. 22.

²⁰⁵ Vgl. Strasser, 1986, S. 26.

kausalen begriffszusammenhang gelöst, in einen semantischen schwebezustand geraten, auf „mechanischem“ wege überraschende wortfolgen und bilder erzeugen.²⁰⁶

Durch ihre **Dramen** üben die Mitglieder der Wiener Gruppe Kritik am konventionellen Theater.²⁰⁷ Ihr Bestreben gilt der Auflösung des Dramencodes. Das Verhältnis zum Publikum ist von Aggressivität bestimmt.²⁰⁸ Eines der Ziele war, die bürgerlichen Zuschauer_innenerwartungen zu durchbrechen.²⁰⁹ Das gilt aber nicht nur für die Theaterstücke, sondern auch für Prosa und Lyrik. In den früheren Experimenten der Wiener Gruppe wendet sie Formen der Verfremdung an, die der/dem Leser_in die Automatismen des eigenen Lesens bewusst machen sollten. Dies erreichte die Gruppierung durch die Betonung der Handlungen, die das normale Lesen begleiten, wie etwa das Umblättern, die Körperhaltung oder die Augenbewegungen. Eine andere Möglichkeit, diese Automatismen bewusst zu machen, bestand darin, Irritationen einzuführen, die sonst beim Lesen ausgeklammert bleiben, wie Unleserlichkeit, Handschrift im Gegensatz zu gedrucktem Text, Einschübe irrelevanter Informationen oder zerrissene Seiten.²¹⁰ Hervorzuheben ist auch der anti-heimatliche Aspekt in der Sprachbehandlung, durch die Verwendung des Dialekts, womit die Wiener Gruppe sprachbezogene Kritik an der Ideologisierung des Vorstellungs- und Gefühlskomplexes „Heimat“ übte.²¹¹ Durch die Wirklichkeitsnähe und Unmittelbarkeit des dialektalen Ausdrucks lässt sich eine Verfremdung und Neubewertung der Worte erzielen.²¹² Diese dialektale, ordinär gefärbte Sprache und die aktionistischen Handlungselemente dienen dazu, die gesellschaftliche Wirklichkeit zu dekonstruieren und das Publikum geradezu zu schockieren.²¹³

Die Dramen der Wiener Gruppe zeichnen sich durch eine Metatheatralität aus, indem sie überkommene Theatertabus und -konventionen reflektieren.²¹⁴ Damit einher geht auch eine Reflexion über die Kunst und deren Möglichkeiten. Die Theaterstücke sind zum Teil nicht mehr aufführbar²¹⁵, sei es, weil das Publikum verprügelt wird – *purim* – oder die Regieanweisungen absurd sind. Das literaturwissenschaftliche Vokabular, das sonst für die

²⁰⁶ Rühm 1985, S. 14.

²⁰⁷ Vgl. Vogel, 2006, S. 204.

²⁰⁸ Vgl. Landa, 1988, S. 44.

²⁰⁹ Vgl. ebd. S. 166.

²¹⁰ Vgl. Wiener, 1990, S. 100.

²¹¹ Vgl. Landa, 1988, S. 44–45.

²¹² Vgl. Rühm, 1985, S. 20.

²¹³ Vgl. Landa, 1988, S. 156.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. Paul, Markus: *Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*. Innsbruck: Inst. für Germanistik, 1991. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; Bd. 44). S. 79.

Dramen herangezogen wird, ist nutzlos geworden, denn „[d]ie Kategorien, mit denen Dramen beschrieben werden, greifen nicht mehr“²¹⁶. Traditionelle Vorgaben, die das Theater bestimmen, werden parodiert, integriert und abgestoßen. Sprachlich erreicht dies die Wiener Gruppe durch die Dichotomie Dialekt und Hochsprache; szenisch indem sie Figuren wie den Hanswurst, Kasperl oder Figuren der Commedia dell’arte auftreten lassen.²¹⁷ Die happeningartigen Veranstaltungen reizen die Performativität der Sprache spielerisch bis zu äußerster Grenze. Die Aufführungen der Wiener Gruppe ähneln öffentlichen Zerstörungsakten, die teilweise in gewalttätigen Mobilisierungen des Publikums enden.²¹⁸

In den dramatischen Texten wird gezeigt, dass Macht nicht nur durch physische Macht und Gewalt ausgeübt wird, sondern auch durch Grammatik und Semantik. Die Sprache ist dabei jenes Medium, das die Gedanken von Sprecher_innen manipuliert und organisiert. Die Sprache dient nicht mehr dem Ausdruck des Selbst, sondern entspricht einer anonymen Autorität, die Macht über die Sprecher_innen ausübt und ihr Handeln kontrolliert und manipuliert.²¹⁹ Ein zentraler Punkt in Oswald Wieners Denken ist, dass schon die Sprache allein Herrschaft ausübt.²²⁰ Die grammatischen Regeln zeigen die Korruption des sozialen Diskurses auf.²²¹ Besonders die Wiener Gruppe orientiert sich an Texten, die bereits in sich eine Ordnung enthalten, wie Anordnungen für eine Hinrichtung, Grammatiken und Exerzierreglements.²²²

Allgemein lässt sich sagen, dass Sprachreflexion und Sprachkritik von österreichischen Autor_innen weitaus intensiver betrieben worden ist, als von anderen Schriftsteller_innen.²²³ Sprachkritik vermag gegen die Verlockungen der Reklame und der Propaganda der Politik zu immunisieren.²²⁴ Die Aufgabe der Sprachkritik besteht darin, Klarheit herzustellen und unsinnige Scheinsätze zu entlarven. Ziel dabei ist, die alltägliche Verwendung der Sprache zu klären.²²⁵ Das bedeutet, dass nicht eine gekünstelt-poetische

²¹⁶ Schmidt-Dengler, 1995, S. 136.

²¹⁷ Vgl. Portenkirchner, 1996, S. 239.

²¹⁸ Vgl. Teller, Katalin: ‚alles ausgeburdt der sprache‘. Ästhetisierte Gewalt bei Oswald Wiener? In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2005*. Hg. von Magdolona Orosz und Terrance Albrecht. Budapest: GUG, 2006. S. 67.

²¹⁹ Vgl. Vogel, 2006, S. 204.

²²⁰ Vgl. Paul, 1991, S. 57.

²²¹ Vgl. Vogel, 2006, S. 204.

²²² Vgl. Schmidt-Dengler, 1995, S. 144.

²²³ Vgl. Schmidt-Dengler, 1995, S. 130.

²²⁴ Vgl. Paul, 1991, S. 33.

²²⁵ Vgl. ebd. S. 65.

Sprache zur Untersuchung und Beleuchtung herangezogen wird, sondern eine Auseinandersetzung mit der direkten Alltagssprache in der Gesellschaft erfolgt. Gerade die Wiener Gruppe, die sich mit dem Dialekt beschäftigt, ist dafür ein gutes Beispiel.

Sprachkritik ist nicht nur in der Zeit nach dem Nationalsozialismus zu finden, sondern bereits viel früher. Bereits Johann Nestroy zeigt in seinen Theaterstücken, dass das scheinbar autonome Subjekt nicht Herrscher_in über die eigene Sprache ist.²²⁶ Ödön von Horváth's dramatische Werke waren zum Beispiel ein Skandal, da er den Wien-Mythos, vor allem in seinem Stück *Geschichten aus dem Wienerwald*, demontierte. Der Bildungsjargon, der von den Figuren gesprochen wird, zeigt die Spannung zwischen Dialekt und erzwungener Hochsprache. Durch die Verwendung dieses Bildungsjargons versuchen die Figuren ihre Bedeutungslosigkeit als Kleinbürger zu überspielen.²²⁷ Horváth übt mit Hilfe der Sprachkritik Gesellschaftskritik.²²⁸ Ziel von Horváth's Stücken ist die Demaskierung des Bewusstseins. Nach Horváth geht der Mensch ins Theater, um dort ihre/seine Phantasien auszuleben. Die Phantasie ist das Ventil für die Wünsche, die ein Mensch hat, und diese Wünsche sind zumeist asoziale Triebe. Das bedeutet, dass das Theater zugleich ein Ventil ist und Befriedigung liefert für die asozialen Triebe des Publikums. Dadurch, dass Horváth dem Publikum seiner Stücke die Auslebung dieser Triebe nicht ermöglicht, reagieren sie einerseits mit Kritik und andererseits erreicht Horváth dadurch eine Störung oder auch Verfremdung.²²⁹

In seinem apokalyptischen Drama *Die letzten Tage der Menschheit* macht Karl Kraus deutlich, dass es keine Individualität gibt, sondern der Mensch von Autoritäten und von der Omnipräsenz von Klischees manipuliert wird. Der Mensch hat keine eigene Sprache, sondern gibt formelhafte Phrasen wieder, die von Klischees, Stereotypen und einem bürokratischen Jargon geprägt ist. Wichtiges Instrument in Kraus' Analyse ist die Zeitung oder besser gesagt: die Zeitungsphrasen.²³⁰

Neben den bereits genannten ist Ludwig Wittgenstein ein weiterer sprachkritischer Denker, der vor allem von der Wiener Gruppe rezipiert wird.

²²⁶ Vgl. Vogel, 2006, S. 205.

²²⁷ Vgl. Landa, 1988, S. 25–27.

²²⁸ Vgl. Vogel, 2006, S. 205.

²²⁹ Vgl. Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 659–661.

²³⁰ Vgl. Vogel, 2006, S. 205.

es [*Tractatus Logico-philosophicus*] beeinflusste, förderte und behinderte die Ideen der verschiedenen Temperamente in der *Wiener Gruppe* in dreifacher Hinsicht: es war ein fundamentales poetisches Werk, es hatte etwas über eine philosophische Grundhaltung zu sagen, [...], und es schien Dichtung und Solipsismus mit möglicherweise profunden Einsichten in das Funktionieren der Sprache und in die Natur der Zeichen zu verbinden.²³¹

Besonders der Satz „Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung“²³², prägte die Arbeiten der Wiener Gruppe, da dieser Satz sie in der besonderen Aufmerksamkeit auf das Aussehen und die Anordnung der Sprachzeichen bestätigt.²³³ Ausgehend von der Wittgenstein-Rezeption beschäftigte sich die Wiener Gruppe auch damit, herkömmliche literarische Techniken neu zu interpretieren.²³⁴ Dazu gehören auch die dramatischen Texte, die zwar dem Anschein nach den Konventionen entsprechen, im Prinzip aber teilweise unspielbar sind. Ein weiteres Beispiel sind die Montagen aus vorgefundenen Quellen, wie Lehrbüchern, Schundromanen, Klassikern und Zeichen, die zu Satzfolgen zusammengestellt werden und die Inhalte „gewöhnlicher“ Literatur evozieren.²³⁵ Allgemein entsteht aus dieser Auseinandersetzung mit Wittgenstein und der schon davor betriebenen Sprachkritik die Meinung, dass „die *Sprache*, das ‚fremde‘, das Instrument, die Maschine“²³⁶ sei. Kritisiert wird nicht der Inhalt der Sprache, sondern wie etwas gesagt wird. Ausgangspunkt in all diesen sprachkritischen Überlegungen ist die Ansicht, dass das Denken des Menschen dem Stand ihrer/seiner Sprache entspricht. Daher setzt sich die Wiener Gruppe mit der Sprache auseinander, um sich so auch mit den Menschen an sich auseinanderzusetzen.²³⁷ Die Wiener Gruppe begreift die Sprache als Herrschaftsinstrument, mit dem ein – teilweise zu erwartendes – Verhalten gesteuert bzw. herbeigeführt werden kann.²³⁸ Wiener schreibt dazu in seinen Überlegungen über das *literarische cabaret* der Wiener Gruppe:

wenn wir anderen [die Mitglieder der Wiener Gruppe] uns im Gegensatz dazu als Sprachingenieure, Sprachpragmatiker, sahen, benutzen wir die Worte im Sinne Wittgensteins als Werkzeuge (allerdings in erweiterter Bedeutung), und waren nicht nur am Verhalten der Worte in bestimmten Sprachsituationen (‚Konstellationen‘) interessiert (was das im naturwissenschaftlichen Sinne experimentelle an unseren Versuchen

²³¹ Wiener, 1990, S. 94.

²³² Wittgenstein, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 3.262

²³³ Vgl. Wiener, 1990, S. 96.

²³⁴ Vgl. ebd. S. 101.

²³⁵ Vgl. ebd. S. 106.

²³⁶ Ebd. S. 108. Hervorhebung im Original.

²³⁷ Vgl. Rühm, 1985, S. 27.

²³⁸ Vgl. Janetzki, 1982, S. 23.

ausmache), sondern auch an der steuerung konkreter situationen durch den sprachgebrauch.²³⁹

Ausgangspunkt sind dabei Formen und Redensarten, für die eine besondere Sensibilität entwickelt wurde. Wie Janetzki am Beispiel von Konrad Bayer festhält, richtet sich die Kritik nicht gegen die Sprache an sich, sondern gegen deren unreflektierten Gebrauch. Demnach basiert die Verwendung von inhaltsleeren Formeln, wie Redensarten, auf einer sprachlichen Hörigkeit. Durch die zu Konvention gewordenen Phrasen wird eine gemeinsame Weltbetrachtung der Gesellschaft erzwungen. Damit erscheint ein Hinterfragen dieser Phrasen als unnötig.²⁴⁰ Die Phrasen werden weiter tradiert und formen das kollektive Bewusstsein.

Entgegen Rühm, Bayer und Wiener ist für H.C. Artmann²⁴¹ die Sprache eine Vertraute. Er betont den Kostümcharakter der Sprache²⁴² und meint damit, dass die Sprache nicht als Feindin zu betrachten ist, sondern als Freundin, die einem zur Verfügung steht. Artmanns Schaffen ist von einer Trivialisierung des Poetischen und einer Poetisierung des Trivialen geprägt.²⁴³

Eine Unterwerfung durch die Sprache stellt die **katholische Liturgie** dar. Die Liturgien und das Beten zwingen den gläubigen Menschen dazu, zu wiederholen und eine exakt vorgegebene Lautfolge wiederzugeben. Diese regelmäßigen Wiederholungen fordern nicht die Intelligenz des Gläubigen heraus, sondern bringen sie/ihn dazu, alles nachzubeten, was ihnen vorgebetet wird. In einem katholischen Land wie Österreich ist die katholische Liturgie eine der ersten Begegnungen von Autor_innen mit einer Sprache, die der Alltagspragmatik entlassen ist. Einige österreichische Autoren, wie Ernst Jandl und Peter Handke, sind als Ministranten tätig gewesen und gerieten so mit den katholischen Sprachfloskeln in Kontakt. Die katholische Sprache ist ihnen zum einen vertraut und gleichzeitig fremd. Allgemein lässt sich sagen, dass die (parodistische) Wiedergabe der

²³⁹ Wiener, Oswald: das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. 401.

²⁴⁰ Vgl. Janetzki, 1982, S. 59–60.

²⁴¹ In einem Interview mit Sonja Kaar verweigert Artmann die Bezeichnung Dramatiker für sich: „Ich bin kein Dramatiker. Ich schreib' keine Dramen, ich bin Lyriker... Das sind Skeletterl, auf die häng' ich a bisserl Fleisch drauf.“ (zit. in Kaar, 2004, S. 7)

²⁴² Vgl. Schmidt-Dengler, 1995, S. 146.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 132.

katholischen Litanei in Texten österreichischer Autor_innen ein überindividuelles Merkmal ist.²⁴⁴

²⁴⁴ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: *Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur*. Hg. von Christiane Pankow. Umeå: Universität Umeå, 1992. (= Umeå Studies in the Humanities; Bd. 111) S. 46–48.

5 Werkanalyse

Anhand ausgewählter Texte der Wiener Gruppe werde ich versuchen herauszufinden, welche Sprechakte in den Texten vorkommen. Außerdem stelle ich die Frage, wie mit Sprache an sich umgegangen und wie Gewalt durch die Sprache hergestellt wird. Vor allem im Kontext der Wiener Gruppe ist es auch interessant nachzufragen, wie sich Sprachkritik als Gesellschaftskritik manifestiert und wie anhand der Sprache die Manipulation von Individuen aufgezeigt wird. Ein weiterer Aspekt stellt die Figurenanalyse dar, mittels derer ich nachzeichne, welche Figuren prinzipiell herangezogen werden, um sprachliche Macht zu zeigen. Wer verfügt über ausreichend Autorität zu sprechen? Wer darf sprechen? Wer darf nicht sprechen? Daran anschließend interessiert mich auch, wie die Identität der Figuren durch die Sprache hergestellt wird.

Seitens der sprachlichen Ebene werde ich herausarbeiten, inwieweit Wiederholungen von Phrasen und Sätzen eine Rolle spielen. Außerdem betrachte ich die Rituale und Stereotype, auf die im Text zurückgegriffen werden. Eine wichtige Rolle spielen auch die Institutionen, die Macht verkörpern. Ich gehe der Frage nach, inwiefern diese in den Texten auftreten und ob dies implizit oder explizit geschieht.

Die dramatischen Texte, die ich ausgewählt habe, zeigen unterschiedliche Ausprägungen, wie mit Sprache Gewalt angetan wird. Zunächst beziehe ich mich auf Texte, in denen neben der sprachlichen Gewalt auch physische Gewalt eine große Rolle spielt. In einem weiteren Schritt untersuche ich Texte, deren inhaltlicher Schwerpunkt vor allem auf der Kommunikation zwischen zwei Menschen liegt und in denen sprachliche Floskeln und deren Umgang damit thematisiert werden. Anschließend ziehe ich Texte heran, in denen Menschen etwas eingesagt und vorgesagt wird und die nach diesen Sprechakten handeln sollen. Zu guter Letzt widme ich meine Aufmerksamkeit jenen Texten, in denen Sprache nur mehr eine minderwertige Rolle einnimmt und vor allem nur mehr die Gewalt gegen Sprechwerkzeuge vorherrscht.

5.2 Sprache und konkrete Gewalt

Mit dem Stück *Kein Pfeffer für Czermak* hat Artmann „Ein Votivsälchen für das goldene Wiener Gemüt“²⁴⁵ verfasst. Das 1954 geschriebene Stück beschreibt eine Szene in einer „Greiblerei in Heiligenstadt“²⁴⁶, „unter einer imaginären Gulden- & Kronenwährung“²⁴⁷. In einem ganz anderen Milieu befindet sich das Setting in Bayers Drama *kasperl am elektrischen stuhl*. Kasperl hat sich in einer Polizeiwache eingefunden, um den Mord an seiner Frau bekannt zu geben. Neben diesen beiden öffentlichen Sphären spielt sich das Drama *sie werden mir zum rätsel, mein vater* in der privaten Sphäre eines Zimmers statt. Diese drei Stücke, die auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein können, haben doch eines gemeinsam: Es regiert jeweils eine Figur das Geschehen. Ob das nun der Greißler, der Vater oder Kasperl ist, sie alle drei bündeln das Geschehen um sich herum. Es dreht sich alles um sie, wie in einer Spirale ziehen sie die anderen Figuren an sich heran und versuchen sie zu beeinflussen. Der tyrannische Greißler Gschweidl hat sich dazu entschlossen, nichts mehr zu verkaufen. Ganz im Sinne des Wiener Volkstheaters, wie es auch schon bei *Leutnant Gustl* vorkommt, fühlt sich der Greißler in seiner Ehre beleidigt. Er sieht es als Verletzung seines Stolzes, wenn er etwas verkaufen würde. Die Menschen sollen sehen, dass er nicht von ihnen abhängig ist. Absurd daran ist nur, dass er trotzdem das Geschäft offen lässt.²⁴⁸ Kasperl will den Mord an seiner Frau melden, doch die Polizisten löwe und apollo sagen ihm, dass er das nötige Formular für den Mord nicht ausgefüllt hat. Kasperl, der nicht lesen und schreiben kann, gibt sich in Folge als der Autor des Stückes aus, „i moch theater in den sie vuakumman“²⁴⁹. Kasperl wird nicht wegen des Mordes an seiner Frau eingesperrt, sondern weil er als Analphabet das Stück geschrieben hat. Als die Person, die das Stück geschrieben hat, ist kasperl auch der Urheber des Sprechens auf der Bühne. Die Wirklichkeit, die hier erzeugt wird, stammt von kasperl und damit auch die Hierarchien und Bedeutungen, die im Stück eingeschrieben sind.²⁵⁰ Er gibt den Polizisten vor, was sie zu tun haben; denn er als Autor des Stückes hat die Befugnis

²⁴⁵ Artmann, Hans Carl: *Kein Pfeffer für Czermak*. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. S. 32. **Zit. als Czermak**

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl. Röbl, Helene: *Die Fahrt zur Insel Nantucket. Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetische Verfahren*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1998. S. 68.

²⁴⁹ Bayer, Konrad: *kasperl am elektrischen stuhl*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 1. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. S. 269. **Zit. als kasperl**

²⁵⁰ Vgl. Spalt, Lisa: *Gesellschaftstheater. Zu Konrad Bayers kasperl am elektrischen stuhl*. In: *„ich habe den sechsten sinn“*. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004*. Hg. von Clemens K. Stepina. Wien: Edition Art & Science, 2006. S. 50.

dazu und gleichzeitig zwingt er als Figur die Polizisten in ihre Rolle. In *sie werden mir zum rätsel, mein vater* ist es der Vater selbst, der seinem „geistig zurückgeblieben sohn, ein redner“²⁵¹ vorgibt, was er zu tun hat. Die Macht, die er als Vater über sein Kind hat, wird noch verstärkt, indem angegeben ist, dass ernst geistig zurückgeblieben ist. Damit wird die Assoziation hervorgerufen, dass ernst nicht für sich selber sorgen kann und vom Vater abhängig ist.

Diese Figuren haben die Macht und die Autorität, die weiteren Figuren auf der Bühne zum Sprechen oder zum Schweigen zu bringen. Abraham, ernsts Vater in *sie werden mir zum rätsel, mein vater*, gibt seinem Sohn vor, wann er zu sprechen hat. Abraham verlangt dabei von seinem Sohn, dass er das Wort „orgel“ sagt, denn der Vater, als Organist, vermisst eine Taste, dessen Ton der Sohn nachahmen soll.

abraham: [...] du sprichst, und fügst folgende buchstaben zu einem sinnvollen ganzen:
o, er, ge, e, el.
ernst (nach einem seufzer): orgel²⁵²

Damit abraham den gewünschten Ton erhält, schlägt er seinen Sohn.

ernst schweigt.
abraham schlägt ihn mit dem stock.
ernst: au!
abraham (begeistert): der ton! mein ton! der fehlende ton! taste!²⁵³

Ernst ist für abraham wie ein Instrument, das ihm folgen und auf seinen Impuls hin funktionieren muss. Seine autoritäre Macht über den Sohn geht so weit, dass er ihm auch nicht erlaubt in seiner Gegenwart zu lachen, denn „in meiner [abrahams] gegenwart darf niemand lachen“²⁵⁴. Als später das Brautpaar evi und pepi erscheint, erteilt der Vater dem Sohn Sprechverbot: „wenn gäste da sind, ist es stets so. wo der vater mit den gästen spricht, da schweigt der sohn immer“²⁵⁵. Angelehnt an die geflügelten Worte, dass ein Kind zu schweigen hat, wenn Erwachsene sprechen, untersagt auch abraham seinem Sohn das Sprechen. Er, der als Vater über das Kind, noch dazu über das geistig zurückgebliebene Kind, Macht hat, hat auch die Möglichkeit über dessen Sprechen zu

²⁵¹ Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard: sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine groteske komödie. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. 274. **Zit. als vater**

²⁵² vater, S. 281.

²⁵³ Ebd. S. 287.

²⁵⁴ Ebd. S. 284.

²⁵⁵ Ebd. S. 289.

regieren. Im Kontrast steht dazu, dass Ernst bereits zu Beginn als „redner“ bezeichnet wird und dies ist er auch. Als „filosof“²⁵⁶ spricht er, auch wenn er dazu nicht aufgefordert ist und leistet seinem Vater so Widerstand.

Eine Figur, die keinen Widerstand leistet, ist Carolin in *Kein Pfeffer für Czermak*. Der Greißler verbietet ihr das Sprechen und zwingt sie mit Sprüchen wie „Red nix!“²⁵⁷ in die Knie und das nicht nur sprichwörtlich, denn er lässt sie auf Holzscheiten knien, da sie eine Fensterscheibe zerbrochen hat. Sobald sich Carolin über diese Behandlung beschwert, wird sie vom Greißler in ihre Schranken gewiesen, denn „kein Wort möchte ich mehr hören!“²⁵⁸ Auch nachdem der Greißler einen Schlaganfall erlitten hat und Carolin ihm helfen will, beschimpft er sie grob und meint, sie habe Schuld an seinem Schlaganfall:

Greißler: Kusch, Verwogene...In mir wachst ein Verdacht...Haltaus, zwa Schitt und net weiter! Giftig hats gsagt, giftig... [...] Gibs zua, du Giftmischerin, du elendige! Ratzengift hast mir eingeben!!!²⁵⁹

Obwohl der Greißler Carolin beschimpft, ist sie ihm trotzdem untertänigst ergeben.

Carolin: Ich bin noch ganz wirrwar, Herr Onkel...Die Füß sind mir wie abgeschlagen.

Greißler: Red, wann d Gäns brunzen!! Steh auf, geh in die Kuchel und wasch dich!!

Carolin: *erhebt sich steif und geht ab* Danke, Herr Onkel, danke...²⁶⁰

Carolin ist von ihrem Onkel abhängig, das erklärt ihre untertänige Haltung. Zugleich wird daran aber auch deutlich, dass der Greißler als Despot Macht über sie hat. Sprache bedeutet Macht und wer der Sprache mächtig ist, hat auch Macht inne.²⁶¹ Außerdem tritt noch eine weitere Figur im Text auf, die die Autorität und Machtposition des Greißlers unterstreicht. Frau Hungerl kommt in das Geschäft des Greißlers und bittet ihn, anschreiben lassen zu dürfen. Zunächst ist der Greißler noch nett und fürsorglich und bittet sie: „Reden S nur fesch von der Leber weg, Frau Bettgeherin“²⁶². Doch nachdem sie ihm ihre Bitte vorgebracht hat, verbietet er auch ihr das Sprechen. Sie reagiert wie Carolin als seine Untertanin und verwendet im Folgenden die Bezeichnung „Herr von Gschweidl“²⁶³. Diese österreichische Spezialität, die Überbetonung von Adelsprädikaten und Titeln, betrifft

²⁵⁶ Ebd. S. 277.

²⁵⁷ Czermak, S. 41.

²⁵⁸ Ebd. S. 43.

²⁵⁹ Ebd. S. 69.

²⁶⁰ Ebd. S. 53.

²⁶¹ Vgl. Röbl, 1998, S. 99.

²⁶² Czermak, S. 44.

²⁶³ Ebd. S. 45.

nicht nur „angeborene“ Titel, sondern auch der Situation entsprechend „verliehene“. Meist handelt es sich dabei um Bittsteller, die so den angesprochenen Personen vermitteln wollen, dass sie ihnen untertänig und von ihnen abhängig sind.²⁶⁴ Die einzige Person, die der Greißler sprechen lässt, ist Frau Koberin, die ihm anbietet Carolin zu sich zu nehmen und ihm dafür Geld in Aussicht stellt. Im Gegensatz zu den anderen Figuren lässt sie der Greißler von Anfang an sprechen und ermuntert sie ungeduldig auch dazu: „Sagen S es schon! Was wollen S denn?“²⁶⁵

Eine ähnliche Konstellation, wo eine Figur sprechen darf und die andere nur nach Aufforderung, findet sich in *kasperl am elektrischen stuhl*. Die Polizisten löwe und apollo haben bereits klingende Namen. Der Name des Polizisten löwe steht symbolisch für Macht und Herrschaft. Zugleich zählt löwe all seine „Vorfahren“ auf,

löwe: ihr armseligen menschen, ihr sterblichen besitzer des erdbodens, der tiefsee und des himmelszeltes, ich bin es: der löwe von überall, herrscher über sieben weltmeere und ebensoviel erde. nachkomme des maldoror, sohn des melmoth, sohn des hugo schenk, bastard seiner majestät kaisers maximilian von österreich und tirol, sohn des heliogabel, [...] ²⁶⁶

All die Personen, die löwe aufzählt, entstammen einer blutigen und grausamen Historie. Hugo Schenk ist als Mörder in die Geschichte eingegangen, Astaroth ist ein mächtiger Großfürst der Hölle und Melmoth ein faustischer Teufel und Protagonist in Charles Robert Maturinis *Melmoth der Wanderer*.²⁶⁷ Sein Gegenspieler apollo ist angelehnt an die mythische Gestalt Apollo, Zeus' Sohn. So wie der Löwe auch sinnbildlich für Sonne steht, so entspricht apollo dem Sonnengott. Diese beiden Figuren sind eng miteinander verbunden und spiegeln ein Lehrer_innen-Schüler_innen-Verhältnis wider,²⁶⁸ indem löwe als dominante Figur über apollo herrscht. Löwe hat die Befugnis apollo etwas beizubringen und sieht sich selbst intelligenter als die gegenspielende Figur. Apollo verliert die Sprache und wird von löwe aufgefordert, weiter zu sprechen.

der sprecher: er [apollo] hat die sprache verloren.

löwe: wos haast. des kenn ma scho. er wü nimma spüün. raundewu und so. fia was griagt a zoid? wida amoi a glane obreibung gefällig. (gibt apollo einen fusstritt)
apollo richtet sich auf, versucht zu sprechen, würgt, quält sich.

²⁶⁴ Vgl. Röbl, S. 77–78.

²⁶⁵ Czermak, S. 51.

²⁶⁶ kasperl, S. 264

²⁶⁷ Vgl. Spalt, 2006, S. 53–54.

²⁶⁸ Vgl. ebd. S. 55.

löwe: ich sage nur:

satzgegenstand (gibt ihm eine ohrfeige)

und

satzaussage (gibt ihm eine ohrfeige)

hauptsatz (schlägt ihn auf die nase)

und

nebensatz (schlägt ihn auf die nase)

ich hoffe das genügt. [...]

löwe [...]: das ist nicht genug.

ich habe die sprache gewonnen.

sie haben die sprache verloren

apollo grunzt und blöckt wie ein stummer, der etwas sagen will, vor sich her, in sich hinein, kauert nieder, fällt um, wälzt sich am boden, grunzend.

löwe betrachtet ihn. nach einer pause: sie sind mir noch ein gespräch schuldig.

apollo steht auf, fingert einen geldschein aus seiner tasche und gibt ihn löwe, der ihn einsteckt: recht gern, mit vielem vergnügen²⁶⁹

Der Sprachkampf der beiden Figuren dient dazu, eine Hierarchie herzustellen. Der Herrscher löwe gebietet über den Beherrschten apollo, indem er auf ihn einschlägt und ihm so die Grammatik einbläut.²⁷⁰ Löwe geht als Gewinner in diesem Sprachkampf hervor. Er steht hierarchisch höher als apollo. Der Verlust der Sprache geht einher mit dem Verlust der Selbst-Beherrschung und damit auch der Selbstbestimmung und Individualität.²⁷¹ Das zeigt sich auch in der nachfolgenden Szene, als die beiden ein erneutes „Spiel“ beginnen:

löwe: wer spricht?

apollo (sehr angestrengt, die adern färben sich blaurot, es platzt hervor): sie!

löwe: das ist recht, das nenne ich sprechen. du bist ein meister.

apollo: diesmal habe ich eine gute sprache.

(arrogant) aber s i e verstehen das sprechen n i c h t !

sehen sie mir nicht in den mund!

machen sie das maul zu!

(hebt finger) geben sie acht, was herauskommt!

(jubelnd) ich habe die sprache gewonnen!

löwe gibt ihm eine ohrfeige.

apollo (verdriesslich): ich mag nicht mehr sprechen.

löwe (gnädig): ein andersmal sprechen wir länger.²⁷²

²⁶⁹ kasperl, S. 265–266.

²⁷⁰ Vgl. Spalt, 2006, S. 55.

²⁷¹ Vgl. ebd.

²⁷² kasperl, S. 266–267.

In dieser neuen Runde gewinnt apollo, doch für löwe ist diese Situation nicht tragbar. Er weist apollo sofort in seine Schranken und schlägt ihn, denn nur Höhergestellte dürfen die Sprache gewinnen.²⁷³ Apollo unterwirft sich dem Herrscher löwe und beendet das Spiel.

Auffallend ist, dass es in den Stücken zumeist Frauen sind, denen erst das Sprechen erlaubt werden muss, bevor sie etwas sagen dürfen. In dem Stück *Kein Pfeffer für Czermak* ist Carolin voll und ganz von ihrem Onkel abhängig, er verbietet ihr zu sprechen. Auch seine Kundinnen bedürfen der Erlaubnis des Greißlers, außer sie bieten wie Frau Koberin ein lukratives Geschäft an. In *sie werden mir zum rätsel, mein vater* ist es evi, die über keine eigene Sprache verfügt. Das Brautpaar pepi und evi existiert nur in seiner Dualität. Während pepi spricht, wiederholt evi nur die letzten Worte, die er sagt.

abraham: mit wem habe ich die ehre?

pepi: pepi und evi.

evi: evi.²⁷⁴

Würde pepi nicht evi zuletzt nennen, würde sie nicht einmal ihren eigenen Namen aussprechen. Sie steht voll und ganz in pepis Schatten und existiert nur durch seine Worte. In dem Sprechakt, der pepi und evi zu Frau und Mann gemacht hat, wurde evi an pepi weitergegeben. Sie existiert durch ihn und kann ohne ihn, da sie keine Sprache und somit auch keine Subjektivität besitzt, nicht mehr existieren. In *kasperl am elektrischen stuhl* ist die Situation ein bisschen anders. Die Frauen, die auftreten, sind eigenständige Individuen. Gleich zu Beginn unterbricht eine weibliche Zuschauerin den Sprecher auf der Bühne, um ihn darauf hinzuweisen, dass der Beginn dieses Dramas „nicht den anforderungen des modernen dramas“²⁷⁵ entspricht. Diese weibliche Zuschauerin gibt sich jedoch am Schluss des Stückes als kasperls Ehefrau zu erkennen und ruft:

weibl. zuschauer [sic]: halt! dieser mann gehört mir. ehe er von uns geht, soll er mein lager teilen, mein eigen sein, die wärme einer weiblichen mitfühlenden brust verspüren, getröstet sein, gefunden haben was er sucht, besitzen was er zerstört zu haben vorgibt. er ein elender, dürfen wir ihm diesen trost vorenthalten, er, der die gemeinschaft, uns missversteht, soll kosten in ihrer kleinsten form, keimzelle

²⁷³ Vgl. Spalt, 2006, S. 54.

²⁷⁴ Czermak, S. 287–288.

²⁷⁵ kasperl, S. 261.

jawohl familie, was die sozietas bedeutet. zu mir! in meine arme!
kaspar!²⁷⁶ du! ein verlorener!²⁷⁷

Die Frau repräsentiert hier die Gesellschaft. Sie steht sinnbildlich für die Familie, die „sozietas“ wie sie selbst angibt. Die Familie bildet die Gemeinschaft aus und steht damit sinnbildlich für die Gesellschaft. Vor dieser Gesellschaft flüchtet kasperl auf den elektrischen Stuhl. Die weibliche Zuschauerin bildet hier eine Repräsentantin der bürgerlichen Moral ab, von der sich kasperl befreien muss.²⁷⁸

Eine weitere Gemeinsamkeit, die alle drei Stücke aufweisen, ist die Parodie auf das sogenannte „Beamt_innendeutsch“. Wie ich schon anhand der Analyse von Zelger gezeigt habe, normiert die Sprache der Beamt_innen und der Staatsmacht das Individuum. Dies geschieht auch in der Sprache. In *Kein Pfeffer für Czermak* sind es die beiden Engel, die die Anweisungen ihres Vorgesetzten – Gott – in die Tat umsetzen. In einem „Telefongespräch“ – der boshafte Engel „telefoniert“ mit den Händen, die der Greißler in einer Lade versteckt hat – wird die den Beamt_innen nachempfundene Sprache besonders deutlich:

Boshafter Engel: Hallo... Hallo!... Ja, ja... ich bins, der Egon! Servus Schwarze! Ist der alte Herr zugegen?...Nein?... Auch gut... Wo ich bin, willst wissen?... In Heiligenstadt, in einer Greißlerei!... Ja ja! Klar!... Freilich ist der Ferencl mit mit... versteht sich, mein ältester Spezi. Er ist ein bißerl traurig worden... grad noch war er so fidel... no ja, die Umständ und Zustand... Ha ha ha!! Hör zu, Schneckler! Wann der alte Herr nach Haus kommen sollt, dann richt ihm bittschön aus, daß den Zacharias Gschweidl ein kleines Apoplexiederl gstreift hat... Er liegt auf der Decken, wie man bei uns sagt... Schön!... Also ich bitt dich, vergiß net drauf, göll?! Richtst es ihm halt aus... Servus Schwarze!²⁷⁹

Artmann parodiert hier eine weitere österreichische Spezialität, nämlich die eines pedantischen, peniblen Vorgesetzten und seine beiden Angestellten, die in kleinkariierter Beamt_innenmanier Erlässe befolgen und Aufträge ausführen, ohne dabei nach dem Sinn dieses Unterfangens zu fragen. Sie führen ihren Auftrag stur aus und alles andere, was

²⁷⁶ Mit der Bezeichnung „kaspar“ verweist Bayer auf Kaspar Hauser, der ebenfalls als „verlorener“ zu bezeichnen ist und später bei Peter Handkes Stück „Kaspar“ eine Rolle spielt.

²⁷⁷ kasperl, S. 278.

²⁷⁸ Vgl. Spalt, 2006, S. 49.

²⁷⁹ Czermak, S. 56.

nicht in die Anordnungen hineinfällt, wird mit österreichischer „Wurstigkeit“ betrachtet.²⁸⁰ Diese „Wurstigkeit“ und der blinde Gehorsam findet sich auch in *sie werden mir zum rätsel, mein vater*. Hier tritt vor allem die Hörigkeit hervor.

ernst: niemand ist fähig, meinen willen zu zwingen. ich gebe ihnen frei und eigenmächtig die hand als schutzmann. ich habe somit im verein mit dem staate bloss meine pflicht erfüllt. ich bin genug belohnt durch die zufriedenheit und durch den glücklichen umstand, dass unser vaterland endlich befreit ist, und einer besseren zukunft entgegenblicken darf.²⁸¹

Die Rede von ernst erinnert an den blinden Gehorsam von Soldaten, die – quasi einer Gehirnwäsche unterzogen – alles nachplappern, was ihnen vorgesagt wird. Diese Sturheit und das Festhalten an bestimmten Regeln und Normen findet sich auch in *kasperl am elektrischen stuhl*. Das Stück selbst spielt ja bereits auf einer Polizeiwachstube und die beiden Polizisten löwe und apollo erfüllen ihre Pflicht und ihre Vorgaben. Sie fordern von kasperl die nötigen Formulare und Bestätigungen ein.

apollo: haben sie [kasperl] eine bestätigung für das ableben ihrer gattin?

kasperl: jo, der herr chefarzt von der rettung hats notiert. bitte hier.

apollo: geschieden?

kasperl: bitte nein, i woa zum eastn moi verheiratet.

apollo: trauschein.

kasperl: bitte hier.

apollo: sie geben also vor, ihre gattin in böswilliger absicht aus dem fenster geschleudert zu haben und so ihr ableben verursacht zu haben?

kasperl: jawohl.²⁸²

Die Sprache der beiden Beamten, die zunächst vom Dialekt dominiert ist, wechselt hier plötzlich in das Hochdeutsche. Kasperls Sprache hingegen steht im Kontrast zu der gestelzten Ausdrucksweise der Polizisten. Erst als sich herausstellt, dass kasperl nicht schreiben kann, kippt die Sprache der Polizeibeamten erneut.

apollo (langsam und drohend): sie können goaned schreim?

kasperl: bitte, nein, herr wachtmeister.

apollo (langsam und drohend): dann haben sie ja, wie ich denken muss, ja garnicht eingereicht um bewilligung zur verübung eines mordes.

kasperl: bitte, nein, ich hob ned gwusst, dass man des tun muss.

apollo (brüllt!): ja, was stellen sie sich vor! wie solln denn wir dann die mörder finden!²⁸³

²⁸⁰ Vgl. Röbl, 1998, S. 89.

²⁸¹ vater, S. 279.

²⁸² kasperl, S. 267.

Erst als es wieder um die Bewilligung des Mordes geht, spricht: wenn es sich um eine Formsache handelt, verwendet apollo hochdeutsch. Absurd an diesem Dialog ist, dass apollo nur mit Hilfe des Formulars den Mörder fangen kann und das obwohl kasperl zuvor den Mord bereits gestanden hat. Bayer parodiert damit die bürokratischen Hindernisse, die den Menschen in den Weg gelegt werden und die, wie Zelger herausgearbeitet hat, typisch österreichisch sind. Kasperl ist mit dem Wunsch gekommen, seine Bürgerpflichten zu erfüllen. Es ist ihm jedoch nicht möglich auf die Forderungen der Polizisten einzugehen und er ist der Willkür der beiden Beamten hilflos ausgeliefert. Diese Willkür ist jedoch nicht böse, sondern ein Produkt der Staatsmaschinerie, in der apollo und löwe wie „zwei automatische Zahnräder agieren, ohne sich über ihr Handeln weiter bewußt zu sein“²⁸⁴. Diese Szene ist äußerst komisch, wie auch viele weitere Szenen in diesem Stück. Komik, so Schmidt-Dengler und Zeyringer, arbeitet mit den Normen. Sie kann automatisiertes und normatives Rollenverhalten bloßstellen. Mit Hilfe von komischen Elementen werden für selbstverständlich gehaltene Rangordnungen erschüttert und aufgebrochen; Denkschemata werden umgekehrt.²⁸⁵ Diese Definition trifft auch auf *kasperl am elektrischen stuhl* zu, denn das automatisierte Rollenverhalten der beiden Polizisten wird parodiert und übertrieben dargestellt. Zugleich erschüttert Bayer damit die vorherrschende Rangordnung. Löwe und apollo werden bloßgestellt, kasperl als Autor des Stücks hat Macht über sie und nicht sie über ihn. Komik arbeitet zudem damit, dass sie Erwartungen aufbaut und diese dann zerstört.²⁸⁶ Von zwei Polizisten wird erwartet, dass sie die Kontrolle haben. In diesem Stück hat sie jedoch kasperl, eine Hanswurst-Figur.

Neben der kritischen Betrachtung jener Sprache, die vom Staat und den für ihn tätigen Beamt_innen geprägt ist, thematisieren die Stücke auch Floskeln und deren Verwendung im Sprachgebrauch. Das Brautpaar pepi und evi betritt in *sie werden mir zum rätsel, mein vater* den Raum und unterhält sich mit den anwesenden ernst und abraham nur mit dem Mittel der Floskeln.

pepi: ist der augenblick günstig? darf ich so frei sein? ist es erlaubt?

evi: ist es erlaubt?

²⁸³ Ebd. S. 268.

²⁸⁴ Huber, Ulrike: *Die Gestalt des Kasperl als Identifikationsfigur für das Theater Konrad Bayers. Eine Untersuchung anhand kasperl auf dem elektrischen stuhl*. Wien, Univ. Diplomarbeit, 1996. S. 77.

²⁸⁵ Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin/Zeyringer, Klaus: *Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung*. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendlin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996 (= *Philologische Studien und Quellen*, Bd. 142). S. 11.

²⁸⁶ Vgl. ebd. S. 13.

pepi: ich gestatte mir, ihnen einen guten tag zu wünschen.

evi: zu wünschen.

abraham: was verschafft mir das vergnügen? treten sie doch bitte näher.²⁸⁷

Diese exemplarische kurze Szene zeigt bereits, dass die Figuren ausschließlich häufig gebrauchte Floskeln wiedergeben. Auch abharam, der zuvor im Dialog mit seinem Sohn keine Sprachauffälligkeiten zeigt, fällt in die Floskeln des Brautpaares ein. Im Folgenden entspinnt sich ein kurzer Dialog, in dem einzelne Phrasen und Floskeln in ihren unterschiedlichen Wendungen und Möglichkeiten durchgespielt werden.

pepi: wollen sie mir einen gefallen tun? wollen sie mir eine gefälligkeit erweisen? darf ich sie um eine gunst bitten? wollen sie die güte haben? wären sie so gütig? sie würden mir einen großen dienst erweisen. [...] ²⁸⁸

Einen ähnlichen Dialog beschreibt Bayer in *kasperl am elektrischen stuhl*, wo sich kasperl mit dem reporter gisherr unterhält. Zunächst verwenden beide den Wiener Dialekt, als alte Schulfreunde sprechen sie ungezwungen miteinander. Doch nachdem kasperl dem reporter eröffnet hat, dass noch weitere Menschen – die Personen im Publikum – ihnen bei ihrem Gespräch zuhören, wechselt die Sprache plötzlich vom saloppen Wiener Dialekt in die Hochsprache:

reporter [...]: ich wünsche ihnen alles mögliche glück. es freut mich unendlich, sie zu sehen.

ich wünsche ihnen alles, was ich mir selbst wünsche.

kasperl: seien sie willkommen.

reporter: guten morgen.

kasperl: es freut mich sie zu sehen.

was führt sie zu mir?

womit kann ich dienen?

wie geht's?

reporter: ihnen aufzuwarten, sehr wohl.

kasperl: und wie geht es?

reporter: mit ihrer erlaubnis, ich befinde mich wohl.

kasperl: und wie geht es ihnen.

reporter: es geht. ²⁸⁹

Der Dialog zwischen dem reporter und kasperl ist nicht das einzige Beispiel für eine solche Art von Gespräch. Zu Beginn des Stücks unterhalten sich die Figuren a und b auf eine ähnliche Art und Weise.

²⁸⁷ vater, S. 287.

²⁸⁸ Ebd. S. 288.

²⁸⁹ kasperl, S. 270–271.

b (begeistert): der kerl spielt einzig.

a: was halten sie von schulberg?

b: wo?

a: dort. kommen sie hierher, jetzt versteckt er sich, aber von da können sie ihn gut beobachten.

b: der ist auch da?

a: sein spiel gefällt mir sehr.²⁹⁰

Im Gegensatz zum Dialog zwischen kasperl und reporter, wo Umgangsfloskeln ausgetauscht werden, parodiert Bayer hier das Gespräch zweier Theaterbesucher_innen, die darauf erpicht sind, eine gewisse Person zu sehen. Die beiden Figuren a und b beschweren sich im Laufe des Stücks darüber, dass kasperl auf der Bühne ist. Ihrer Meinung nach stört er die Handlung des Stücks: „sie da, machen s was, dass es weitergeht. der soll verschwinden. merkt er denn net, dass er stört. die herren wollen ja weiterspielen.“²⁹¹ Kasperl wird als Störenfried empfunden. Damit parodiert Bayer das Harmoniebestreben innerhalb der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, die darauf besteht, dass die Kontinuität der Ordnung bestehen bleibt und die Nazizeit verdrängt wird.²⁹²

Bayer lässt in diesem Stück Figuren der Wiener Theaterszene über ihre eigene Performance sprechen. Diese Auseinandersetzung mit der Wiener Theaterszene findet sich auch in den Figurenbezeichnungen wieder. Die Figur weissenpeter zum Beispiel ist dem Theaterkritiker Peter Weise nachempfunden.²⁹³ Außerdem erinnert die Bezeichnung weissenpeter lautlich an die Figur Geißenpeter aus dem Kinderbuch *Heidi*, was zusätzlich zu einer Verfremdung und Groteske führt. Er nimmt diese Figuren der Theaterszene an sich und ihre Sprechakte wörtlich.²⁹⁴ Allgemein lässt sich sagen, dass die alphabetisierten Figuren a, b, die Polizisten und der reporter Repräsentant_innen der herrschenden Ordnung sind, während der Analphabet kasperl sich den konventionellen Kommunikationsritualen entzieht.²⁹⁵ Kasperl fällt nur dann in diese konventionellen Rituale ein, wenn er darin einen Vorteil für sich selber sieht.

²⁹⁰ Ebd. S. 263.

²⁹¹ Ebd. S. 267.

²⁹² Vgl. Portenkirchner, 1996, S. 257.

²⁹³ Vgl. Spalt, 2006, S. 47.

²⁹⁴ Vgl. ebd. S. 48.

²⁹⁵ Vgl. Pasetti, Marius: „kasperl am elektrischen stuhl auf der Bühne“ – theoretische und praktische Überlegungen zu einem Theater der Analphabeten. In: „*ich habe den sechsten sinn*“. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004*. Hg. von Clemens K. Stepina. Wien: Edition Art & Science, 2006. S. 30.

5.3 Die Folgen der Kommunikation

Die Kommunikation zwischen zwei Menschen kann auf unterschiedliche Art und Weise funktionieren oder nicht funktionieren. So wie es bereits Austin beschrieben hat, glücken oder missglücken Sprechakte, so auch in den folgenden Texten. In dem Stück *die folgen geistiger ausschweifungen* von Konrad Bayer und Gerhard Rühm unterhalten sich zwei „Kinder“, Oswald und Konrad, im „Alter von 6 bis 7 oder von 2 bis 3 Jahren“²⁹⁶, je nachdem wie groß ihre Sprech- bzw. Lesekompetenz ist. Diese Figuren sitzen auf Hochstühlen und halten einen Vortrag. In dem zweiten Stück, *die boxer*²⁹⁷ von Konrad Bayer, finden wir ein ganz anderes Setting vor. Zwei Boxer befinden sich in einem Boxring und liefern sich einen (verbalen) Schlagabtausch. In den Regieanweisungen dazu heißt es:

während des dialogs wankt der eine oder andere oder beide in völlig gesprächiger haltung. sie wanken deutlich wenn sie die entsprechenden sätze bekommen haben. jeder satz ist ein schlag. nicht jeder satz trifft. manche sätze können abgedeckt werden.²⁹⁸

Obwohl beide Stücke sehr unterschiedlich wirken, haben sie doch das Thema Kommunikation als gemeinsame Basis. Während in *die boxer* die Kommunikation als gegenseitiger Schlagabtausch gezeigt wird, ist in *die folgen geistiger ausschweifungen* der Satz, der Gedanke und die Frage nach der Funktion von Kommunikation zwischen zwei Menschen das Thema.

Zunächst möchte ich einen Blick auf *die boxer* werfen, die sich bereits im Ring befinden. Die Grundidee dieses Stücks basiert darauf, den Vorgang der menschlichen Kommunikation auf die Bühne zu bringen.²⁹⁹ Wie schon im vorigen Kapitel gezeigt, finden sich auch hier Floskeln und Redensarten wieder.

wie ist das wetter?
sehen sie nicht, wie das wetter ist?
es ist schönes wetter.

²⁹⁶ Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard: die folgen geistiger ausschweifung. vortrag für zwei personen. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1960 und 1964] S. 319.

Zit. als ausschweifung

²⁹⁷ Bei dem Stück *die boxer* handelt es sich um ein Fragment, das von Gerhard Rühm in der Gesamtausgabe abgedruckt wurde. Neben der Rohfassung und chronologisch nicht erfassten Abschnitten findet sich auch das Fragment der Endfassung. Es handelt sich hier also nicht um einen vollständigen Text. Teile des Dramas hat Bayer für spätere Stücke verwendet, u.a. für *kasperl am elektrischen stuhl*. Vgl. dazu auch Huber, 1996.

²⁹⁸ Bayer, Konrad: die boxer. In: *Sämtliche Werke. Bd. 1*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. S. 152. **Zit. als boxer**

²⁹⁹ Vgl. Strasser, 1986, S. 58.

es ist schlechtes wetter.
das wetter lässt sich gut an.
heute bekommen wir einen schönen tag.
es ist ein sehr schöner tag, der schönste.
wetter von der welt.
der himmel ist bewölkt.
wir brauchen gutes wetter.
wir brauchen regen.
der himmel bewölkt sich.³⁰⁰

Wie bereits an diesem Beispiel ersichtlich ist, stellt das Stück ein verbales Gefecht dar, das auf alltäglichen Kommunikationsfloskeln, wie Gesprächen über das Wetter, beruht.³⁰¹ Das Gespräch zwischen den beiden Protagonisten ist standardisierten Situationen nachempfunden, wie Cocktailparty, Krankheitsgeschichten, Kaffeeplausch, Begrüßung, Spaziergang u.v.m. Obwohl es nach außen so scheint, als wären diese standardisierten Situationen auch in die Dialoge mit übernommen worden, trägt dieser Schein. Besonders auffällig wird dies auf der Cocktailparty:

(in gesellschaftlicher haltung, cocktailparty)
warum kommst du so spät?
ich hatte zu tun.
du bist ein fauler kerl.
bleibe auf deinem platz.
geh von meinem platz.
warum stösst du mich?
wer rührt dich an?
werde nicht böse.
ich werde mich beklagen.
sag es wem du willst.
daran ist mir wenig gelegen.
du hast mich gerissen.
du lachst mich aus.
du hast mich an den haaren gezogen.
du trittst mich.
du stösst mich von meinem platz.
das ist nicht wahr.
(RINGRICHTER-REGISSEUR) RUHE!
(a zu b) verzeihen sie mir.

³⁰⁰ boxer, S. 178.

³⁰¹ Vgl. Bucher, André: *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1992 (= Zürcher germanistische Studien; Bd. 31). Zugl.: Zürich, Univ. Diss. 1991. S. 82.

(b zu a) ich bitte sie, verzeihen sie mir nur das eine mal.³⁰²

Nach einem anfänglichen Dialog, der unserer Erwartungshaltung an diese Situation entspricht, kippt das Gespräch und die beiden Figuren nehmen die Sprechweise von Kindergartenkindern an, die sich gegenseitig an den Haaren ziehen und treten. Das steht im Kontrast zu der eingangs erwähnten „gesellschaftlichen haltung“. Erst der Ringrichter kann in Form eines Pädagogen Ruhe in die Situation bringen. Danach kippt das Gespräch erneut und die beiden Boxer nehmen eine unterwürfige Haltung ein. Die Sprecher fügen das Material, das sie aus diesen und anderen Situationen entnehmen, zusammen. Dabei zerfällt der kommunikative Aspekt der Sprache. Das bedeutet, dass die Sprache ihre Vermittlungsposition verliert.³⁰³ Bayer kritisiert mit diesem Stück die Spielregeln der Gesellschaft³⁰⁴, zu denen auch eine gepflegte Konversation gehört.

Die Kommunikation oder besser gesagt das Sprechen an sich hat nichts Positives mehr. Die Sprache ist keine Vermittlerin mehr, wie auch am folgenden Dialog deutlich wird:

2: nun, was für ein gespräch wollen wir sprechen?

1: welches sie wollen.

2: wir wollen dieses gespräch sprechen.

1: wie es ihnen beliebt.

2: das sprechen ist sehr im schwange.

1: man kommt sich nahe.

2: es distanziert.

1: es verhindert das schlimmste.

2: es fördert alles mögliche.

1: es erfreut.

2: es betrübt.

1: es berauscht.

2 (konsterniert): sie sind ja betrunken!³⁰⁵

Während 2 das Negative der Sprache hervorhebt, indem sie/er zum Beispiel angibt, dass Gespräche distanzieren und betrüben, sieht 1 die Sprache positiver. 1 hebt hervor, dass durch die Sprache Menschen zusammenkommen, sich an den Gesprächen erfreuen und sich daran berauschen. 2 stellt daraufhin bestürzt fest, dass 1 betrunken sein muss, wenn sie/er dies sagt. Für 2 hat die Sprache keinen positiven Aspekt mehr und wie es hier scheint, steht sie/er mit dieser Meinung nicht alleine da. Einzig und allein die

³⁰² boxer, S. 169.

³⁰³ Vgl. Schnurrer, Norbert: *Konrad Bayer und das Theater*. Wien, Univ. Diplomarbeit, 1992. S. 44.

³⁰⁴ Vgl. Strasser, 1986, S. 58.

³⁰⁵ boxer, S. 191.

Betrunkenheit von 1 ist für 2 die mögliche Erklärung für die Darstellung der Sprache als etwas Positives.

Wie bereits in der Regieanweisung beschrieben, ist jeder Satz ein Schlag. Dabei trifft nicht jeder Satz, so wie auch der Schlag eines „richtigen“ Boxers nicht immer trifft. Interessant dabei ist, **wann** Bayer die Figuren zu Boden gehen lässt.

- 2: verstehen sie mich?
1: ich verstehe sie wohl.
2: ich verstehe sie nicht.
1: haben sie mich verstanden?
2: jetzt verstehe ich sie.
1: wenn sie sich mühe geben.
2: wenn sie nicht so schnell sprechen würden.
1: wenn sie anständig betonen würden.
2: sie haben keine gute aussprache.
1: sie sch-tottern.
2: man versteht nicht, was sie wollen.
1: was wollen sie?
2 geht bis 3 zu boden oder berührt³⁰⁶

In diesem kurzen Dialogstück zeigt Bayer das Misslingen von Kommunikation. Die beiden Figuren sprechen aneinander vorbei und werfen sich gegenseitig vor, dass die jeweils andere Figur nicht zur Kommunikation fähig ist. 2 geht schlussendlich zu Boden und wird vom Ringrichter (Regisseur) ausgezählt. Das geschieht, nachdem 1 gewonnen hat. Das Einbrechen von 2 folgt auf die Beschimpfung von 1, die/der meint, 2 würde stottern. Eine ähnliche Situation findet sich ein paar Zeilen weiter.

- 2 stürzt in den ring.
2: ich breche dir den hals.
1: du bist ein halunke.
2: du bist ein schurke.
1: seht euch den dummkopf an.³⁰⁷

Der Dialog geht auf diese Art und Weise weiter. 1 und 2 werfen sich gegenseitig sprichwörtlich Dinge an den Kopf, bezeichnen die/den jeweils anderEn als „unwürdiger mensch“³⁰⁸ oder als „tagedieb“³⁰⁹. Die jetzige Runde geht wieder an 1, die/der 2 mit den

³⁰⁶ Ebd. S. 156.

³⁰⁷ Ebd. S. 157.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Ebd.

Worten „sie sind unpünktlich“³¹⁰ in die Knie zwingt und besiegt. In der „letzte[n] fassung“³¹¹, die Rühm hier abdruckt, finden sich wieder solche Situationen, nur in einer groteskeren Form. Hier geht diesmal 1 zu Boden, nachdem 2 „da haben sie recht, wir wollen gute freunde bleiben“³¹² zu ihm sagt. Diesmal ist es also keine vorangegangene Beschimpfung und Diffamierung, sondern das Angebot, Freunde zu bleiben, das 1 in die Knie zwingt. Während in den früheren Fassungen 1 die überlegene Figur ist, ist es hier 2:

- | | |
|--|--------------------------|
| 2: ach mein herr, verzeihen sie,
ich hatte sie nicht gesehen. | (schlägt 1 auf die nase) |
| 2: wie dick sie geworden sind. | („ „ „ „ „) |
| 2: ihre bewegungen sind langsam. | („ „ „ „ „) |
| 2: ihr haar ist schütter geworden. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie sehen elend aus. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie machen einen heruntergekommenen
eindruck. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie erwecken mein mitleid. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie dauern mich. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie sind alt geworden. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie haben ihren verstand verloren. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie haben ihr einkommen verloren. | („ „ „ „ „) |
| 2: sie haben ihre freunde verloren. | („ „ „ „ „) |
| sie haben ihren hut verloren. | („ „ „ „ „) |
| sie haben ihren handschuh verloren. | („ „ „ „ „) |
| sie haben ihren guten geschmack verloren. | („ „ „ „ „) |
| [usw.] ³¹³ | |

Nach jeder der Aussagen, die diffamierend und abwertend sind, wird 1 geschlagen. 1 erfährt also nicht nur psychische Gewalt, indem ihr/sein Äußeres negativ beschrieben wird, sondern auch durch die direkten Schläge auf ihre/seine Nase. Wie auch schon bei *kasperl am elektrischen stuhl*, *Kein Pfeffer für Czermak* und *sie werden mir zum rätsel, mein vater* werden hier Schläge auch als Belehrungsmöglichkeit eingesetzt:

- 1: du bist sehr ungeschickt. (schlägt auf 2)
 2: was tust du?
 1: ich belehre dich. (schlägt ihn [sic!])³¹⁴

³¹⁰ Ebd. S. 158.

³¹¹ Ebd. S. 183.

³¹² Ebd. S. 184.

³¹³ Ebd. S. 187.

³¹⁴ Ebd. S. 193.

Allgemein lässt sich sagen, dass die Boxer auf das Gesagte nicht dekodieren und kognitiv die Proposition erfassen, sondern die Satzbedeutung nur reproduzieren. Sie sagen das genau Umgekehrte, was die Figur zuvor gesagt hat.³¹⁵ In dem Vokabular nach Searle geht es also um die Proposition. Diese dient jedoch nicht dazu, aufgefasst und umgesetzt zu werden, sondern ihr Inhalt wird verdreht und in die andere Richtung gelenkt, wie auch folgendes kurzes Dialogstück zeigt:

geh hinauf!
komm herunter!
komm herein!
geh hinaus!³¹⁶

Doch nicht nur die Umkehrung der Proposition fällt hier auf, sondern es handelt sich auch um eine performative Äußerung, wie Austin sie beschrieben hat. Konkret geht es hier um implizite performative Aussagen, die im Imperativ funktionieren und einen Befehl ausdrücken. In Bayers Stück finden sich zahlreiche performative Aussagen, die von den Boxern getätigt werden. Sie haben, wie die Schläge, das Ziel, das jeweils andere Subjekt zu etwas zu bewegen, sprich eine Handlung hervorzurufen. Die Schläge und die performativen Äußerungen können hier also in Analogie gesetzt werden. Dadurch, dass die Sprache als Kommunikationsmittel versagt hat, wie ich es anhand einiger Beispiele gezeigt habe, greifen die Figuren auf Schläge zurück.

1: sprechen sie gern?
2: ich spreche nur zum zeitvertreib.
1: aber mich dünkt, das sprechen sei eine sehr gefährliche unterhaltung?
2: das ist wahr; doch nur, wenn man zuhört.
1: aber sie sprechen doch, um von mir gehört zu werden!
2: das ist eine lüge!
wenn ich ihnen etwas mitzuteilen hätte, würde ich es sein lassen. es würde in den sätzen hängen bleiben.
1: es würde zu missverständnissen kommen,
2: zu unstimmigkeiten führen,
1: zu schlägereien,
2: zu streit,
1: ärger bereiten,
2: freundschaften zerstören.³¹⁷

³¹⁵ Vgl. Eder, 2008, S. 50.

³¹⁶ boxer, S. 160.

³¹⁷ Ebd. S. 189.

Wie an diesem Zitat zu sehen ist, kommt es durch die Sprache zu Missverständnissen, Schlägereien und Ärger. Dialoge werden nicht mehr geführt, um einander zu hören, denn das, was die Sprecher_innen sagen möchten, ist unaussprechlich und mit der Sprache nicht vermittelbar. Eine ähnliche Konstellation findet sich in *die folgen geistiger ausschweifungen*, wo das Publikum gleich zu Beginn darauf hingewiesen wird, dass es „die funktion des hörers [sic]“³¹⁸ hat. Auf eine ähnliche Art und Weise wie bei den Boxern findet auch hier ein verbaler Schlagabtausch zwischen oswald und konrad statt. Die Namensgebung in diesem Stück dient dazu, die Verschiebung der Grenze zwischen Darstellendem und Kunstschaffendem zu zeigen. Damit spielen Wiener und Bayer auch auf ihre eigene Situation im Literaturbetrieb der Nachkriegszeit an.³¹⁹

Das Thema der beiden Stücke ist ähnlich, doch die Umsetzung ist anders. Im Gegensatz zu Bayers Stück ist der Dialog hier in einem ruhigeren und gepflegteren Setting angesiedelt. Oswald und konrad unterhalten sich über den Satz und den Ausdruck der Gedanken. Allgemein bietet der Text Einblick in das Sprachverständnis der Wiener Gruppe³²⁰ und ihre Auseinandersetzung mit der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein. Thema des Dramas ist die sprachphilosophische Analyse des Gedankens. Außerdem beleuchten oswald und konrad in einer hintereinandergestellten Abfolge von thesenartigen Sätzen die Bedingungen für die kommunikative Übermittlung.³²¹

Im ersten Teil des Dramas, das 1960 geschrieben wurde, dreht sich das Gespräch um den Gedanken, der eine für sich stehende, einheitliche Entität ist. Der Gedanke an sich ist aber nicht zugänglich. Der Gedanke und der Satz sind etwas Zusammengesetztes und der Satz ist bloß das Abbild des Gedankens.³²²

oswald: wenn man annimmt, dass ein satz bild eines gedankens ist, so hat man keinen zugang zu diesem gedanken, weil man jeden gedanken, um ihn zu betrachten, in worte kleiden muss.³²³

konrad: der satz ist nicht nur analyse des gedankens, sondern auch übersetzung in die sprache. die analyse des gedankens erfolgt im hinblick auf einen zweck. oft geschieht, erfolgt die reduktion infolge von unvermögen (zu geringe sprachbeherrschung).³²⁴

³¹⁸ ausschweifung, S. 319.

³¹⁹ Vgl. Portenkirchner, 1996, S. 237.

³²⁰ Vgl. Bucher, 1992, S. 124.

³²¹ Vgl. ebd. S. 124–125.

³²² Vgl. ebd. S. 127–128.

³²³ ausschweifung, S. 320.

Ziel aller Kommunikation ist die Abbildung der Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache. Das ist jedoch nicht möglich, da die Sprache als Darstellungsmittel für die Wirklichkeit unzulänglich ist.³²⁵ Im zweiten Teil des Dramas, das 1964 entstanden und durch das Wort „damals“ vom übrigen Teil abgetrennt ist, tritt die Dichotomie guter Wille und Situation auf. Die Äußerung ist nicht mehr die Repräsentation eines gedanklichen Gehalts, sondern ein bewusstes Verhalten gegenüber einer sprachlichen Situation. Oder kurz gesagt: Es geht hier nicht mehr um den Austausch von Gedanken, sondern um die Einflussnahme auf eine Sprechsituation.³²⁶ Die beiden „Kinder“ oswald und konrad haben erkannt, dass die Sprache nur dazu da ist, Herrschaft abzubilden und nicht die Wirklichkeit. Die herrschende Person hat die Macht zu sprechen, hat die Möglichkeit Befehle zu erlassen und Menschen zu manipulieren. Entscheidend ist die Intention, die hinter einer Aussage steckt.³²⁷ In der Sprache selbst liegt schon die Herrschaft über die Menschen, aus der sich nur das Individuum selbst befreien kann.³²⁸

Neben diesen gesellschaftspolitischen Anliegen, die Manipulation durch die Sprache aufzuzeigen, finden sich auch subtile Gewaltmechanismen zwischen den Figuren selbst. Wie anhand der zahlreichen Beschreibungen der Wiener Gruppe deutlich wird, ist Oswald Wiener der Theoretiker der Gruppe. Er beschäftigt sich sowohl intensiv mit Ludwig Wittgenstein³²⁹ als auch auf einer theoretischen Ebene mit der Sprache. Konrad Bayer hingegen arbeitet meist intuitiv.³³⁰ Diese Diskrepanz zwischen den Gruppenmitgliedern spiegelt sich auch in diesem Drama und im folgenden Dialog wider:

konrad: wenn er meint was er sagt; wie man sagt.

oswald: äh. der zweck des satzes ist verständnis der absicht des sprechers.

konrad: der zweck des satzes ist ein „tuning“ des hörers.

oswald:[...]

der sinn des satzes ist das, was man sagen will.

konrad: ich meine das meine, du deinst das deine.

oswald: chm. deuten heisst: versuchen eine kongruenz zu finden. deuten heisst, sachverhalte zu strukturmodellen zu erklären.³³¹

³²⁴ ebd, S. 321.

³²⁵ Vgl. Paul, 1991, S. 68.

³²⁶ Vgl. Bucher, 1992, S. 135.

³²⁷ Vgl. Eder, 2008, S. 58.

³²⁸ Paul, 1991, S. 68.

³²⁹ Vgl. dazu Wiener, 1990.

³³⁰ Vgl. dazu auch Rühm, 1985.

³³¹ ausschweifung, S. 322.

Während oswald sich auf einer sprachtheoretischen Ebene befindet und über den Satz philosophiert, begibt sich konrad auf eine andere Ebene. Im Gegensatz zu oswald beginnt er mit der Sprache zu spielen, sie zu verformen. Oswald reagiert darauf mit „äh“ und „chm“, Laute, die als Zeichen der Missbilligung zu deuten sind. Es handelt sich hier nicht um klare Gewaltaussagen und im Gegensatz zu den Boxern schlägt oswald konrad nicht, um ihn zu belehren. Er versucht durch die Sprache selbst sein Ziel zu erreichen, doch die Kommunikation durch Sprache ist – wie wir bereits wissen – unmöglich. Oswald unterbricht konrad nun und lässt ihn gar nicht mehr aussprechen.

konrad: nun. also.

ist der gedanken wirklich oder in der tat oder – wir wissen was wir meinen - !
ist der gedanke eine verbindung von begriffen? ist nicht vielmehr der gedanke
ein anlass begriffe, worte, namen zu produzieren, besser: herbeizuschleppen
aus den abgegriffenen schubladen der vorratskammer, die mit dem vom ahnl
geerbten proviant gefüllt ist, den der ahnl vom ahnl geerbt hat.

oswald: moment, moment!³³²

Diese subtile Form der Gewalt stellt auch dar, dass die Figur oswald sich der Figur konrad überlegen sieht. Wie ein Lehrender versucht er seinen Schüler auf die richtige Bahn zu lenken und durch die Sprache zu formen.

³³² Ebd. S. 323.

5.4 Einsagende und Vorsagende

In der Theorie Austins und Searles heißt es, dass Worte nicht einfach nur Gebilde der Sprechorgane sind, sondern auch Taten hervorbringen können. Dabei können sie, wie ich bereits im theoretischen Teil gezeigt habe, auch manipulieren. Diese Manipulation durch Worte ist einer jener Bereiche, den die Wiener Gruppe besondere Aufmerksamkeit gewidmet und sie dementsprechend auch in ihren Stücken verarbeitet hat. In den drei kurzen Dramen *ophelia und die wörter* und *gehen* von Gerhard Rühm und *die ungläubige colombina* von H. C. Artmann finden sich Auseinandersetzungen mit ebendiesen manipulativen Aspekten der Sprache.

Einleitend dazu lässt sich das Stück *ophelia und die wörter* verstehen, das im Gegensatz zu den anderen beiden Werken weit weniger radikal ist. In *ophelia und die wörter* manipuliert Rühm nicht nur die Sprache im Stück selbst, sondern er selbst manipuliert die Sprache. Nicht die Sprache ist es, die hier Menschen Gewalt antut, sondern Rühm tut der Sprache Gewalt an. Rühms Werk basiert auf William Shakespeares Text *Hamlet*, in der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel. Rühm erzielt durch seine Bearbeitung des Originalstücks einen komischen Effekt, indem ein ernst zu nehmender, tragischer und würdiger Inhalt in einen närrischen und grotesken Zusammenhang gesetzt wird.³³³ Dadurch, dass der ursprüngliche Sinn des Dramas destruiert wird, stellt Rühm die Gültigkeit der (literarischen) Norm in Frage.³³⁴ Der von Rühm manipulierte Text öffnet sich den Zuschauer_innen und Leser_innen auf drei Ebenen, wie er im dazugehörigen Text für das Programmheft angibt. Die erste Ebene entspricht dabei dem vollständigen Text der Ophelia. Die zweite Ebene demontiert diesen Text, indem Verben und Substantive daraus herausgelöst werden. Die dritte Ebene schließlich besteht aus Substantiven, die als Requisiten erscheinen und Verben, die Aktionen vorgeben.³³⁵

alles was geschieht, zu sehen und zu hören ist, geht auf das von ihr [ophelia] verwendete wortmaterial zurück oder – anders gesagt – ist eine konkretion, eine kaleidoskopartige widerspiegelung ihrer wörter und der durch sie evozierten

³³³ Vgl. dazu auch andere Stücke von Rühm, unter anderem *der zerbrochene krug – in scherben* oder *das kätchen von heilbronn – sprachlos*. Vgl. auch die *verbesserung eines sonetts von anton wildgans*.

³³⁴ Vgl. Portenkirchner, 1996, S. 247.

³³⁵ Vgl. Rühm, Gerhard: *ophelia und die wörter*. ein bühnenstück. In: *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1972*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand, 1972. S. 200–201. **Zit. als ophelia**

vorstellungen. ophelia verstrickt sich in ihre hermetische begriffswelt, bis sie im wahnsinn endet, ihre rede sich verwirrt.³³⁶

Neben der Figur ophelia treten noch zwei weitere Akteurinnen auf, die jeweils die mit Verben gekennzeichnete Handlung zu vollziehen haben. Sie agieren nicht als autonome Subjekte, sondern führen nur aus, was ihnen gesagt wird. Ein Katalog an Begriffen gibt an, wie die Akteurinnen zu agieren haben:

zeigen
betreten, vortreten,
(ver)schliessen
führen
eindringen
[usw.]³³⁷

Diese Ansagen werden über Lautsprecher getätigt. Wie Rühm angibt, haben diese Begriffe jedoch nicht im Befehlston, sondern neutral gesprochen zu werden.³³⁸ Die Akteurinnen und ophelia agieren völlig autonom voneinander und haben sich gegenseitig nicht zur Kenntnis zu nehmen. Zur Verdeutlichung ein exemplarisches Beispiel:

text der ophelia	lautsprecher	projektionen, demonstrationsobjekte, geräusche usw.	realisationsvorschläge
Was bedeutet dies, mein Prinz?	zeigen	(stichwort „Prinz?“) SPIEGEL	requisit
Vielleicht, daß diese Vorstellung den Inhalt des Stücks anzeigt.	stück	(stichwort „bedeutet?“) ZIEL	projektion schrift ³³⁹

Neben dem Sprechen des Textes der Ophelia geschehen noch weitere Aktionen auf der Bühne. Die Akteurinnen „zeigen“ in diesem Beispiel, ein Requisit und eine Projektion erscheinen auf der Bühne. Doch wozu dienen diese Aktionen? Sie dienen dazu, den eigentlichen Text zu verfremden und zu demontieren. Damit greift Rühm die Institution Text an sich an. Die Lautsprecherdurchsagen und die dazugehörigen Aktionen der Akteurinnen verdeutlichen, wie die Menschen den Institutionen blind folgen, egal ob dies nun die Staatsgewalt oder der Literaturbetrieb sind. Zudem wird ophelias Aussage wörtlich genommen; sagt sie ein gewisses Hauptwort, so erscheint dies auf der Bühne und wird

³³⁶ Ebd. S. 201.

³³⁷ Ebd. S. 205

³³⁸ Vgl. ebd. S. 203.

³³⁹ Ebd. S. 218–219.

bewusst hergezeigt. Damit hält Rühm den Menschen einen Spiegel vor und zeigt ihnen, wie durch die Institutionen Inhalt vorgekaut und anschließend in vertretbaren Häppchen präsentiert wird. Das Denken wird den Menschen abgenommen.

Die Gewalt gegen die Sprache richtet sich auch beispielhaft gegen einen ihrer Exponenten, nämlich gegen einen der berühmtesten Dichter. Ophelia sagt in einem Satz das Wort Haupt, woraufhin die Büste von Shakespeare gezeigt wird.³⁴⁰ In späterer Folge, als Ophelia stirbt, wird diese Büste nun zertrümmert.³⁴¹ Shakespeare gilt als Personifizierung von Poesie und Sprache. Seine Stücke werden nicht nur regelmäßig aufgeführt, sie gehören auch zu den bekanntesten Werken der Literatur und ich behaupte, dass es auf der ganzen Welt nur sehr wenige Menschen gibt, die Shakespeare nicht kennen. Außerdem denke ich, dass Rühm hier mit Absicht die Büste Shakespeares gewählt hat und nicht nur, weil er sich seines Textes bedient hat. Ich denke, dass Rühm hier symbolisch mit der Büste Shakespeares auch die Institution Literatur und den dazugehörigen Kanon zertrümmern lässt. Der Schlag gegen Shakespeare ähnelt dem Schlag gegen die Institution Literatur mit all ihren Bereichen. Denn warum ist Shakespeare bekannt und berühmt? Weil sein Werk rezipiert und bereits in der Schule in den Köpfen der Menschen verankert wird. Gegen diese Manipulation der Menschen schreibt die Wiener Gruppe – und hier im Besonderen Gerhard Rühm – an. Er wendet sich damit gegen die Institution und tötet symbolisch einen ihrer berühmtesten Vertreter.

Ein weiteres Stück, das indirekt Institutionen kritisiert und die Manipulation durch die Sprache zeigt, ist das ebenfalls von Rühm geschriebene Werk *gehen*. Im Gegensatz zu *ophelia und die wörter*, das durch den Originaltext von Ophelia aus *Hamlet* noch den Anschein einer Handlung trägt, ist dieses Stück frei von jeglichem Plot und Inhalt. In den Regieanweisungen heißt es, dass drei Männer und zwei Frauen auf einem vorgegebenen Weg zu gehen haben. Dabei ertönen aus Lautsprechern Anweisungen, die sie befolgen müssen.³⁴²

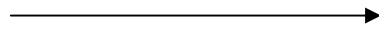
lautsprecherdurchsage	reaktionen der schauspieler [sic]
achtung	anhalten; sich erheben; schweigen
erinnern	anhalten und schweigen; sich

³⁴⁰ Vgl. ebd. S. 223.

³⁴¹ Vgl. ebd. S. 233.

³⁴² Vgl. Rühm, Gerhard: *gehen*. ein stück. In: *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954–1972*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand, 1972. S. 143. **Zit. als gehen**

folgen



setzen und schweigen

jemandem nachgehen; sich
erheben und jemanden
nachgehen³⁴³

Während die Schauspieler_innen den ihnen vorgegebenen Weg gehen, ertönen die Durchsagen und weisen sie an, was sie zu tun haben. Wie schon bei *ophelia und die wörter* haben diese Anweisungen nicht im Befehlstone zu erklingen, sondern neutral.³⁴⁴ Damit verschleiert Rühm, dass es sich bei diesen Ansagen um Vorgaben handelt. Die Individuen auf der Bühne haben keine andere Wahl, als diesen Lautsprecherdurchsagen auf der Bühne zu folgen. Es handelt sich bei diesen Ansagen um eine Zusammenstellung von Verhaltensanweisungen. Das Theater selbst wird zu einer Produktionsmaschine.³⁴⁵ Produziert wird jedoch nicht eine Handlung oder Emotionen, sondern Verhalten. Mit Hilfe von performativen Verben gibt der Lautsprecher als überindividuelles Medium den Schauspieler_innen an, was sie zu tun haben. Rühm kritisiert damit die Gesellschaft und die Institutionen, wie Kirche, Schule und Staat, die den Menschen vorgeben, wie sie zu leben und zu agieren haben. Der vorgegebene Weg, den die Schauspieler_innen beschreiten müssen, erinnert an den Weg, den sich diese Institutionen für den Menschen ausgedacht haben. Als Beispiel sei hier die katholische Kirche angeführt, die durch die verschiedenen Initiationsriten – Taufe, Erstkommunion, Firmung, Heirat, Krankensalbung – den Menschen einen vorgegebenen Weg aufzeichnet, den diese auch zu beschreiten haben. Folgen sie diesem Weg nicht, so werden sie aus der Institution Kirche gesellschaftlich ausgeschlossen. Wie Bucher festhält, agieren die Schauspieler_innen nicht als personale Individuen, sondern als roboterartige Funktionäre³⁴⁶, die nicht vom Weg abweichen. Während sie dies tun, sprechen die Schauspieler_innen einen Text:

kommen. sehen und stehen. set-
zen. essen, trinken, erheben und
gehen. es ist hell genug. spre-
chen, sprechen hören. atmen. be-
wegen. gegen. zurück. nach vor.
empor, hinab. eilen. fassen, erfas-
sen. halten. heben, geben. war-
ten. horchen. gesehen werden.

³⁴³ Ebd. S. 145.

³⁴⁴ Vgl. ebd. S. 146.

³⁴⁵ Vgl. Bucher, 1992, S. 93.

³⁴⁶ Vgl. ebd. S. 93.

fühlen. wollen, möchten, müssen,
 können. zu schwer, um zu fliegen.
 leicht, licht. die türe schliessen.
 die türe öffnen. zart. die hand.
 her, hin. bleiben. zurücklehnen,
 erinnern. suchen. wechseln, ab-
 wenden. lassen, verlassen. lau-
 fen. zögern. treiben, drängen, fal-
 len, liegen. ruhen. tasten, strek-
 ken, stecken, steigen. entfernen,
 nähern, treffen. ergreifen, lok-
 kern, locken. reissen, ziehen, ent-
 blössen. sträuben, weigern, drük-
 ken, ringen, dringen stossen
 schieben dehnen hindern wühlen
 helfen dürfen sollen mögen brau-
 chen was fehlt. kennen. holen.
 bringen. zeigen. reizen. schmei-
 cheln, schmiegen, spielen, pres-
 sen, wärmen, wählen. führen, fol-
 gen, trennen. sagen, bitten, rufen,
 schreien beissen wälzen streifen,
 fragen. müde. wohnen. schlafen,
 erwachen.³⁴⁷

Die Punkte entsprechen einer Zäsur, das heißt, hier hat eine kurze Pause zu erfolgen. Damit erlangt der Text der Schauspieler_innen eine eigene Dynamik. Außerdem hat der Text von den Schauspieler_innen beliebig oft wiederholt zu werden.³⁴⁸ Interessant ist die Auswahl der Verben. Neben klassischen Bewegungsverben, wie kommen und gehen, finden sich auch Verben, die dabei helfen, Emotionen auszudrücken. In den Zeilen „fühlen. wollen, möchten, müssen,/können. zu schwer, um zu fliegen.“ ist dies besonders deutlich. Die Schauspieler_innen fühlen etwas, wollen, möchten etwas, aber sie müssen und können sich auch an Regeln halten. Schlussendlich sind sie zu schwer zu fliegen. Doch was hindert sie daran in die Lüfte zu steigen? Den Personen auf der Bühne ist der Weg, den sie zu beschreiten haben, vorgegeben, sie haben einen Text, den sie nachsprechen müssen. All das hindert sie daran zu fliegen und beschwert sie. Indirekt versuchen die Schauspieler_innen diesen Vorgaben zu entkommen: „führen, fol-/gen, trennen. sagen, bitten, rufen,/schreien beissen wälzen streifen,/fragen.“ Sie müssen den ihnen vorgegeben

³⁴⁷ gehen, S. 147.

³⁴⁸ Vgl. ebd. S. 144.

Weg folgen und sich führen lassen, zugleich beginnen sie aber zu fragen und zu bitten, doch nachdem keine Möglichkeit besteht, aus dem Kreislauf zu entkommen, schreien, beißen und wälzen sie sich. Mit Hilfe dieser Verben versucht Rühm, Widerstand in den roboterartigen Personen zu zeigen und vor allem aufzuzeigen, dass selbst das folgsamste Individuum gegen das System aufbegehrt. Die Personen beginnen zu fragen, doch nachdem der Einheitsbrei des Systems ermüdend ist, ermüden auch die Schauspieler_innen und der Text beginnt von vorne. In der letzten Zeile lautet das Verb „erwachen“, doch die Personen auf der Bühne erwachen nur bedingt aus ihrem Alptraum, denn wie es in der Regieanweisung heißt, hat der Text von vorne zu beginnen. Die Personen „kommen“ und das Schauspiel beginnt erneut.

Trotz all dieser pessimistischen Darstellungen gibt es noch Individuen, die gegen das System rebellieren. Neben den Schauspieler_innen auf der Bühne gibt es zwei Hilfskräfte, die als solche durch ihre Kleidung gekennzeichnet sind. Diese haben nun verschiedene Störaktionen durchzuführen, die die Schauspieler_innen auf der Bühne in ihren Wegen behindern. Die Hilfskräfte können, indem sie Stufen, Treppen und Schrägen in den Weg der Schauspieler_innen stellen, diese an ihrem geregelten Fortkommen hindern. Neben diesen Gegenständen haben die Hilfskräfte noch weitere Möglichkeiten, das Gehen zu behindern:

- ← absperren durch gespannte seile, die ausgehakt, durchtrennt, oder, befinden sie sich tief genug, überstiegen werden müssen.
[...]
- ← schwingende gegenstände (seile), die die schauspieler [sic] (mit dem oberkörper) zum ausweichen zwingen.
- ← hindernisse (auch massivere), die in den weg gestellt, zur seite geworfen (geknickt) oder weggerückt werden müssen.³⁴⁹

Die „anarchischen“ Störfiguren³⁵⁰ haben die Aufgabe, das System und dessen Protagonist_innen zu stören. Nicht nur die Schauspieler_innen, deren innerer Widerstand durch die ständigen Wiederholungen zusehends zerstört wird, begehren gegen das System auf, sondern auch die Hilfskräfte. Die störenden Subjekte sind nicht der Maschinerie ergeben, sie wenden sich gegen sie. Das Agieren der Hilfskräfte³⁵¹ ist implizit eine Kritik

³⁴⁹ Ebd. S. 148.

³⁵⁰ Vgl. Bucher, 1992, S. 94.

³⁵¹ Fraglich ist, ob Rühm mit diesen Hilfskräften implizit auch die Wiener Gruppe gemeint hat, die ebenfalls durch „Störaktionen“ die Gesellschaft aufrüttelt und versucht, die starren Mauern des Systems zu durchbrechen.

an der Starrheit des Systems.³⁵² Sie versuchen diese Starrheit aufzuweichen, doch die Schauspieler_innen haben zugleich die Anweisung, dass sie die Behinderungen wegschieben, durchtrennen oder ihnen ausweichen sollen. Die Störaktionen behindern sie also nur marginal und in Wirklichkeit setzen sie später ungehindert ihren Weg fort. Obwohl der Text keine psychologische Deutung zulässt, liegt es trotzdem nahe zu vermuten, dass die Störaktionen eine psychologische Reaktion zumindest bei den Zuschauer_innen hervorrufen. Rühm zeigt mit diesem Stück, dass Widerstand sehr wohl möglich ist, aber nicht immer ankommt. Es besteht also die Möglichkeit, den Sprechakten zu entkommen.

Eine Figur, der der Ausbruch aus den Sprechakten nicht möglich ist, ist colombina. In H. C. Artmanns Stück *die ungläubige colombina* gelingt es der Protagonistin nicht, sich dem System zu entziehen. Colombina, eine Schäferin, und drei pulcinellen³⁵³ befinden sich auf der Bühne. Colombina ist im Vergleich zu diesen Figuren deutlich vom Text abgehoben. Ihr Name ist in Blockbuchstaben geschrieben, während der Rest des Textes fast ausschließlich in Kleinbuchstaben geschrieben ist. Aber nicht nur graphisch wird sie hervorgehoben, sondern auch inhaltlich. Die drei pulcinellen, deren Dialoge an Gebete erinnern³⁵⁴, beten einen Gott an und wollen colombina davon überzeugen, ebenfalls an diesen Gott zu glauben. Wie ich bereits im theoretischen Teil gezeigt habe, ist eine Gemeinsamkeit der österreichischen Schriftsteller_innen die Kritik an der katholischen Kirche. Dieses Drama, das bereits durch den Untertitel „ein mysterium“ an die Mysterienspiele im Mittelalter erinnert, hat den Glauben und Religion im Allgemeinen als Thema. Die drei pulcinellen wiederholen in stereotyper Abfolge immer ein und denselben Inhalt, nämlich dass „ebene und berge sind/ein und das selbe vor GOTT!“³⁵⁵ Wie Röbl herausgearbeitet hat, erinnert dieser Wortlaut an die Worte des Propheten Jesaja (40,4) und an die Texte von Lukas (3,5).³⁵⁶ Die drei pulcinellen versuchen colombina davon zu überzeugen, ebenfalls zu glauben:

baldassar
abraam : wir glauben glauben glauben. .

³⁵² Vgl. Bucher, 1992, S. 94.

³⁵³ Pulcinellen sind Figuren aus der Commedia dell'arte und dienen als Vorläufer für die wienerische Hanswurst-Figur.

³⁵⁴ Vgl. Röbl, 1998, S. 208.

³⁵⁵ Artmann, Hans Carl: *die ungläubige colombina. ein mysterium*. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. S. 157. **Zit. als colombina**

³⁵⁶ Vgl. Röbl, 1998, S. 207.

cipriano
 COLOMBINA : ich nicht und nicht und nicht!
 cipriano : wie. .?
 baldassar : sie glaubt es. .
 abraam : nicht nicht nicht???
 COLOMBINA : ich glaube es NICHT!
 baldassar
 abraam : SIE GLAUBT ES nicht!
 cipriano
 COLOMBINA : wirklich nicht. . !
 abraam : wie falsch!
 cipriano : wie falsch wie falsch wie überfalsch!
 abraam : sie glaubt es nicht. .
 baldassar : glaubt es nicht. .
 cipriano : glaubt nicht ..
 COLOMBINA : nein...
 abraam : SIE GLAUBT NICHT!
 baldassar : das ist verboten. .
 abraam : verboten!!
 cipriano : NICHT GLAUBEN – VERBOTEN!
 abraam : wie echt und wahr, mein cipriano!
 COLOMBINA : das GLAUB ich nicht!³⁵⁷

Baldassar, abraam und cipriano können nicht verstehen, dass colombina nicht glaubt. Sie sind fest der Meinung, dass ihr Glaube der richtige ist. Sie geben sogar an, dass es verboten ist nicht zu glauben, was nun wiederum colombina nicht glauben kann. Baldassar, abraam und cipriano versuchen colombina zu überzeugen, denn wenn sie nicht glaubt, so ist sie eine Ketzerin. Ketzer_innen werden von der Bruderschaft bestraft und dies wollen die pulcinellen verhindern. Ihre Motivation bleibt dabei völlig im ungewissen. Sie bitten colombina, dass sie ihnen nachsprechen soll:

abraam : colombina WIR BITTEN DICH
 in DEMUT – SPRICH nach
 WAS WIR SAGEN. .
 baldassar : GLAUBE..!!
 abraam : glaub und sprich nach!
 COLOMBINA : so sprecht!
 baldassar
 abraam : GEBIRG UND EBENE. .
 cipriano

³⁵⁷ colombina, S. 158.

COLOMBINA : gebiRG und EBene. .
baldassar
abraam : SIND IN ALLEM..
cipriano
COLOMBINA : auch ebene??
baldassar
abraam : sind in ALLEM..
cipriano
COLOMBINA : sind im allem..
baldassar
abraam : sind in ALLEM GLEICH. .
cipriano
COLOMBINA : sind in allem gleich ..
baldassar
abraam : VOR GOTT!
cipriano
COLOMBINA : ach –
[...]³⁵⁸

Colombina reagiert auf diese Gehirnwäsche nicht wie gewünscht, sie stellt Zwischenfragen und bringt so die drei Gläubigen aus dem Konzept. Den letzten Teil des Glaubensbekenntnisses ignoriert sie vollkommen und denkt nur mehr an ihre Schafe. Die drei Gläubigen können das jedoch nicht zulassen, fürchten sie sich doch selber vor der Bruderschaft und den Konsequenzen. Das Stück beginnt sich dramatisch zuzuspitzen. Baldassar, abraam und cipriano beginnen um colombina zu tanzen und zu singen. Auch graphisch wird die Veränderung deutlich gemacht:

BALDASSAR : que venga la santa hermandá!
colombina : ihr seid verrückt..
BALDASSAR : que vengaaa...
colombina : ich glaub nicht dran..
BALDASSAR : la santa santa santa..!!!!
colombina : warum schreit er so?
BALDASSAR : la santa hermandá!
colombina : abraam, warum schreit er so?
ABRAAM :
colombina : cipriano! warum?
CIPRIANO : llama que venga. .
BALDASSAR : la santa hermandááááá!!
colombina : ich versteh kein wort!

³⁵⁸ Ebd. S. 162–163.

BALDASSAR : que venga
la santa diablura obscura
con fuegos y aguas
agujas y piraguas...!!!!
colombina : abraam – hilf ihm doch!
er ist verrückt geworden..³⁵⁹

Baldassar, der die heilige Bruderschaft anruft, scheint in den Augen von colombina verrückt geworden zu sein. Die Anrufung an die Bruderschaft geschieht in einer Art religiöser Beschwörungsformel³⁶⁰ in spanischer Sprache. Die Anrufung der hermandá ist dabei mehrdeutig. Hermandad bedeutet Bruderschaft, aber zugleich ist das ein veralteter und ironischer Ausdruck für die Polizei.³⁶¹ Die Bruderschaft nimmt hier auch die Funktion eines Staatsorgans ein, wacht sie doch über Recht und Ordnung und wird die Ketzerin colombina bestrafen. Die heilige Bruderschaft erscheint in Form von schwarz gekleideten pulcinellen. Colombina glaubt weiterhin nicht an das, was ihr vorgebetet wurde: „ich glaube es noch IMMER nicht!“³⁶², doch gerade diese Aussage ruft ihren Untergang hervor. Nachdem die hermandad das Vaterunser auf Spanisch gebetet hat, kommt es zum Showdown:

hermandad-ältester : ergREIFT SIE BRÜDER!!
COLOMBINA : neeeeeiiiiin...!!!³⁶³

Colombina scheitert, weil sie sich nicht zu dem Credo einer Vereinigung bekennen will.³⁶⁴ An dieser Stelle tritt auch der Aspekt der Sexualität in den Vordergrund. Durch die graphische Hervorhebung in „ergREIFT SIE BRÜDER“ zeigt Artmann einerseits die die Ergreifung colombinas auf, das heißt, dass sie der Bruderschaft nicht mehr entkommen kann und ihrem Glauben folgen muss, und andererseits spielt er damit auf eine Vergewaltigung an, die die ungläubige Jungfrau reif macht.

Artmann kritisiert außerdem in diesem Stück starre Systeme, die nur blinden Glauben und Gehorsam kennen und dulden.³⁶⁵ Obwohl der Text inhaltlich wie auch thematisch an Religionen erinnert, kann dieser Text und sein Inhalt ebenso im Hinblick auf diktatorische Systeme interpretiert werden, die ebenfalls blinden Glauben voraussetzen. Allgemein lässt

³⁵⁹ Ebd. S. 164.

³⁶⁰ Vgl. Röbl, 1998, S. 209.

³⁶¹ Vgl. ebd. S. 209.

³⁶² colombina, S. 165.

³⁶³ Ebd. S. 165.

³⁶⁴ Vgl. Bucher, 1992, S. 113.

³⁶⁵ Vgl. Rödl, 1998, S. 211.

sich also sagen, dass Artmann mit diesem Stück Kritik an starren Weltordnungen übt, die von den Glaubenden – sei es nun religiöser oder ideologischer Natur – blinden Gehorsam fordern. Entgegen zu Rühms Stück *gehen* ist Widerstand hier nicht mehr möglich. Colombina versucht zwar, sich dem Kredo zu entziehen, jedoch scheitert sie daran.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in allen drei Stücken Einsagende und Vorsagende auftreten. In *ophelia und die wörter* wird den beiden Akteur_innen eingesagt, was sie zu tun haben. Die Befehle, die sie dabei erhalten, sind zwar weder im Befehlston, noch sind sie negativ konnotiert. Trotzdem lassen sie den Akteur_innen keine Möglichkeit selbstständig zu sein. Sie agieren, wie es ihnen durch Lautsprecher vorgesagt wird. Lautsprecher finden sich auch in *gehen*, wo das Einsagen und Vorsagen schon weitaus extremer ausfällt. Hier haben die Schauspieler_innen keinen einzigen individuellen Wesenszug mehr an sich, sie bewegen sich roboterartig auf vorgezeichneten Bahnen und können nicht aus dem System ausbrechen. Die Schauspieler_innen werden auf ihrem Weg zwar gestört, jedoch sehen sie diese nicht als Anlass, aus dem System auszubrechen, sondern setzen stur ihren Weg fort. Eine Figur, die versucht, der Starrheit zu enttrinnen, ist Colombina. Sie weigert sich zu Beginn an den ihr vorgeschriebenen Gott zu glauben, steigt dann auf die Forderungen der Glaubenden ein, bevor sie sich schlussendlich doch weigert und daran zu Grunde geht. Die Sprechakte, die in diesen Stücken festgestellt werden können, sind einerseits Verben, die direkt zu einer Handlung zwingen und andererseits performative Sprechakte, die Colombina zu einem Glauben bewegen sollen.

5.5 „wo die sprache nicht ausreicht, prügelt man sich“

Was passiert, wenn der Mensch die Sprache nur mehr dazu benutzt, die eigenen Bedürfnisse zu erfüllen? Und was passiert, wenn die Sprache nicht mehr ausreicht und dieser Mensch dann zu Gewalt greift? Und was passiert, wenn Sprache gar nicht mehr zur Kommunikation benutzt wird, sondern nur mehr Gewalt vorherrscht? Eine programmatische Antwort auf diese Fragen liefert der oben zitierte Satz von Oswald Wiener: „wo die sprache nicht ausreicht, prügelt man sich“³⁶⁶, denn Sprache allein hat als Kommunikationsmittel ausgedient. Allen voran H.C. Artmanns Stück *punch*. Protagonist ist punch, der scheinbar all das bekommt, was er will und am Schluss sogar den Teufel besiegt. Eine Antwort liefert auch *idiot*, von Konrad Bayer. Als Protagonist_in tritt eine Figur auf, die sich selber nur mehr über Gewalt definiert. Und zu guter Letzt *purim* von Oswald Wiener, wo Sprache nur mehr eine Randerscheinung ist und dazu dient, Leute auszuwählen, die zusammengeschlagen werden.

Zunächst widme ich mich dem Stück *punch*, das hier ein wenig eine Sonderstellung einnimmt, da noch Dialoge geführt werden. Das Werk wird gleich zu Beginn durch die Figur punch eingeführt, wobei die Zuschauer_innen und Leser_innen durch die verwendete Sprache gleich zu Beginn erfahren, wie diese Figur agiert:

punch: scheibeisse! – wollte sagen guten morgen, schöner lenz, blaue luft, duft nach wurst, branntwein und durst, wie du ihr, so ich mir, ein finger im hintern zum überwintern, rosen zum reizen, beine zum spreizen, knall und schmal, aal im kanal, böcke und röcke, köche und stöcke, gerüche nach leichen, sohlen zum schleichen, widrige winde tun euchs gelinde, lüste und lasten im wäschekasten, negerinnen [sic] konkubininnen, neunerlei fürze machen die würze, einer aus lauch, kann es auch!³⁶⁷

Es handelt sich hier um eine sehr wortgewandte Figur, die Sprichwörter und Redensarten aufnimmt und vor keinem Sprachspiel zurückschreckt. Die Ausdrucksweise ist äußerst fragwürdig, vor allem die sexistischen und rassistischen Worte. Punch wird also gleich zu Beginn als eine eher unsympathische Person vorgestellt. Außerdem spricht der Name bereits für sich: punch bedeutet zum einen Kasperl – eine inzwischen bekannte Figur –, zum anderen bedeutet punch Durchsetzungsvermögen und Faustschlag. All diese Konnotationen, die nur durch den Namen erscheinen, personifizieren sich in der Figur

³⁶⁶ Wiener, Oswald: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. XIV

³⁶⁷ Artmann, Hans Carl: punch. nach alten englischen und hamburgischen vorlagen. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. S. 443. **Zit. als punch**

selbst. Wie ein Faustschlag sind auch die weiteren Reden von punch, wenn er zum Beispiel die gefangene Fee belinda als „nutte“ und „ferkel“³⁶⁸ bezeichnet. Artmann hat punch so belassen, wie er ihn in seinen hamburgischen und englischen Vorlagen gefunden hat, nämlich derb, witzig, prügelnd, ein Trinker, der immer Hunger hat und stets die Oberhand behält.³⁶⁹ Entgegen anderen Kasperl-Figuren, die ich hier analysiert habe und in weiteren Texten der Wiener Gruppe eine Rolle spielen, ist dieser Kasperl weitaus böser, ordinärer und lüsterner.³⁷⁰ Punch ist stets nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Als ein blinder Mensch erscheint und zufällig mit dem Blindenstock gegen punch‘ Bein stößt, bringt punch die/den Blinden kurzerhand um.³⁷¹ Die Brutalität dieser Figur kommt am deutlichsten zum Vorschein, als ihm seine Frau das gemeinsame Kind überreicht und ihn bittet, sich um dieses zu kümmern. Nachdem das Kind nicht aufhören möchte zu schreien, platziert punch ein Fenster auf der Bühne und wirft das Kind aus diesem hinaus.³⁷²

In Folge erscheint ein Werbeoffizier auf der Bühne, der das Soldatenleben bewirbt. Auch er verwendet eine Sprache, die an Brutalität nicht zu überbieten ist. Er bewirbt die Stellung als Soldat mit den Worten:

werbeoffizier: ... und läuft und mal gegen abend so ne schwarze, braune oder gelbe katze über den weg, mann, da rauscht es aber in der dämmerung!
punch: oho!
werbeoffizier: dann gilt unser altes motto:
*kurz gehalten, drauf und dran,
wer nicht schändet, ist kein mann!*³⁷³

Neben der eindeutig sexistischen Äußerung des werbeoffiziers erschreckt vor allem dessen Motto. Artmann wirft mit dieser Wortwahl kein gutes Licht auf Soldat_innen und kritisiert möglicherweise indirekt die zahlreichen Vergewaltigungen, die während des Krieges passiert sind. Er spricht auf jeden Fall damit an, dass Soldaten von Frauen gefürchtet werden und nach Aussage des werbeoffiziers wohl zu recht. Erschreckend ist auch, dass gerade dieses Argument den lüsternen punch dazu verleitet, Soldat zu werden, doch möchte er nicht so werden wie der werbeoffizier und führt ihn hinters Licht:

werbeoffizier : kreuzelement, nichts leichter als das: man braucht bloß soldat

³⁶⁸ Ebd. S. 443.

³⁶⁹ Vgl. Röbl, 1998, S. 143.

³⁷⁰ Vgl. Kaar, 2004, S. 113.

³⁷¹ Vgl. punch, S. 445.

³⁷² Vgl. ebd. S. 446.

³⁷³ Ebd. S. 448. Hervorhebung im Original.

zu werden..

punch : salat? was sollte ich denn dann mit diesem gelben zuckertörtchen anfangen, wenn ich ein grüner salat bin?

werbeoffizier : ich habe nicht *salat* gesagt, sondern *soldat*!

punch : *salat* oder *solat*...was ist das eigentlich?

werbeoffizier : ein soldat muß exerzieren – dafür bekommt er löhning, wein und schöne weiber.

punch : sapperlot! und was ist hexenzieren?

werbeoffizier : ich habe nicht *hexenzieren* gesagt, sondern *exerzieren*!

punch : hexenzieren oder hexerzieren... was ist denn das jetzt wieder?

werbeoffizier : das will ich dir gleich zeigen!³⁷⁴

Punch dreht dem werbeoffizier das Wort im Mund um und erreicht so, dass er doch nicht als Soldat aufgenommen wird. Der werbeoffizier will ihm zum Schluss zeigen, wie ein Feind umzubringen ist und daraufhin tötet punch ihn mit dessen Säbel. Nachdem punch nun schon drei Menschen getötet hat, wird er hinter Gitter gebracht. Dort erscheint der henker, der punch erhängen möchte. Doch auch diesmal findet punch wieder einen Ausweg:

henker : kannst ja nicht mal deinen kopf in eine schlinge stecken!

punch : ho ho! und kannst dus? selber schafskopf!

henker : möchte ich meinen!

punch : dann zeig mirs!

henker : du meinst wohl, ich kanns nicht? habs schon tausendmal mitangesehen!

punch : nein dreck kannst, du dummer kerl!

henker : wie? ich, nachrichter ihrer majestät, ein dummer kerl? da, sieh her, du afterpinsel du!

er steckt nun den kopf mit viel geschicklichkeit selbst in die schlinge:

henker : so geht das, lieber vetter!

punch reißt ihn an beiden schultern zu boden, die schlinge erdrosselt den henker:

punch : und so geht d a s, mein fetter vater!³⁷⁵

Schließlich versucht punch die Fee belinda noch zu vergewaltigen, doch diese verwandelt sich in den Teufel:

punch : auslassen hab ich gesagt, ich bin kitzlig!

teufel : hohoho, jetzt wirst du vernascht, mein lieber punch!

punch : aufhören, nein, ich will nicht, ich bin nicht so!³⁷⁶

³⁷⁴ Ebd. S. 449. Hervorhebungen im Original.

³⁷⁵ Ebd. S. 453. Hervorhebungen im Original.

³⁷⁶ Ebd. S. 455.

Dadurch, dass der Teufel punch umklammert hält und ihn „vernaschen“ möchten, steht diese Szene in einem eindeutig sexuellen Zusammenhang. Punch wehrt sich jedoch mit der Aussage, er sei nicht „so“, er sei nicht anders als die Norm. Diese homophobe Aussage passt zu einer Figur mit zumindest angegebener erhöhter Potenz, die alle weiblichen Figuren in diesem Stück zu besitzen scheint oder dies zumindest glaubt.

Nach einem kurzen Kampf hat punch schlussendlich auch den Teufel besiegt. Die wohl wichtigste Waffe von punch ist seine Sprache. Durch seine zahlreichen Sprachspiele und Wort-Verdrehungen gelingt es ihm immer wieder aufs Neue, sich aus der drohenden Gefahr zu befreien. Punchs Worte sind dabei von Gewalt geprägt. Er beschimpft die Fee belinda, obwohl sie ihm nichts getan hat. Genauso verfährt er mit seiner Ehefrau Judy. Er ist also allgemein sehr sexistisch und menschenverachtend.

Menschenverachtend erscheinen auch die beiden nächsten Stücke, *idiot* von Konrad Bayer und *purim*³⁷⁷ von Oswald Wiener. In beiden Werken findet sich keine Handlung und kein Plot. Sie gehören zu jenen Stücken, die als unspielbar zu bezeichnen sind. Sie weisen einige Gemeinsamkeiten auf, die ich hier analysieren möchte. Beide Werke werden von namenlosen Figuren gespielt. In *idiot* haben sich noch die Bezeichnung a, b, c etc.; in *purim* sind die Schauspieler_innen nur mehr mit Nummer gekennzeichnet. Während bei *purim* die Schauspieler_innen noch eindeutig als Menschen zu erkennen sind, treten bei *idiot* nur mehr „menschenähnliche Wesen“³⁷⁸ auf. In beiden Stücken geht eines klar hervor: Sprache und Kommunikation im Allgemeinen funktionieren nicht mehr, was bleibt, ist die rüde Gewalt. *idiot* von Bayer beginnt gleich mit dieser Erkenntnis:

a (zu sich): verdammt.

b (kommt vorbei): halts Maul!

a schweigt getroffen.

b blickt noch einmal drohend zurück. a verneigt sich erschrocken. b ab.

c tritt auf.

im Gesicht das a kann man sehen, dass er den c etwas fragen möchte. da bewegen sich die Muskeln! der a macht keinen Schritt.

c geht auf a zu und gibt ihm einen Fußtritt. c ab.

d und ein Mädchen treten Hand in Hand auf. das muss ein Liebespaar sein!

a geht auf die beiden zu, räuspert sich, hustet und setzt zu einer Rede an. das heisst er öffnet das Maul.

³⁷⁷ Mit dem Titel *purim* spielt Oswald Wiener auf das jüdische Purimfest an.

³⁷⁸ Bayer, Konrad: *idiot*. In: *Sämtliche Werke. Bd. 1*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. S. 213. **Zit. als idiot**

d gibt ihm einen kinnhaken. das mädchen tritt an den gestürzten heran und dann tritt sie dem in die niere. a krümmt sich und stöhnt. dann nimmt das mädchen eine stange vom boden auf und schlägt sie dem d über den schädel. d fällt um.³⁷⁹

Eine ähnliche Szene findet sich auch in *purim*:

einer, der aussieht wie ein sektionschef im unterrichtsministerium in vertretung des ministers, erklimmt schnaufend das podium, nestelt an seinem frackmascherl und hüstelt routiniert.

es wird sehr still.

der eine leimschnupfer [Schauspieler_in auf der Bühne] tritt den unmittelbar vor seinen begrüßungsworten stehenden in den arsch und somit vom podium wieder runter.³⁸⁰

Beide Figuren möchten etwas sagen und werden daran gehindert. Sprechen funktioniert nicht mehr und hat auch keinen Sinn. Die Gewalt, die den Figuren angetan wird, hat zum Zweck, dass die Figuren verstummen. Besonders die Figur des „sektionschef“ in *purim* darf schon allein auf Grund des Status nicht mehr sprechen. Als Symbol für den Staat und das System wird es dieser Figur nicht mehr erlaubt eine Rede zu halten.

Gewalt ist in diesen Stücken programmatisch erlösendes Kommunikationsmittel und tritt an die Stelle der Sprache.³⁸¹ Die Gewalt, die angewendet wird, richtet sich vornehmlich gegen die Sprechwerkzeuge des Menschen.³⁸² Die Sprache muss nicht nur dem Geist, sondern auch dem Körper der Menschen ausgetrieben werden.³⁸³ Eine Figur in *idiot*, die etwas sagen möchte, wird durch den performativen Sprechakt „halts maul!“ zurechtgewiesen und später, als die Figur noch einmal zu sprechen versucht, auf den Mund geschlagen. Die Situation kehrt sich schließlich um: „g setzt zu einer frage an. das heisst, er reisst das maul auf./a schlägt ihn nieder.“³⁸⁴ Ähnliches findet sich auch bei *purim*, wo das Publikum auf den Mund geschlagen wird. Die Personen im Publikum bekommen eine „in die goschen“³⁸⁵, einer anderen Person wird „mit beiden Händen von vorn an die bäckchen wie bei einem zwickerbusserl [gefasst]; mit einem ruck reisst er [die/der Schauspieler_in] ihm das freundliche grinsen vom schädel! dabei gehen natürlich auch die

³⁷⁹ Ebd. S. 213–214.

³⁸⁰ Wiener, Oswald: *purim. ein fest (für heimito von doerer)*. In: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. CIX. **Zit. als purim**

³⁸¹ Vgl. Teller, 1006, S. 69.

³⁸² Vgl. Paul, 1991, S. 77 und Teller, 2006, S. 69.

³⁸³ Vgl. Teller, 2006, S. 69.

³⁸⁴ *idiot*, S. 214.

³⁸⁵ *purim*, S. CX.

lippen mit...“³⁸⁶, wieder andere werden „gefotzt“³⁸⁷. Die Gewalt gegen die Sprechwerkzeuge hindert die Menschen daran zu sprechen. Kommunikation ist vollkommen sinnlos geworden, es folgt auch keine Erklärung, warum diese Menschen alle so brutal misshandelt werden. Durch die Gewaltdarstellungen erreichen die Protagonist_innen die Grenzen der Sprache. Es ist eine Zurückweisung an jegliche Begrenzungen, die durch die Konventionen der Sprechweisen eingefordert werden.³⁸⁸

Entgegen *purim*, wo die Schauspieler_innen noch nach einem gewissen System arbeiten – sie suchen sich bestimmte Menschen aus dem Publikum aus, zum Beispiel „einen, der aussieht wie ein gammler“³⁸⁹ –, ist die Gewalteskapade der Figur a in *idiot* roboterartig. A agiert wie eine Maschine.³⁹⁰ Wie eine Kampfmaschine tötet und verstümmelt er die anderen menschenähnlichen Wesen auf der Bühne.

a mit einem rasenmäher auf. er fährt über die leichen. die fetzen fliegen.

a ab.

a mit einem papiersack auf. er sammelt die fleischteile und wirft sie achtlos in eine papiertüte. er lässt die papiertüte achtlos fallen und geht ab.

a mit einer fast montierten maschine und ein paar ersatzteilen auf. er baut die maschine achtlos zusammen. sein blick kommt nie über die rampe. die augen sind glanzlos.

wenn was nicht gleich funktioniert, gibt a der maschine völlig ausdruckslos aber kräftige fusstritte. sofort setzt sich die maschine jeweils in gang. unbeeindruckt arbeitet a weiter.

plötzlich zeigt sich am rande ein menschenähnliches wesen.

obwohl a anscheinend nichts beachtet, stürzt er auf und tritt den kerl mit ungeheurer behendigkeit und vollkommen ausdruckslos aus der bühne.³⁹¹

Adjektive wie „ausdruckslos“, „achtlos“ und „unbeeindruckt“ sorgen dafür, dass a wirklich nicht mehr einem Menschen gleicht, sondern einer Maschine. Seine Gewalt ist nicht an eine Instanz gebunden, sondern absolut. Für diese Figur gibt es keine Alternative zur Gewalt.³⁹² Die Grausamkeit dieser Figur besteht darin, dass sie alle Aktionen ohne jegliche Emotion durchführt. Die Grausamkeit wird damit zu einer Selbstverständlichkeit.³⁹³ Die Schauspieler_innen von *purim* hingegen arbeiten, wie bereits erwähnt, mit einem gewissen

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Ebd. S. CXI.

³⁸⁸ Vgl. Kubaczek, Martin: *Poetik der Auflösung: Oswald Wieners „Verbesserung von Mitteleuropa, Roman“*. Wien: Braumüller, 1992 (=Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur; Bd. 16) S. 201.

³⁸⁹ *purim*, S. CIX.

³⁹⁰ Vgl. Bucher, 1992, S. 151.

³⁹¹ *idiot*, S. 214–215.

³⁹² Vgl. Bucher, 1992, S. 151.

³⁹³ Vgl. Strasser, 1986, S. 62.

System. Sie schlagen nicht wahllos auf die Menschen ein, sondern wählen ausgesuchte Subjekte. Sie folgen einer höheren Instanz, die ihnen vorgegeben hat, wen sie zu schlagen haben. Diese Instanz wird durch die/den Regisseur_in verkörpert, die/der eine vorbereitete Liste mit Fotos und Zeichnungen verteilt.³⁹⁴ Anhand dieser Liste wählen die Schauspieler_innen ihre Opfer aus. Doch woher stammt diese Liste? Vom Autor des Stücks? Oder doch von einer noch weitaus höheren Institution? Der Autor dieses Stücks tritt als eine gottähnliche Institution auf. Er verfügt über Allmacht und somit auch über das Schicksal der im Theater anwesenden Repräsentant_innen der Gesellschaft.³⁹⁵ Auf jeden Fall tritt nicht die/der Künstler_in zur Unterhaltung des Publikums auf die Bühne, sondern das Publikum wird zur Unterhaltung des Autors geprügelt. Das Publikum ist gekommen, um Spiele der Macht vorgeführt zu bekommen und wird schließlich selber zum Gegenstand eines solchen Spiels. Damit zerstören Wiener und Bayer den mythischen Glauben an die Macht der Worte, die Unheil abwenden können.³⁹⁶ An der Stelle von Regieanweisungen erscheinen im Stück *idiot* Einschübe und es scheint, als ob das Ich, das in diesen auftritt, die Grausamkeiten auf der Bühne nur für sich selbst inszeniert.³⁹⁷

Die Figur a wird in den Regieanweisungen als „mensenähnliches wesen“ bezeichnet. Bayer spielt bereits mit der Wahl des Titels auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Idiot“ an, das die Bezeichnung der Figur auch näher erläutert. Auf Griechisch bedeutet *idiōtēs* „Privatmann“ oder „einfacher Mensch“. Bayer kürzt die Endung -es weg und aus dem einfachen Menschen wird ein menschenähnliches Wesen.³⁹⁸ In der zweiten Szene von *idiot* erklärt dieses menschenähnliche Wesen alles zu „scheissdreck“. Ein „mensch“ tritt auf und wird von a niedergeschlagen:

ein mensch tritt auf: bruder!
a: du sau (schlägt ihn nieder)³⁹⁹

Auf die simple Anrede „bruder“ reagiert a sofort wieder mit Gewalt. Noch dazu benutzt er die Sprache, die er noch hat, um den Menschen zu beschimpfen. Er beschimpft aber nicht nur den Menschen, sondern auch Institutionen und Werte und erklärt sie zu „scheissdreck“. Darunter fallen unter anderem Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Religion, Politik, Staat, Gemeinschaft, Erziehung, Liebe, Freundschaft, Ökonomie, Natur, Gefühle, Denken,

³⁹⁴ Vgl. purim, S. CIX.

³⁹⁵ Vgl. Kubaczek, 1992, S. 191.

³⁹⁶ Vgl. Paul, 1991, S. 79.

³⁹⁷ Vgl. Bucher, 1992, S. 150.

³⁹⁸ Vgl. Strasser, 1986, S. 61.

³⁹⁹ idiot, S. 217.

Idealismus, Leben und Tod, Arbeit, freier Wille, Individualismus, Vernunft⁴⁰⁰, um nur einige wenige zu nennen. Durch diese Tirade, die sich auf die Grundpfeiler der symbolischen Ordnung konzentriert, übt a sprachliche Gewalt gegen die Institutionen aus.⁴⁰¹ Nicht verbale, sondern physische Gewalt trifft die Opfer in *purim*. Hier sind es Vertreter_innen von Institutionen, denen Gewalt angetan wird. Neben dem bereits erwähnten Sektionschef werden ein „bildhauer“, ein „abgeordneter“, ein „kritiker“, ein „maler“, ein „arzt“ und ein „arbeiter, der dabei ist sich das bildungsprivileg zu erobern“⁴⁰² verprügelt. Neben diesen Personen, die vor allem durch ihre Berufsbezeichnungen ausgewählt werden, werden auch Menschen ausgesucht, die anderen, bekannten Menschen ähnlich sehen. Wieder trifft es dabei Vertreter_innen von Institutionen:

[...] 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 kuhlenkampff – grillparzer – [...] mahatma gandhi – hugh hefner – kolumbus – [...] hans dichand und ein zuhälter von der leopoldstadt respektive [...] niels bohr, einen wie der dalai lama, einen wie eine nobelhur, [...] einen wie picasso, [...] ⁴⁰³

Neben bekannten Menschen aus dem Bereich der Kunst werden hier auch Menschen verprügelt, die symbolisch für Friede und Gewaltlosigkeit stehen. Sie vertreten das Gute im Menschen und erfahren aber nur das Böse. In dem Text werden dabei keine Unterscheidungen zwischen den Menschen getroffen, da steht der Dalai Lama neben einer „nobelhur“ und Mahatma Gandhi neben Hugh Hefner. Es erscheint, als würden sich die Schauspieler_innen an den Vertreter_innen der Institutionen rächen. Sie vertreten das System, den Kapitalismus und Ideale. Und all dies hat in dem neu geschaffenen System, das geprägt ist von Gewalt, keinen Platz mehr.

Ebenfalls keinen Platz in dieser Welt hat das Gewissen. In *idiot* versucht der mensch weiterhin mit a in Kontakt zu treten und mit ihm zu sprechen. Dieser „reisst ihm die arme aus“⁴⁰⁴. Obwohl ihn a mit einem performativen Sprechakt auffordert zu verschwinden, geht der mensch nicht.

a (brüllt): das ist eine ungerechtigkeit. habe ich dir mein recht gegeben hier vor mir zu

⁴⁰⁰ Vgl. ebd. S. 217–218.

⁴⁰¹ Vgl. Bucher, 1992, S. 152.

⁴⁰² *purim*, S. CX–CXI.

⁴⁰³ Ebd. S. CXII.

⁴⁰⁴ *idiot*, S. 219.

stehen? nein. ich will nicht mit mir sprechen! es ist eine ungerechtigkeit, du willst mich zwingen dich zu hören. ich muss dich sehen, ich muss dich hören, wenn du hier herumstehst und du stehst hier herum. das ist es. scheissdreck. du willst auf den lichstrahlen mit deinen bestandteilen in meine augen galoppieren, du willst auf den schallwellen in meine ohren traben und du tust es. oh ungerechtigkeit.⁴⁰⁵

Die Ungerechtigkeit, die a empfindet, besteht darin, dass es keine Befreiung von den anderen, von der Gemeinschaft gibt. Die symbolische Ordnung bleibt weiterhin bestehen.⁴⁰⁶ Später liefert a auch eine Begründung, warum er sich von der Gemeinschaft trennen möchte: „ich will nicht mit mir sprechen. ich kann nur mit mir sprechen. denn was ich spreche kannst du nicht verstehen, wie ich nicht verstehen kann was du sprichst.“⁴⁰⁷ Dadurch, dass die Kommunikation zwischen zwei Menschen nicht mehr möglich ist, besteht nur mehr die Möglichkeit mit sich selbst zu sprechen. Dieses Gespräch mit sich selbst führt jedoch dazu, dass eine Auseinandersetzung mit der eigenen Handlung und dem eigenen Denken erfolgen muss und dies will a nicht. Die Reflexion der eigenen Gedanken kann zum Untergang von a führen. Der mensch entspricht der Personifizierung dieser Reflexion und steht symbolisch für dessen Gewissen. Bibelgleich wendet er sich an a und sagt „du sollst.“⁴⁰⁸, doch a lässt sie/ihn mit einem „halts Maul“⁴⁰⁹ verstummen. A ist gegen jegliche Form von Zwang und dieses simple „du sollst“ würde diese Figur dazu zwingen, sich Normen und Regeln zu ergeben. A will jedoch nicht in ein sinngebendes System eingegliedert werden.⁴¹⁰ Der mensch gibt aber nicht auf:

der mensch: suche dein wahres ich, verberge dich nicht länger hinter entsetzlichem.

a: betrüger, ich will mich auf den leim locken. achtung, aufgepasst, ich vor mir. ich will mir eine falle stellen! scheissdreck. das ist verrat. ich würde mich verraten, wenn ich mich suchen würde. ich wäre ausser mir. aber ich bin hier, hier. (schlägt auf sich, wie ein orang-utan) das bin ich, mein wahres ich, ich, ich! was ich sein werde, werde ich sein. was ich bin, bin ich, das ist es. ich bin ich. das ist die wahrheit, die ein scheissdreck ist. es gibt nichts was ich sollte, denn ich kann das was ich kann, nichts sonst. warum soll ich mich von einem gespenst, von einem scheissdreck, von einer zukunft tyrannisieren lassen. ein witz meiner selbst. ich bin kein witz, ich bin ich. in keinem hinblick. jetzt! [...] scheissdreck! ich habe gerade das was ich haben kann und das habe ich, das bin ich und so weiter. scheissdreck!

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Vgl. Bucher, 1992, S. 153.

⁴⁰⁷ idiot, S. 219–220.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 220.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Vgl. Strasser, 1986, S. 63.

was ich habe, bin, ist das einzig mögliche! scheisszufall (zum menschen ohne arme), ich spreche mit mir (gibt ihm einen tritt).⁴¹¹

Wie an diesem Zitat zu sehen ist, ist der mensch ein Teil von a. Das menschenähnliche Wesen besitzt noch einen Menschen, ein Gewissen in sich, das sich meldet. A besteht aber darauf so zu sein, wie sie/er sein möchte, das heißt, die Gewalteskapaden, die zuvor geschehen sind, gehören zu ihrem/seinem Wesen. Deswegen versucht diese Figur auch den menschen zu töten oder sie/ihn zumindest am Sprechen zu hindern. A möchte sich auch nicht von einer Zukunft tyrannisieren lassen. Diese Figur lebt im Jetzt und dieses Jetzt ist von Gewalt geprägt. Gedanken über die Konsequenzen quälen a nicht oder zumindest erscheint der Versuch der Verdrängung.

Sprachliche und physische Gewalt, Aktion und Appell werden in *purim* miteinander verknüpft.⁴¹² Die Gewalt, die ausgeübt wird, richtet sich gegen Besucher_innen eines performativen Akts. Doch keine performativen Sprechakte treten mehr auf, sondern nur mehr die rohe Gewalt. Die Prügelei entspricht einer punktuellen Kommunikationsform, jeder Schlag trifft.⁴¹³ Gewalt wird hier bei Oswald Wiener zu einem Extremfall der Kommunikation.⁴¹⁴ Neben den Gewalttaten, die den Figuren im Text angetan werden, übt vor allem Wiener auch Gewalt gegen die Leser_innen aus. Durch den Text demonstriert er seine eigene Herrschaft und Macht. Gleichzeitig ist es ein Appell an die Lesenden, die Herrschaft in kommunikativen Situationen zu erkennen.⁴¹⁵ Wiener reflektiert in diesen und auch in anderen Texten die Herrschaftsformen, die Sprache und die mögliche Befreiung daraus. Befreiung aus dieser Herrschaft sieht er, nach Paul, in einem Aufstand gegen die Sprache selbst, beginnend bei der Verletzung des guten Tons.⁴¹⁶ Nach Aspetzberger ist *purim* nur auf den ersten Blick ein Terrorakt, nämlich wenn dieses Stück im Rahmen der gewohnten Gesellschafts- und Weltordnung passiert.⁴¹⁷

Im Gegensatz zu *idiot* und *purim* ist *punch* weit weniger radikal, was die Ausübung von Gewalt angeht. Trotzdem lassen sich einige Parallelen ziehen. Die lüsterne und ordinäre

⁴¹¹ Ebd. S. 221.

⁴¹² Vgl. Vogel, 2006, S. 209.

⁴¹³ Vgl. Aspetzberger, Friedrich: Sprachkritik und Gesellschaftskritik. Von der Wiener Gruppe zu O. Wieners *die verbesserung von mitteleuropa*. In: *Der Historismus und die Folgen: Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. S. 309.

⁴¹⁴ Vgl. Kubaczek, 1992, S. 183.

⁴¹⁵ Vgl. Paul, 1991, S. 89.

⁴¹⁶ Vgl. ebd. S. 92.

⁴¹⁷ Vgl. Aspetzberger, 1987, S. 309.

Hanswurst-Figur punch versucht, die gefangene Fee belinda zu vergewaltigen.⁴¹⁸ Es ist dies ein Ausdruck seiner Macht und Herrschaft über die Gefangene. Sie kann sich nicht wehren, ist ihm hilflos ausgeliefert und punch scheint das zu genießen. Diesen Ausdruck von Macht, quasi eines Herrschenden, die/der sich alles erlauben kann, hat auch die Figur a in *idiot*. Während a das Massaker verübt, kommt ein mädchen vorbei, über das a herfällt. Auch hier verzieht er wieder keine Miene.⁴¹⁹ Wie Susan Brownmiller herausgearbeitet hat, haben Vergewaltigungen nichts mit Sexualität zu tun, sondern dienen der Macht und sind eine Strategie zur Einschüchterung. Mit Hilfe von sexuellen Mitteln wird Macht demonstriert. Die Vergewaltigung hat dabei die Funktion, die männliche Herrschaft abzusichern.⁴²⁰ Nachdem die Szenen in *punch* und vor allem in *idiot* einem Kriegsschauplatz ähneln, erscheint mir diese Deutung sinnvoll. Ziel der beiden Vergewaltiger ist es, ihre eigene Herrschaft und Macht zu demonstrieren. Sie sind die allmächtigen Herrscher und die anderen müssen sich dieser Herrschaft beugen. Durch ihre Herrschaft haben sie auch Macht über Sprache. Punch, indem er wortgewandt alle anderen zum Schweigen bringt und a, indem andere Figuren erst gar nicht zu Wort gelassen werden. In *punch* dient die Gewalt jedoch nur einer einzelnen Figur, während in *idiot* und *purim* die Gewalt einer höheren Instanz dient. Die aktionistischen Gewaltdarstellungen in diesen Stücken haben den Anspruch, das System zu unterwandern. In Wirklichkeit spiegeln sie jedoch genau dieses System wider. Nicht der gesellschaftliche Ablauf mit all den Konventionen und Regeln wird sabotiert, sondern salonfähig gemacht.⁴²¹

⁴¹⁸ Vgl. *punch*, S. 454.

⁴¹⁹ Vgl. *idiot*, S. 215.

⁴²⁰ Vgl. Brownmiller, Susan: *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Übers. von Ivonne Carroux. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

⁴²¹ Vgl. Kubaczek, 1992, S. 188.

6 Zusammenfassung

Um die Verbindung von Sprache und Gewalt deutlich zu machen, verweise ich auch die von mir oben genannten vier Verbindungsmöglichkeiten von Sprache und Gewalt, die auch in den Texten der Wiener Gruppe eine Rolle spielen. Zum einen ist die Verknüpfung von **Gewalt und Sprache** zu nennen, die einerseits die Sprachlosigkeit des Opfers betont, wie es auch in dem Stück *die ungläubige colombina* zu sehen ist. Andererseits spielt hier auch die Vorgängigkeit – zum Beispiel die Drohung – eine Rolle. Für diesen Aspekt ist ebenfalls Hartmanns Stück ein gutes Beispiel, da colombina angedroht wird, sie werde von der Bruderschaft wegen Ketzerei verurteilt werden. Die zweite Verbindung beschäftigt sich mit der **Gewalt der Sprache**, die davon ausgeht, dass Sprache immer schon von Gewalt geprägt ist. Dieser Aspekt findet sich in allen von mir diskutierten Texten. Besonders deutlich wird dies in jenen Texten, in denen das Misslingen der Kommunikation beschrieben wird. Als Beispiel möchte ich Bayers Stück *die boxer* anführen, wo das Gespräch ein Austausch von Schlägen ist. Die dritte Verknüpfung behandelt die **Gewalt durch Sprache**, die in jenen Texten der Wiener Gruppe sichtbar wird, wo eine Figur durch die Sprache systematisch abgewertet wird. Hier ist zum Beispiel das Stück *Kein Pfeffer für Czermak* zu nennen, wo Carolin unter der Macht ihres tyrannischen Onkels zu leiden hat. Dieser Aspekt findet sich aber auch in anderen Texten, wie zum Beispiel *sie werden mir zum rätsel, mein vater* wo ebenfalls wieder eine tyrannische Figur versucht eine andere zu beherrschen oder auch in *punch*, wo die Sprache dazu herangezogen wird die persönliche Stellung beizubehalten und andere zu diffamieren. Die letzte Verbindungsmöglichkeit von Sprache und Gewalt beschreibt die **Gewalt**, die **gegen Sprache** angewendet wird. Dies zeigt sich vor allem in den Stücken *purim* und *ophelia und die wörter*. In *ophelia und die wörter* wird das Drama Hamlet von Shakespeare dekonstruiert und so gewaltvoll verstümmelt. In *purim* ist es einerseits die Gewalt, die den Leser_innen angetan wird und andererseits das Aufzeigen, dass Sprache – und damit auch der Text – nicht mehr ausreicht, sondern nur mehr Gewalt vorherrscht.

Dramatische Texte spiegeln aber auch die gesprochene Sprache wider. Sie sind damit ein Abbild der Kommunikation. Wie ich anhand der Stücke *die boxer* und *die folgen geistiger ausschweifungen* gezeigt habe, zweifeln jedoch die Autoren der Wiener Gruppe in der 1950er und 60er Jahren die Kommunikationsmöglichkeiten an. Kommunikation besteht in der Alltagssprache häufig aus Floskeln und Redensarten, die aneinander gereiht werden.

Diese Floskeln dienen nicht dazu, miteinander in einen Dialog zu treten, sondern es handelt sich dabei nur um leere Phrasen ohne Inhalt. Dadurch werden auch Denkschemata tradiert, wie anhand der sexistischen, rassistischen und homophoben Äußerungen einiger Figuren zu sehen ist. Exemplarisch möchte ich hier die Figur punch anführen, die Frauen nur benutzt und in ihnen sexuelle Objekte sieht. Die Sprache von punch ist derb und ordinär. Die Worte, die diese Figur benutzt, dienen nicht dazu, bei anderen Figuren oder sich selber eine Reflexion in Gang zu setzen, sondern ihr Zweck besteht darin, dass punch das erhält, was er möchte. Dadurch, dass punch nicht das eigene Sprechen reflektiert, reflektiert er auch nicht, was er sagt. Er wiederholt nur, was er bereits gehört hat. In diese Wiederholungen mit eingeschlossen sind auch stereotype Wendungen und Begriffe, die gewaltvoll sind. Als Beispiele möchte ich auf die Begriffe „Neger“ und „Hure“ verweisen. Wie ich bereits mit Butler und Derrida gezeigt habe, sind diffamierende Sprechakte dieser Form Zitate. Diese Sprechakte entstammen zumeist nicht dem Subjekt, das Hass spricht, sondern sie werden aus einem Pool von bereits Gesagtem entnommen. Iterierte, verletzende Sprechakte sind nicht singulär im menschlichen Sprechen vorhanden, sondern folgen bestimmten Konventionen und Regeln. Die Schimpfnamen, die verwendet werden, verfügen über eine eigene Historizität.

Neben der Verwendung solcher und ähnlicher gewalttätiger Begriffe beschimpfen die Figuren im Text auch andere Figuren. Sie bezeichnen sie als „dummkopf“⁴²², „du sau“⁴²³, „nutte“⁴²⁴ oder „elendige“⁴²⁵ um nur einige wenige Beispiele zu nennen. Diese Beschimpfungen dienen dazu, die eigene Machtposition herauszustreichen und zu festigen. Indem die Figuren beschimpft werden, werden sie in ihrer Individualität herabgewürdigt. Die Figur, die das Sprechen bzw. den Sprechakt hat, kann über sie verfügen. Durch diese Figuren, die Macht haben, wird das Individuum daran gehindert sich zu entfalten und zu entwickeln. Das ist vor allem an der Figur Caroline in *Kein Pfeffer für Czermak* zu sehen, die obwohl ihr Onkel sie quält und misshandelt, trotzdem fügsam ist. Sie kann sich nicht mehr weiterentwickeln oder nur mehr nach dem Tod des Onkels, denn jeder individuelle Zug wird ihr vom Greißler ausgeprägelt. Schließlich kommt es so weit, dass das Individuum die Individualität verliert und nur mehr roboterartig agiert. Wie eine Maschine führen diese Figuren dann Befehle aus, auch wenn sie absurd und vor allem

⁴²² boxer, S. 157.

⁴²³ idiot, S. 217.

⁴²⁴ punch, S. 443.

⁴²⁵ Czermak, S. 69.

menschenverachtend erscheinen. Es führt sogar so weit, dass die Figuren aufhören zu denken und nur mehr den Befehlen gehorchen. Wie ich anhand der Stücke *gehen*, *purim*, *ophelia* und *die wörter*, *idiot* und *die ungläubige colombina* gezeigt habe, treten hier Figuren auf, die nur mehr das tun, was ihnen befohlen wird. Durch performative Sprechakte, die ihnen gesagt werden, führen diese Figuren Befehle aus und denken nicht mehr selbstständig. Sie folgen scheinbar einer übergeordneten Macht und diese erteilt Befehle, die die Figuren willenlos ausführen. Die Möglichkeiten zum Widerstand sind beschränkt. In *gehen* führen Hilfskräfte Widerstandsaktionen durch, die die gehenden Figuren jedoch nur marginal behindern. Dass Widerstand zwecklos ist, zeigt das Stück *die ungläubige colombina*, wo colombina, die Widerstand leistet, schließlich deswegen von der Bruderschaft gefasst wird.

Anhand der oben genannten Stücke lässt sich auch darstellen, wie die Wiener Gruppe die Manipulation von Menschen aufzeigt. Die zuvor schon erwähnten Floskeln und Sätze, die stereotyp wiederholt werden, führen dazu, dass die Figuren eine Art Gehirnwäsche durchlaufen. Durch diese Wiederholungen wird ihnen ein bestimmtes Kredo eingehämmert, dem sie dann auch blindlings folgen. Zu sehen ist das unter anderem in dem Stück *die ungläubige colombina*, wo drei pulcinellen einen fixen und starren Glauben haben, den sie versuchen colombina einzureden. Hier sind es die pulcinellen selbst, die durch Wiederholung versuchen colombina zu manipulieren. Doch nicht nur Figuren manipulieren und geben Handlungen vor, sondern auch Lautsprecher. In *ophelia* und *die wörter* werden zwei Akteurinnen durch Lautsprecherdurchsagen dazu angehalten, bestimmte Handlungen zu vollziehen. In *gehen* sind es die Schauspieler_innen selbst, denen gesagt wird, was sie zu tun haben. Sie folgen den Anweisungen und gehorchen. Doch nicht nur Lautsprecher haben die Möglichkeit andere Figuren auf der Bühne Befehle zu erteilen, sondern auch Menschen. In *Kein Pfeffer für Czermak* ist es der Greißler, der die Macht hat, sprechen zu dürfen. Er gebietet vor allem über seinen Zögling Carolin, doch auch seine Kund_innen müssen dem Greißler und seinen Anweisungen Folge leisten. Sie alle befinden sich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm. Seine Macht manifestiert sich über die Sprache. Die Figur verfügt außerdem über Autorität und kann daher über die anderen Figuren gebieten. Genauso verhält es sich mit abraham, dem Vater von ernst, in *sie werden mir zum rätsel, mein vater*. Auch dieser verfügt über Macht und kann seinem Sohn das Sprechen verbieten oder erlauben. Und in den *folgen geistiger ausschweifungen* ist es schließlich oswald, der konrad Einhalt gebietet. Wie bereits hier zu erkennen ist, gibt

es Figuren, die sprechen dürfen und wieder andere, denen das Sprechen untersagt ist. Interessanterweise sind es in den Stücken meist die Hanswurst-Figuren, die sprechen dürfen. Kasperl, punch und die pulcinellen sind Figuren, die sprechen dürfen und die die Handlung um sich konzentrieren. Sie sind diejenigen, die über ausreichend Macht verfügen, um über andere herrschen zu können. Bei den Figuren, denen das Sprechen untersagt ist, handelt es sich zumeist um weibliches Bühnenpersonal. Ob es nun die Bittstellerinnen oder Carolin in *Kein Pfeffer für Czermak*, belinda in *punch* oder evi in *sie werden mir zum rätsel, mein vater* sind, sie alle müssen darauf warten, dass ihnen eine männliche Figur das Sprechen erlaubt. Vor allem an der Figur evi ist interessant, dass sie über keine Identität mehr verfügt. Sie ist vollkommen abhängig von ihrem Ehemann pepi und würde ohne ihn nicht mehr existieren. Andere Figuren erhalten ihre Identität nicht mehr durch Sprache, sondern nur mehr über Gewalt. Vor allem die Figur a in *idiot* definiert sich selbst nur mehr über Gewalt. Auch die Schauspieler_innen in *purim*, die ebenfalls keine Namen mehr tragen, definieren sich nur mehr über ihre gewaltvollen Taten.

Neben all diesen Verbindungen von Sprache und Gewalt, die meist recht subtil in den Texten erscheinen, zeigt die Wiener Gruppe auch andere Gewaltformen auf. Ich meine da im Speziellen die Gewalt und damit auch Macht von Institutionen, die sich auch sprachlich manifestiert. Einerseits ist hier die Parodie und Persiflage des sogenannten „Beamt_innendeutsch“ zu nennen. Zelger hat dabei herausgearbeitet, dass gerade das österreichische Beamtenwesen dafür bekannt ist langsam zu funktionieren und so den Menschen, indem persönliche Anliegen verzögert werden, zu behindern. In den Stücken der Wiener Gruppe treten immer wieder Beamten auf, die solche und ähnliche Szenen in Österreichs Amtshäusern widerspiegeln. Exemplarisch beziehe ich mich dabei vor allem auf das Stück *kasperl am elektrischen stuhl*, wo die beiden Polizisten löwe und apollo auftreten, die blind ihren Vorgaben folgen und ein ausgefülltes Formular für den Mord an kasperls Frau benötigen. Doch nicht nur der Staat als Institution an sich wird kritisiert, sondern auch andere Institutionen, wie die Kirche, die Wissenschaften oder die Bildungseinrichtungen, die in *idiot* zu „scheissdreck“ erklärt werden.

All diese hier von mir skizzierten sprachlichen Gewaltausübungen funktionieren über Sprechakte. Wie bereits Austin und später Searle beschrieben haben, können Sprechakte nur von Menschen ausgeführt werden, die über Autorität verfügen. Die Figuren in den Stücken haben diese notwendige Autorität. Sie verfügen über Macht und ihr Wort gilt. Sprechakte sind nicht einfach nur Äußerungen von Worten, sondern sie fordern ein Subjekt

dazu auf, eine bestimmte Handlung zu vollziehen. In den Stücken funktioniert dies entweder über die besagten Figuren oder auch über Lautsprecher, die sinnbildlich für eine übergeordnete Instanz stehen. Folgen die Figuren diesen Instanzen nicht, so müssen sie mit den Konsequenzen leben, wie es auch Colombina am eigenen Leib erfahren muss. Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Theorie der Performanz für die Literaturwissenschaft geeignet ist, vor allem wenn es darum geht, Machtstrukturen, die mit Hilfe von sprachlicher Gewalt manifestiert werden, in literarischen Texten aufzuzeigen. Literatur ist, so Huemer, eine Form des sprachlichen Handelns.⁴²⁶ Damit steht sie in direkter Verbindung zu Sprechakttheorie. Literarische Texte beziehen sich auf die aktuelle Welt, in der sie geschrieben werden. Sie spielen damit im komplexen System der Sprache eine zentrale Rolle⁴²⁷, denn durch den Bezug auf die aktuelle Welt und der damit verbundenen aktuellen Sprache – denn auch Sprache ist einem Wandel unterworfen – ist sie ein Abbild der Wirklichkeit bzw. kann sie versuchen die Wirklichkeit auf eine literarische Art und Weise abzubilden.⁴²⁸

Die Wiener Gruppe deckt jedoch nicht nur sprachliche Gewalt auf, sondern perpetuiert sie auch. Indem zum Beispiel Figuren nur als Nummern oder Buchstaben bezeichnet werden, so wie es in *die boxer* und *idiot* der Fall ist, handelt es sich bereits um sprachliche Gewaltausübungen. Menschliche Individuen, die unterschiedlich nicht sein können, werden zu austauschbaren Objekten degradiert. Dieser Angriff auf die Menschlichkeit findet sich auch im Nationalsozialismus, gegen den die Wiener Gruppe auch geschrieben hat. Außerdem ist der kulturgeschichtliche Aspekt nicht zu vernachlässigen. In den 1950er und 60er Jahren ist zum Beispiel Gewalt gegen Frauen und Kindern rechtlich gesehen nicht als Gewalt deklariert, sondern als Disziplinierungsmaßnahme. Frauen durften von ihren Ehemännern geschlagen und degradiert werden. Diese Gewaltformen hat die Wiener Gruppe nicht aufgegriffen und beschrieben, da sie zu der Zeit, als die Gruppierung existierte, so alltäglich wie selbstverständlich war. Des Weiteren müsste in nachfolgenden Untersuchungen, die sich ebenfalls mit Sprache und Gewalt in den dramatischen Texten der Wiener Gruppe beschäftigen, der Schwerpunkt auf der sexuellen Gewalt gelegt werden, der hier nur kurz angeschnitten werden konnte. Außerdem fehlt in der bisherigen Forschung die Auseinandersetzung mit dem Fakt, dass es sich bei der Wiener Gruppe um einen Zusammenschluss von Männern handelt, aus denen Frauen ausgeschlossen waren.

⁴²⁶ Vgl. Huemer, 2006, S. 17.

⁴²⁷ Vgl. ebd.

⁴²⁸ Vgl. ebd.

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Artmann, Hans Carl: die ungläubige colombina. ein mysterium. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. [1955] S. 155–165. **Zit. als colombina**

Artmann, Hans Carl: Kein Pfeffer für Czermak. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. [1954] S. 32–72. **Zit. als Czermak**

Artmann, Hans Carl: punch. nach alten englischen und hamburgischen vorlagen. In: *die fahrt zur insel nantucket*. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969. [1966] S. 441–457. **Zit. als punch**

Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard: die folgen geistiger ausschweifung. vortrag für zwei personen. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1960 und 1964] S. 319–326. **Zit. als ausschweifung**

Bayer, Konrad/Rühm, Gerhard: sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine groteske komödie. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1958] S. 274–294. **Zit. als vater**

Bayer, Konrad: die boxer. In: *Sämtliche Werke. Bd. 1*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. S. 152–197. **Zit. als boxer**

Bayer, Konrad: idiot. In: *Sämtliche Werke. Bd. 1*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. [1960] S. 213–222. **Zit. als idiot**

Bayer, Konrad: kasperl am elektrischen stuhl. In: *Sämtliche Werke. Bd. 1*. Hg. von Gerhard Rühm. Wien: ÖBV – Klett-Cotta, 1985. S. 261–278. **Zit. als kasperl**

Rühm, Gerhard: gehen. ein stück. In: *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954-1972*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand, 1972. [1962] S. 141–148. **Zit. als gehen**

Rühm, Gerhard: ophelia und die wörter. ein bühnenstück. In: *Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954-1972*. Neuwied und Darmstadt: Luchterhand, 1972. S. 199–233. [1968] **Zit. als ophelia**

Wiener, Oswald: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1969]

Wiener, Oswald: purim. ein fest (für heimito von doderer). In: *Die Verbesserung von Mitteleuropa*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1969] S. CV–CXIII. **Zit. als purim**

7.2 Sekundärliteratur

Aspetzberger, Friedrich: Sprachkritik und Gesellschaftskritik. Von der Wiener Gruppe zu O. Wieners *die verbesserung von mitteleuropa*. In: *Der Historismus und die Folgen: Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 14) S. 290–316.

Austin, John L.: Performative Äußerungen. In: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Übers. und hg. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam, 1986. S. 305–327.

Austin, John L.: *Zur Theorie der Sprechakte. [How to do things with Words]*. Übers. von Eike von Savigny. Stuttgart: Reclam, 2007. [1975]

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. Übers. von Matías Martínez. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1968] S. 104–110.

Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: *Gesammelte Schriften unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem*. Bd. 2/1 [Aufsätze, Essays, Vorträge] Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. [1916] S. 140–157.

Benveniste, Émile: Die analytische Philosophie und die Sprache. In: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List, 1974a. [1963] S. 297–308.

Benveniste, Émile: Über die Subjektivität in der Sprache. In: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*. München: List, 1974b. [1958] S. 287–297.

Bohrer, Karl Heinz: Stil ist frappierend: über Gewalt als ästhetisches Verfahren. In: ders. *Imaginationen des Bösen: zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München, Wien: Hanser, 2004. (= Edition Akzente) S. 188–213.

Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tauschs*. Übers. von Hella Beister. Wien: Braunmüller, 1990.

Brownmiller, Susan: *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*. Übers. von Ivonne Carroux. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

Bucher, André: *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, u.a.: Lang, 1992 (= Zürcher germanistische Studien; Bd. 31). Zugl.: Zürich, Univ. Diss. 1991.

Bucher, André: *Repräsentation als Performanz. Studien zur Darstellungspraxis der literarischen Moderne (Walter Serner, Robert Müller Hermann Ungar, Joseph Roth und Ernst Weiss)*. München: Fink, 2004.

Butler, Judith: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Übers. von Katharina Menke und Markus Krist. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.

Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Übers. von Karin Würdemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Butler, Judith: Self-Referentiality: Pro and Contra. In: *Common Knowledge* 4 (2) 1995. S. 70–73.

Corbineau-Hoffmann, Angelika/ Nicklas, Pascal: Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. In: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt. Beispiele aus philologischer Sicht*. Hg. von Angelika Corbineau-Hoffmann und Pascal Nicklas. Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 2000. S. 1–18.

Culler, Jonathan: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Übers. von Manfred Momberger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.

Culler, Jonathan: Performative Sprache. In: *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Übers. von Andreas Mahler. Stuttgart: Reclam, 2002. S. 137–155.

Derrida, Jacques: Signatur Ereignis Kontext. In: *Limited Inc*. Übers. von Wener Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travern. Wien: Passagen, 2001. [1972] S. 15–45.

Duttlinger, Carolin/Ruprecht, Lucia: Introduction. In: *Performance and Performativity in German Cultural Studies*. Hg. von Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht und Andrew Webber. Oxford, Bern, u.a.: Lang, 2003 (= German Linguistic und Cultural Studies, Bd. 14) S. 9–19.

Eco, Umberto: Semiotik der Theateraufführung. Übers. von Reiner Ansén. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1977] S. 262–276.

Eder, Thomas: die folgen geistiger ausschweifung. Pragmatische Kommunikation und Theory of Mind in den dramatischen Texten und in den Auftrittsmomenten der Wiener Gruppe. In: *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Hg. von Thomas Eder und Juliane Vogel. Wien: Zsolnay, 2008. S. 39–62.

Erzgräber, Ursula/Hirsch, Alfred: Einleitung. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag, 2001. S. 7–9.

Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens: Attraktionen des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe. In: *Theorien des Performativen* Hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001. (= Paragrana, Bd. 10, H. 1) S. 237–253.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Fischer-Lichte, Erika: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1998] S. 277–300.

Foucault, Michel: Die Aussage definieren. Übers. von Ulrich Köppen. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1969] S. 111–120.

Genette, Gérard: Die Fiktionsakte. In: *Fiktion und Diktion*. Übers. von Heinz Jatho. München: Fink, 1992. S. 41–64.

Herrmann, Steffen Kitty/Kuch, Hans: Verletzende Worte. Eine Einführung. In: *Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung*. Hg. von Steffen Kitty Herrmann, Hans Kuch und Sybille Krämer. Berlin: transcript, 2007. S. 7–30.

Herrmann, Steffen Kitty: Performing the Gap - Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: *arranca!* (28) 2003, S. 22–25.

Hindelang, Götz: *Einführung in die Sprechakttheorie*. 4., unveränderte Auflage. Tübingen: Niemeyer, 2004.

Hirsch, Alfred: Sprache und Gewalt. Vorbemerkungen zu einer unmöglichen und notwendigen Differenz. In: *Sprache und Gewalt*. Hg. von Ursula Erzgräber und Alfred Hirsch. Berlin: Berlin Verlag, 2001. S. 11–39.

Hofmann, Jochen: Anmerkungen zur begriffsgeschichtlichen Entwicklung des Gewaltbegriffs. In: *Aggression und Gewalt. Anthropologisch-sozialwissenschaftliche Beiträge*. Hg. von Alfred Schöpf. Würzburg: Königshausen + Neumann, 1985. (= Studien zur Anthropologie; Bd. 9). S. 259–272.

Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: *Gesammelte Werke, Bd. 8*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S. 659–665.

Huber, Ulrike: *Die Gestalt des Kasperl als Identifikationsfigur für das Theater Konrad Bayers. Eine Untersuchung anhand kasperl auf dem elektrischen stuhl*. Wien, Univ. Diplomarbeit, 1996.

Huemer, Wolfgang: Wittgenstein, Sprache und die Philosophie der Literatur. In: *Wittgenstein und die Literatur*. Hg. von John Gibson und Wolfgang Huemer. Übers. von Martin Suhr. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 9–29.

Iser, Wolfgang: Das Modell der Sprechakte. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1976] S. 129–139.

Janetzki, Ulrich: *Alphabet und Welt. Über Konrad Bayer*. Königstein: Hain, 1982. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 7).

Kaar, Sonja: *H.C. Artmann. Texte und Materialien zum dramatischen Werk*. Wien: Sonderzahl, 2004.

Kertscher, Jens: Wittgenstein – Austin – Derrida: „Performativität“ in der sprachphilosophischen Diskussion. In: *Performativität und Praxis*. Hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München: Fink, 2003. S. 35–58.

Kleinschmidt, Erich: Die Macht der Worte: Sprachliche Implikate der Gewalt in Texten der literarischen Moderne. In: *Hinter dem schwarzen Vorhang die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley*. Hg. von Friedrich Gaede. Tübingen: Francke, 1994. S. 89–108.

Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco: Das „Performative“ als Thema der Sprach- und Kulturphilosophie. In: *Theorien des Performativen* Hg. von Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf. Berlin: Akademie Verlag, 2001. (= Paragrana, Bd. 10, H. 1) S. 35–64.

Krämer, Sybille: *Gewalt der Sprache – Sprache der Gewalt*. Hg. von der Landeskommission Berlin gegen Gewalt 2005,
<http://www.bmfsfj.de/bmfsfj/generator/RedaktionBMFSFJ/Broschuerenstelle/Pdf-Anlagen/Gewalt-der-Sprache-Sprache-der-Gewalt,property=pdf,bereich=sprache=de,rwb=true.pdf> [06.04.2009]

Krämer, Sybille: Sprache-Stimme-Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 323–346.

Krämer, Sybille: Was tut Austin, indem er über das Performative spricht? Ein anderer Blick auf die Anfänge der Sprechakttheorie. In: *Performativität und Praxis*. Hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch. München: Fink, 2003. S. 19–33.

Kubaczek, Martin: *Poetik der Auflösung: Oswald Wieners „Verbesserung von Mitteleuropa, Roman“*. Wien: Braumüller, 1992. (= Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur; Bd. 16)

Landa, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater: Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. (= Athenäums Monografien Literaturwissenschaft; Bd. 15: Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur)

Pasetti, Marius: „kasperl am elektrischen stuhl auf der Bühne“ – theoretische und praktische Überlegungen zu einem Theater der Analphabeten. In: *„ich habe den sechsten sinn“*. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004*. Hg. von Clemens K. Stepina. Wien: Edition Art & Science, 2006. S. 29–34.

Paul, Markus: *Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960*. Innsbruck: Inst. für Germanistik, 1991. (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe; Bd. 44)

Philippi, Klaus-Peter: Gewalt in der Literatur – Literatur als Gewalt. In: *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hg. von Julia Dietrich und Uta Müller-Koch. Paderborn: mentis, 2006. S. 27–55.

Portenkirchner, Andrea: „kaspar ist tot“ Komische Strategien der Wiener Gruppe. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendlin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 142). S. 235–262.

Röbl, Helene: *Die Fahrt zur Insel Nantucket. Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetische Verfahren*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1998.

Rühm, Gerhard: vorwort. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. [1967] S. 7–36.

Sasse, Sylvia: Performativität. Neuere deutsche Literatur. In: *Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte*. Hg. von Claudia Benthien und Hans Rudolf Velten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002. S. 243–265.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Zeyringer, Klaus: Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung. In: *Komik in der österreichischen Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 142). S. 9–19.

Schmidt-Dengler, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990*. Salzburg, Wien: Residenz, 1995.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Das Gebet in die Sprache nehmen. Zum Säkularisationssyndrom in der österreichischen Literatur der siebziger Jahre. In: *Österreich. Beiträge über Sprache und Literatur*. Hg. von Christiane Pankow. Umeå: Universität Umeå, 1992 (= Umeå Studies in the Humanities; Bd. 111). S. 45–62.

Schnell, Ralf: Sprache der Gewalt – Gewalt der Sprache. In: *Gewalt und kulturelles Gedächtnis. Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945*. Hg. von Robert Weninger. Tübingen: Stauffenburg, 2005. S. 41–54.

Schnurrer, Norbert: *Konrad Bayer und das Theater*. Wien, Univ. Diplomarbeit, 1992.

Searle, John L.: Was ist ein Sprechakt? Übers. von Jürgen Schröder. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. [1965] S. 83–103.

Searle, John R.: Der logische Status fiktionalen Diskurses. In: *Ausdruck und Bedeutung: Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. von Andreas Kemmerling. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. [1975] S. 80–97.

Searle, John R.: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay*. Übers. von R. Wiggershaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Searle, John R.: Eine Taxonomie illokutionärer Akte. In: *Ausdruck und Bedeutung. Untersuchungen zur Sprechakttheorie*. Übers. von Andreas Kemmerling. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. [1979] S. 17–50.

Spalt, Lisa: Gesellschaftstheater. Zu Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl*. In: „*ich habe den sechsten sinn*“. *Akten des Konrad-Bayer-Symposiums 2004*. Hg. von Clemens K. Stepina. Wien: Edition Art & Science, 2006. S. 46–63.

Strasser, Kurt: *Experimentelle Literaturansätze im Nachkriegs-Wien. Konrad Bayer als Beispiel*. Stuttgart: Akademischer Verlag, 1986. (= Stuttgarter Arbeiten zu Germanistik, Salzburger Beiträge, Nr. 13)

Teller, Katalin: ‚alles ausgeburgt der sprache‘. Ästhetisierte Gewalt bei Oswald Wiener? In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2005*. Hg. von Magdolona Orosz und Terrance Albrecht. Budapest: GUG, 2006. S. 66–76.

Trömel-Plötz, Senta: Gewalt durch Sprache. In: *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*. Hg. von Senta Trömel-Plötz. Frankfurt am Main: Fischer, 1984. S. 50–67.

Vogel, Juliana: Drama in Austria. 1945-2000. In: *A history of Austria Literature 1918-2000*. Hg. von Katrin Kohl und Ritchie Robertson. New York: Camden House, 2006. (= Studies in German Literature, Linguistics und Culture). S. 201–222.

Wagner, Franc: *Implizite sprachliche Diskriminierung als Sprechakt. Lexikalische Indikatoren impliziter Diskriminierung in Medientexten*. Tübingen: Narr, 2001. (= Studien zur deutschen Sprache; Bd. 20)

Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Ästhetik der Gewalt: ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986.

Wertheimer, Jürgen: Ästhetik der Gewalt? Literarische Darstellung und emotionale Effekte. In: *Ethik und Ästhetik der Gewalt*. Hg. von Julia Dietrich und Uta Müller-Koch. Paderborn: mentis, 2006. S. 9–25.

Wiener, Oswald: das ‚literarische cabaret‘ der wiener gruppe. In: *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten und Aktionen*. Hg. von Gerhard Rühm. Erweiterte Neuauflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985. S. 401–418.

Wiener, Oswald: Wittgensteins Einfluß auf die Wiener Gruppe. In: *Wittgenstein und Philosophie-Literatur*. Hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber und Michael Huter. Wien: Verlag d. österr. Staatsdruckerei, 1990. S. 89–108

Winkler, Dagmar-Sonja: Ideologische Ziele der „Wiener Gruppe“ und ihre Bedeutung für die Gegenwartsliteratur. In: *Zeitschrift für Germanistik*; Bd. 1. Bern, Wien, u.a.: Lang, 1991. S. 588–599.

Wirth, Uwe: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. S. 9–60.

Wittgenstein, Ludwig: *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. [1921]

Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg: Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen. In: *Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die*

Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Hg. von Christoph Wulf, Michael Göhlich und Jörg Zirfas. Weinheim, München: Juventa, 2001. S. 9–24.

Zelger, Sabine: *Das ist alles viel komplizierter, Herr Sektionschef! Bürokratie – literarische Reflexionen aus Österreich.* Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2009. (= Literatur und Leben, Neue Folge; Bd. 75)

Zumthor, Paul: Körper und Performanz. Übers. von K. Ludwig Pfeiffer. In: *Materialität der Kommunikation.* Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarb. von Barbara Keller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. S. 703–713.

7.3 Lexika, Wörterbücher, Nachschlagewerke

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. [in 32 Teilbänden]. Leipzig: S. Hirzel 1854–1960. Hier: Bd. 6 und 16. <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/dwb/wbgui?lemid=GA00001> [06.04.2009]

Die Bibel in der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Hg. vom Österreichischen Katholischen Bibelwerk. St. Pölten 1986.

Duden, Fremdwörterbuch. Hg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. 6., auf der Grundlage der amtlichen Neuregelung der deutschen Rechtschreibung überarb. und erw. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1997.

Stowasser : lateinisch-deutsches Schulwörterbuch von Josef M. Stowasser, M. Petschenig und F. Skutsch. Auf der Grundlage der Bearb. 1979 von R. Pichl. Neu bearb. und erw. von: Alexander Christ. Gesamted.: Fritz Losek. Wien : Hölder-Pichler-Tempsky 2004.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001.

Zedler, Johann Heinrich: *großes vollständiges Universal-Lexikon.* 2., vollst. photomechan. Nachdr. d. Ausg. Halle und Leipzig 1732–1754. Hier: Bd. 10 (1994)

Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit zeigt, inwiefern Sprache und Gewalt miteinander verbunden sind und wie sich diese gegenseitige Durchdringung und Bedingung in den dramatischen Texten der Wiener Gruppe manifestiert.

Sprache ist nicht einfach nur ein Kommunikationsmittel, sondern mit ihr kann auch gehandelt werden. Dies ist die Grundthese von John L. Austins Werk *How to do things with words*. Darin zeichnet Austin nach, wie mit Hilfe von Sprache gehandelt werden kann und welche Voraussetzungen dazu erfüllt sein müssen. Judith Butler hat die Idee der Performanz aufgegriffen und in ihrem Werk *Hate speech* gezeigt, dass mit Sprache nicht nur gehandelt, sondern mit der Sprache ein Mensch auch diffamiert, beschämt, erniedrigt und verletzt werden kann. Sprache und Gewalt sind demnach zwei eng miteinander verbundene Phänomene. Sprache führt dazu, dass einem Subjekt Identität verliehen wird und gleichzeitig kann durch die Sprache das Subjekt in ihrer/seiner Identität erniedrigt oder sogar diese Identität in Frage gestellt werden.

Die Wiener Gruppe setzt sich in ihren Texten mit der Sprache auseinander. Die Autoren reflektieren wie die Sprache in der Gesellschaft verwendet wird, welche Machtmomente ihr innewohnen und inwiefern Sprache und Gewalt miteinander verknüpft sind. Mit ihren dramatischen Texten übt sie Kritik am konventionellen Theater. Sie durchbricht die Zuschauer_innenerwartungen und zeigt, wie Macht nicht nur durch physische Gewalt ausgeübt wird, sondern auch durch Grammatik und Semantik.

Anhand der oben skizzierten Theorie werden in Folge die dramatischen Texte der Wiener Gruppe analysiert. Dabei beziehe ich neben Stücken, die sowohl sprachliche als auch physische Gewalt thematisieren, auch Werke mit ein, die sich mit der Kommunikation der Menschen an sich auseinandersetzen. Außerdem wird in dieser Arbeit die Rolle von Einsagenden und Vorsagenden diskutiert, die durch Ansagen Menschen dazu bringen, ein bestimmtes Verhalten an den Tag zu legen. Den Abschluss bilden jene Stücke, in denen Sprache nur mehr eine untergeordnete Rolle spielt und die Gewalt, vor allem die Gewalt gegen die Sprechwerkzeuge des Menschen, dominiert.

Curriculum Vitae

Name	Ulrike Koch
Geburtsdatum	09.04.1985
Geburtsort	Wien
Studium	seit 10/2007 Studium des Masterstudiengangs Gender Studies an der Universität Wien seit 03/2006 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien 10/2004 bis 09/2009 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
Schuldbildung	06/2004 Ablegung der Reifeprüfung 1999–2004 Gymnasium Franklinstraße 26, 1210 Wien 1995–1999 Hauptschule Plankenmaisstraße 30, 1220 Wien 1991–1995 Volksschule Breitenleer Straße, 1220 Wien