



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Wilhelm Pevny. Sprintorgasmik: Wien – New York“

Verfasserin

Elisabeth Winkelhofer

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
2. WIEN.....	8
2.1. Zur politischen Situation in Österreich	8
2.1.1. Zweite Republik	8
2.1.2. Anfang der 1960er Jahre – Es gärt.....	9
2.1.3. Privates Leben	10
2.1.4. Kulturpolitik: Zur kulturpolitischen Situation in Wien 1966 – 1970.....	11
2.2. Experimentelle Kunst in Wien nach 1945	13
2.2.1. Definition Experimentaltheater und Happening	14
2.2.2. Wie alles begann: Der Art Club	15
2.2.2.1. Der Strohkoffer	16
2.2.3. Die Wiener Gruppe	17
2.2.4. Der Wiener Aktionismus.....	21
2.2.5. Aktionistisches Kasperltheater.....	23
2.2.6. Das Cafétheater	25
2.2.6.1. Götz Fritsch.....	25
2.2.6.2. Das Cafétheater.....	26
2.2.6.3. Theateranspruch.....	28
2.2.6.4. Exkurs: Café-théâtre – Café-Theater – Cafétheater.....	30
2.2.6.5. Von Wien nach New York.....	33
3. USA, NEW YORK	36
3.1. Politik in den 1960er Jahren	36
3.1.1. Bürgerrechtsbewegung.....	36
3.1.2. Frauenbewegung	40
3.2. Leben und Kunst.....	42
3.2.1. Vorläufer: Die Beat Generation	42
3.2.2. Hippies	44
3.2.3. LSD	44
3.2.4. Woodstock.....	46

3.3. Off-Broadway und Off-Off Broadway.....	46
3.3.1. Der Schauspieler	50
3.4. Das La MaMa Theater	52
3.4.1. La MaMa´s Theateranspruch und Arbeitsweise.....	52
3.4.2. Entstehung und Geschichte	57
3.4.2.1. Ellen Stewart und ihre Berufung zum Theater	57
3.4.2.2. Cafe La MaMa	58
3.4.2.3. La MaMa Experimental Theatre Club	60
3.4.2.4. Die erste Europatournee.....	61
3.4.2.5. Finanzierung	63
4. SPRINTORGASMIK.....	65
4.1. Wilhelm Pevny	65
4.1.1. Die Anfänge	65
4.1.2. Die Einflüsse	67
4.2. <i>Sprintorgasmik</i> – das Stück	68
4.2.1. Das Konzept.....	69
4.2.2. Der Inhalt	73
4.2.2.1. Spiel I: Arbeit und Freizeit – Farbe	73
4.2.2.2. Spiel II: Krieg – Geräusch	74
4.2.2.3. Spiel III: Liebe – Bewegung.....	74
4.2.3. Experimentelles Theater?.....	76
4.3. <i>Sprintorgasmik</i> – die Aufführungen.....	78
4.3.1. New York.....	78
4.3.1.1. Probenablauf	79
4.3.1.2. Inszenierung.....	82
4.3.1.3. Programmheft	80
4.3.1.4. <i>Sprint Orgasmics</i>	82
4.3.1.5. Bühne und Zuschauersituation.....	82
4.3.1.6. Bühnenbild und Licht	83
4.3.1.7. Requisiten	84
4.3.1.8. Kostüme	84
4.3.1.9. Rezeption	86
4.3.2. Wien	90
4.3.2.1. Bühnenbild und Licht	93
4.3.2.2. Requisiten	95

4.3.2.3. Kostüme	96
4.3.2.4. Reaktion und Rezeption.....	99
4.3.2.5. Der Premiereabend	100
4.3.2.6. Kritik an der Theaterleitung.....	105
4.3.2.7. Der zweite Abend	105
4.3.3. Rückblick – 40 Jahre danach.....	106
5. Zusammenfassung.....	109
6. Bibliographie.....	113
7. Abbildungsverzeichnis	124
8. Abstract	125
9. Lebenslauf	127

1. Einleitung

„[...] wie ein Fettfleck auf dem Hemd.“¹

Ausgangspunkt dieser Arbeit war ein Tondokument von Wilhelm Pevny aus dem Forschungsprojekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 – 1983“². Dieses Projekt sollte das experimentelle Theatergeschehen in Österreich, abseits von den international bekannten Künstlern der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus, näher betrachten und unbekannte Künstler ausfindig machen.

Wilhelm Pevny war einer von ihnen, ein Theaterautor, der sich in der kleinen Wiener Avantgardeszene Ende der 1960er Jahre einen Namen machte. Das Cafétheater, eine Theatergruppe, die sich aus unerfahrenen, aber ambitionierten Theaterwissenschaftsstudenten zusammensetzte, brachte seine Stücke zur Aufführung.

Durch eine Wette gelangte sein Stück *Sprintorgasmik* im Dezember 1969 am New Yorker Theater La MaMa zur Uraufführung und landete dort einen großen Erfolg. Nur ein Jahr später wurde das Stück vom Wiener Volkstheater neu aufgenommen und endete laut Boulevardpresse in einem „Skandal“³. Der Skandal wird Jahrzehnte später allerdings dem ersten Stück des Abends, Peter Turrinis *Rozznjogd*, zugeschrieben – es war eine Doppelaufführung.

Vorliegende Arbeit soll sich nun den beiden Inszenierungen des Stücks *Sprintorgasmik* widmen, und deren Differenzen sowie Gemeinsamkeiten ausfindig machen, um die konträre Rezeption in den USA und in Österreich nachvollziehen zu können.

¹ Wilhelm Pevny über die Aufführung von *Sprintorgasmik* am Volkstheater. Dokumentationsgespräch mit Wilhelm Pevny, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 10.09.2003 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

² Unter der Leitung von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, mit Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien, im Rahmen des FWF (Projekt Nr. P15275).

³ *Stimme der Frau*. Autor ub. Konfrontationen der „Moderne“. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Angesichts der Umwälzungen der weltpolitischen Lage in den 1960er Jahren kann keine der Inszenierungen ohne den politischen und kulturellen Kontext der Zeit betrachtet werden. Eine internationale Revolution gegen die herrschenden Zustände in Politik, Leben und Kunst prägten das Verständnis der Zeit und des Theaters.

Für die Entwicklung des Experimentellen Theater in den USA und die österreichische Avantgarde der 60er Jahre waren das Aufgreifen von Antonin Artauds Theorien, dem „Theater der Grausamkeit“, das Schaffen des Living Theatre sowie „Das Training für Schauspieler“ von Grotowski wichtige Faktoren. Dennoch ist das kulturelle Geschehen in Österreich vor allem ein Produkt der Nachkriegsjahre, das durch eine konservativ-restaurative Kulturpolitik geprägt wurde. Die radikalen Künstler des Wiener Aktionismus und die Vertreter der Wiener Gruppe sind in diesem Kontext zu betrachten und sollen auch Eingang in die vorliegende Arbeit finden.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich in die Beschreibung der politischen, sozialen und kulturellen Verhältnisse in Österreich sowie des experimentellen Theaters in Wien. Weiters wird für die New Yorker Uraufführung des Stücks *Sprintorgasmik* die politische, soziale und kulturelle Lage der USA und im Besonderen die Entstehung und Arbeitsweise des La MaMa Theaters betrachtet. Eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Stück *Sprintorgasmik*, sowie den Aufführungsbedingungen, den Inszenierungen und den Reaktionen in New York und Wien bilden den letzten Teil dieser Arbeit.

Qualitative Interviews wurden als methodischer Ansatz gewählt, um die Geschehnisse um *Sprintorgasmik* zu rekonstruieren. Bei der Auswahl der Interviewpartner wurde auf differenzierte Funktionen und Betrachtungsperspektiven geachtet – Autor, Regisseur, Schauspielerin, Kostümbildnerin, Direktorin und Zuschauer. Aufgrund der Tatsache, dass der Rückblick 40 Jahre später erfolgt, sind Erinnerungslücken unausweichlich, die durch Quellenmaterial, wie Fotos, Theaterzettel, Manuskript, Regiebuch, zeitgenössische Zeitungsartikel und einer Forschungsreise nach New York ergänzt wurden.

Die Quellenlage zu den thematischen Bereichen ist unterschiedlich. Die deutschsprachige Literatur zur Politik in Österreich und den USA in den 1960er Jahren ist sehr umfangreich, ebenso wie die englischsprachige Literatur zu Off-off Broadway. Sehr rar sind hingegen

Publikationen zu La MaMa, sowie zur Geschichte des Cafétheaters, die bisher ausschließlich in einer Diplomarbeit⁴ von Paula Floss dargestellt wird. Gegenständliche Arbeit ist der erste Versuch *Sprintorgasmik* aufzuarbeiten.

⁴ Floss, Paula. 25 Jahre Ensemble Theater: Eine Dokumentation. Wien: Dipl. 2005.

2. Wien

2.1. Zur politischen Situation in Österreich

2.1.1. Zweite Republik

Während der letzten Kriegstage bildete Karl Renner eine neue Regierung, die anfangs nur von der sowjetischen Besatzungsmacht anerkannt wurde, aber bald ihren Einfluß auf ganz Österreich ausdehnen konnte. Im November 1945 gab es erste Wahlen mit den Parteien SPÖ, ÖVP und KPÖ, wobei die beiden Großparteien klar die Mehrheit erzielen konnten. Das Land befand sich dennoch im Ausnahmezustand, vier Nationen hielten es besetzt, unzählige Gebäude waren zerstört, Männer in Kriegsgefangenschaft, Flüchtlinge durchzogen das Land und viele Bürger waren noch mit dem erst vor kurzem besiegten Regime verstrickt.

Die Entnazifizierung begann energisch, doch mit dem Amnestiegesetz von 1948 wurden minderbelastete Personen wieder voll in den Alltag reintegriert und erhielten auch das Wahlrecht zurück. Da sich die ÖVP die Stimmen der amnestierten NSDAP Mitglieder und somit einen Wahlsieg erhoffte, befürwortete vor allem die SPÖ die Gründung einer vierten Partei, des VdU (Verband der Unabhängigen), der späteren FPÖ. 1949 bildeten die SPÖ und ÖVP eine Koalition, die auf der Sozialpartnerschaft beruhte. Bis 1966 hielt sich dieses System aufrecht, das wesentlich zur inneren Stabilität beitrug, jedoch auch den Proporz bei der Postenvergabe und wenig Konfliktbereitschaft mit sich brachte.⁵

Während Nachbarstaaten, wie Ungarn und die Tschechoslowakei, unter sowjetischem Einfluss standen, erklärte sich Österreich 1955 mit dem Staatsvertrag für neutral. Die USA stellten sicher, dass Österreich sich westlich-kapitalistisch orientierte und unterstützten den Wiederaufbau der Wirtschaft mit Hilfe des Marshall Plans.⁶

⁵ Vgl. Vocelka, Karl. Österreichische Geschichte. München: C. H. Beck, 2007. S. 113-115.

⁶ Vgl. ebenda S. 115.

2.1.2. Anfang der 1960er Jahre – Es gärt.

Am 15. November 1961 wurde Helmut Qualtingers *Herr Karl* ausgestrahlt und rief großes Entsetzen bei den Fernsehzusehern hervor. Denn nicht jedermann fand die, in Wiener Tradition, bös-ironische Darstellung eines Nachkriegsösterreichers mit „der Lebensgeschichte des ewigen Sich-Richtens, [...] der die Fährnisse der wankelmütigen Politik vom Sozialismus über die Heimwehr, dem Nationalsozialismus und die vier Besatzungsmächte erfolgreich zu überleben wusste, indem er seine ungebrochene Nicht-Identität flexibel den jeweiligen Machthabern und den gegebenen Zeitumständen anzupassen vermochte“⁷, unterhaltsam. Unzählige Beschwerden fanden ihren Weg zur Programmdirektion, und Hans Weigel resümierte nachträglich, man hätte einem bestimmten Typen auf die Zehen steigen wollen, und eine ganze Nation hätte „Au!“ geschrien.⁸ Doch so weit war Qualtinger nicht von der Realität entfernt, obgleich empörte Leserbriefverfasser anderer Meinung waren. Die Mittäterschaft Österreichs durch den Anschluss an Deutschland wurde aus dem Staatsvertrag gestrichen und dadurch der Opfermythos für die Nation gesichert. Eine Aufarbeitung des Nationalsozialismus hatte nicht stattgefunden, eine Reeducation, gab es nicht, und im Land herrschte immer noch ein latenter Antisemitismus, dem die Regierung mit Scheuklappen begegnete.

An den Universitäten wurden Professoren, die Mitglieder der NSDAP waren, zwar nach Kriegsende ihres Amtes enthoben⁹, aber oft wenig später wieder eingesetzt. Taras Borodajkewicz, Professor der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte an der Universität Wien, äußerte sich, wie viele seiner Kollegen, in seinen Vorlesungen antisemitisch und blieb selbst nach etlichen Presseprozessen, die von der linken Studentenschaft angeregt wurden, in Amt und Würden. 1965 gab er vor laufender Kamera eine Pressekonferenz, bei der seine antisemitischen Äußerungen mit grölendem Applaus begrüßt wurden. Der amtierende Unterrichtsminister Piffel sah trotz der Beweislage keinen Handlungsbedarf. Diese Tatsache trieb die Studenten und die überparteiliche österreichische Widerstandsbewegung sechs Tage später, am 29.03.1965, auf die Straße. Die Gegenseite mit 200 Teilnehmern kommentierte die Demonstration mit antisemitischen Ausrufen. Zwei Tage darauf folgte

⁷ Veigl, Hans. Die 50er und 60er Jahre: geplantes Glück zwischen Motorroller und Minirock. Wien: Ueberreuter, 1996. S. 139.

⁸ Vgl. ebenda S. 140.

⁹ Vgl. ebenda S. 142.

eine weitere Demonstration, bei der Ernst Kirchwegger von einem Neonazi tödlich verletzt wurde. An dessen Begräbnis beteiligten sich zwar Parteifunktionäre beider Seiten, es dauerte aber noch ein ganzes Jahr bis Borodajkewicz in Frühpension geschickt wurde.¹⁰ Doch bei weitem war er nicht der einzige Fall. Am Institut für Theaterwissenschaft, an dem Pevny, Fritsch und die Mitglieder des Cafétheaters studierten, war Heinz Kindermann, ein ehemaliges Mitglied der NSDAP, Institutsvorstand. Nach seiner Amtsenthebung 1945 trat er seinen Lehrstuhl 1955 wieder an, ohne sich mit seiner Vergangenheit auseinander gesetzt zu haben. Erst 1966 wurde er von seiner Nachfolgerin Margret Dietrich abgelöst.¹¹ „Unter den Talaren, der Mief von tausend Jahren“ sollte ein beliebter Demonstrationsruf der Studenten der 68er Generation werden – berechtigt, denn an den Hochschulen stammten manche Studienordnungen noch vom k.u.k. Kriegsministerium, und der Einfluss der schlagenden Burschenschaften und des RFS (Ring Freiheitlicher Studenten) auf den Universitätsalltag war bislang ungebrochen. Die ÖVP hatte an den Universitäten die Fäden in der Hand, und die wenigen Lehrkräfte der SPÖ hielten sich mit ihrer Meinung zurück.¹²

2.1.3. Privates Leben

Im privaten Leben der Jugendlichen brodelte es ebenso. „Vater und Mutter besaßen oft alle negativen Eigenschaften der Wirtschaftswunderkinder in verst rkttem Ausmaß: Apathie, Desinteresse, Eigennutzdenken, Spieertum, durch Übergewicht zur Schau gestellte Konsumfreude. Den oft besser ausgebildeten und intellektuell überlegenen Jugendlichen traten solche Eltern mit einer F lle vernunftig nicht begründbarer Verbote entgegen. Welche Kleidung ihr Sprössling anzuziehen hatte, wie lange sein Haar sein durfte, welche Platten er wann mit welcher Lautstärke hören konnte [...]“¹³.

Anfang der 60er Jahre hatte in Österreich jeder dritte Haushalt einen Plattenspieler, aber nur jeder sechste ein Bad.¹⁴ Die Beatles starteten ihre Karriere und lösten weltweit eine Massenhysterie unter den Jugendlichen aus.

¹⁰ Vgl. Keller, Fritz. Wien, Mai 68: Eine heiße Viertelstunde. Wien: Mandelbaum Verlag, 2008. S. 61 f.

¹¹ Vgl. Saurer, Edith. Institutsgr ndungen 1938-1945. S. 317. In: Heiß, Gernot (Hg.). Willf hrige Wissenschaft: Die Universität Wien 1938-1945. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1989. S. 303- 321.

¹² Vgl. Keller. Wien, Mai 68. S. 59 f.

¹³ Keller. Ebenda. S. 26.

¹⁴ Vgl. Veigl. Die 50er und 60er Jahre. S. 124.

Das *Schmutz- und Schundgesetz* verbot die Verbreitung von unzüchtigen Materialien, wozu zum Beispiel Gauguins Gemälde barbusiger Frauen zählte. Homosexualität war mit bis zu fünf Jahren Gefängnis strafbar. Auch Abtreibung war gesetzlich verboten und ebenfalls mit einer fünfjährigen Haftstrafe zu belegen. Einige der ca. 400.000 illegalen Abtreibungen im Jahr endeten immer noch tödlich. Studentinnen wurde nach einer negativen Prüfung die Kochschule ans Herz gelegt, die Frauenforschung wurde von Männern betrieben und in der Ehe hatten Frauen keine Rechte. Laut Gesetz war der Mann das Oberhaupt der Familie, dem die Frau mit der Eheschließung in sein Haus zu folgen und ihm bei der Erhaltung des Haushalts beizustehen hatte.¹⁵ Erst mit der großen Rechtsreform unter Justizminister Broda zur Zeit der SPÖ-Alleinregierung wurden das Familienrecht, die Rechte der Frauen und das Sexualstrafrecht modernisiert.¹⁶

Wie bereits erwähnt, regierte bis 1966 die große Koalition, der nach inneren Konflikten eine ÖVP-Alleinregierung unter Josef Klaus folgte. Die SPÖ unter Bruno Kreisky plante in ihrer Zeit der Opposition große Reformen und konnte 1970 bei den Wahlen die absolute Mehrheit erreichen.

2.1.4. Kulturpolitik: Zur kulturpolitischen Situation in Wien 1966 – 1970

„Es ist die Aufgabe der staatlichen Kulturpolitik, ein geistiges Klima herzustellen, das der Kulturentfaltung zugute kommt. Zur Entfaltung des kulturellen Lebens gehören Toleranz, Wille zur Sachlichkeit und die der Einigung im sachlichen [sic!] dienende Gesprächshaltung.“¹⁷ So lautet im Jahr 1968 die Definition von ÖVP-Unterrichtminister Drimmel. Doch trotz dieser Worte der offenen Geisteshaltung gegenüber der Kunst sah die Situation junger Künstler anders aus. Zwar definierte die ÖVP die Aufgaben des Kulturstaats Österreich mit der „Förderung des Kulturschaffens durch Bereitstellung der nötigen materiellen Mittel und durch Unterstützung des kulturell Tätigen“¹⁸, die finanzielle

¹⁵ Vgl. Keller, Fritz. Wien, Mai 68. S. 10-13. Keller bezieht sich hier auf das Strafgesetzbuch.

¹⁶ Vgl. Vocelka. Österreichische Geschichte. S. 119.

¹⁷ Zitiert nach Wimmer, Michael. Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985: Eine kritische Materialsichtung. Wien: Dipl.1985. S. 65: Dr. Heinrich Drimmel, Kulturpolitik der ÖVP, Beiträge zur politischen Bildung, ÖVP-Bundesparteileitung (Hg.), Wien 1968, S. 3.

¹⁸ Zitiert nach Wimmer, Michael. Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985. S. 65: Kulturpolitik der ÖVP, Beiträge zur politischen Bildung, ÖVP-Bundesparteileitung (Hg.), Wien 1968, S. 4.

Unterstützung blieb aber nach wie vor meist den etablierten Kulturstätten vorbehalten und somit den jungen Künstlern verwehrt. Eine weitere Aufgabe der Kulturpolitik war der „Schutz der religiösen, sittlichen, geistigen und sachlichen Kulturwerte des Volkes gegen Zerstörung von außen und Zersetzung von innen“¹⁹. Hierzu zählt der 10-jährige Brecht-Boycott. Die neue Avantgarde, Happeningkünstler und Aktionisten wurden von der Polizei an ihrer Kunst gehindert. Einige von ihnen, unter anderem Günther Brus und Oswald Wiener, verließen daher Österreich, um im Ausland ungehindert arbeiten zu können. Mitte der 70er Jahre wurde der Künstler Flatz aus Österreich vertrieben und in Deutschland mit einem Lehrstuhl an der Kunstuniversität empfangen. Rolf Schwendter schreibt zu der Situation dieser Zeit: „Ein lähmender gesellschaftlicher Konsens legte sich bleiern über das gesellschaftliche Leben und konnte Subkulturen [...] von vornherein nur als psychopathische wahrnehmen. [...] In Opposition standen die KPÖ, die Halbstarcken und einige Künstler.“²⁰ Götz Fritsch, Leiter des Wiener Cafétheaters, drückt diese Grundstimmung ähnlich aus: Sein Theater wurde als Gefahr für die kulturellen Werte wahrgenommen, da sich die Theaterschaffenden mit ihrer Theaterpraxis gegen jene stellten. In den Medien wurden sie dafür mit vernichtender Kritik geschlagen.²¹ Für junge Künstler gab es kaum Möglichkeiten, ihre Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Neben den großen Bühnen, wie dem Burgtheater, dem Volkstheater und der Josefstadt, gab es nur wenige Schauplätze künstlerischen Schaffens: Kellertheater, diverse Privaträume und die Straße. Im Zuge von Studentenunruhen wurde so manche politische Protestaktion zum aktionistischen Happening – so zum Beispiel das „Teach-In“ im Juni 1968 im Hörsaal I, das in der Aktion *Kunst und Revolution* endete.

1970 fanden die Nationalratswahlen statt, und der Sieg der SPÖ gab vielen Kulturschaffenden Anlass zur Hoffnung. Die SPÖ bildete eine Minderheitsregierung, und Bruno Kreisky verkündete: „Der moderne Staat bedarf dringendst einer politisch wachen und mobilen Jugend, [...] der gegenüber man sich nicht nur vor einer Wahl als modern und fortschrittlich gebärden darf, sondern der man auch nachher verpflichtet bleiben muß.“

¹⁹ Ebenda.

²⁰ Schwendter, Rolf. *Subkulturelles Wien: die informelle Gruppe (1959-1971)* Literatur, Kultur, Politik. Wien: Promedia, 2003. S. 70.

²¹ Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

[... und] die sich mit ganzer Respektlosigkeit gegen das Bestehende, gegen das Etablierte wendet [...].“²²

In der Regierungserklärung vom 27.04.1970, der dieses Zitat entnommen ist, legte die SPÖ auch ihre Reformabsichten zur Kulturpolitik dar. 1975 folgte schließlich ein kulturpolitischer Maßnahmenkatalog. Schon in der Regierungserklärung von 1970 wurde festgehalten, dass eine Kulturreform nur erfolgen könne, wenn die finanzielle Sicherung durch eine vernünftige Wirtschaftspolitik gegeben sei. Da es wirtschaftspolitisch kaum zu Veränderungen kam, geschah auch kulturpolitisch nichts Nennenswertes.²³

2.2. Experimentelle Kunst in Wien nach 1945

Trotz der konservativen Kulturpolitik gab es auch in Wien Künstler, die sich der experimentellen Kunst widmeten. In chronologischer Abfolge soll das experimentelle Geschehen in Wien aufgezeigt werden, um eventuelle Vorläufer von *Sprintorgasmik*, Gemeinsamkeiten und Abgrenzungen zu finden. Auch wenn der Fokus bei der Betrachtung auf den theatralen Elementen liegen soll, so ist eine Trennung von Malerei, Literatur und Theater in den Anfängen kaum möglich, da sie sich gegenseitig beeinflussten und viele Künstler spartenübergreifend arbeiteten. Internationale Kunstströmungen, wie der Surrealismus, Expressionismus, Dadaismus und Futurismus, deren Einflüsse unbestritten sind, werden hier allerdings nicht näher erläutert, denn dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen.

²² Zitiert nach Wimmer. Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985. S. 72: SPÖ Regierungserklärung vom 24.04.1970, S. 23.

²³ Vgl. Wimmer. Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985. S. 73.

2.2.1. Definition Experimentaltheater und Happening

Im Zuge der Betrachtung von experimenteller Kunst und Theater in Wien und den USA ist es nötig, den sich wiederholenden Begriff des Experimentaltheaters genauer zu betrachten. Bereits um 1880 bediente sich Émile Zola im Zusammenhang mit den Künsten des Begriffs „experimentell“. Ausgehend von der Physik versuchte Zola nicht nur Inhalte, sondern auch Methoden der Naturwissenschaften in der Literatur umzusetzen. So sollte ihm die Methode des „zielgerichteten Experiments“ helfen, die Naturgesetze menschlichen Verhaltens aufzuschlüsseln. Diesen Forschungsansatz entwickelte Zola ursprünglich für den Roman, übertrug ihn aber schließlich auch auf Dramatik und Theater, denn diese hätten die Aufgabe, auf der Bühne das psychologische und soziologische Lebensexperiment zu demonstrieren.²⁴

Auch Bertolt Brecht verglich sein Dialektisches Theater mit den Naturwissenschaften, denn es stünde in derselben Relation zu dem üblichen Theater wie die experimentierende Physik zur beschreibenden. Weiters bezeichnet Brecht das Epische Theater „als experimentelles, denn es ist auf Erprobung von unerforschten Möglichkeiten, auf Theoriebildung, auf Veränderung aus. Mit dem Wort ‘experimentell’ faßt Brecht aber auch das Faktum einer neuartigen Verwendung der Kunstmittel, wobei er auf deren gesellschaftlich progressive Funktion insistiert und [...] auf das Theater von Erwin Piscator verweist“²⁵.

Erst in den 50er Jahren hat sich der Begriff des Experimentaltheaters auch in der Fachliteratur eingebürgert und meint ein radikales Infragestellen der überlieferten Theaterformen, das Erproben neuer Mittel und die Einübung neuer Sehweisen. Auch der Zuschauer wird gefordert, denn er muss seine Erwartungen an das Theater neu überdenken. Erstmals war dies besonders im Zuge der Theaterreformbewegungen um 1900 der Fall. Vor allem die Entwürfe von Gordon Craig und Adolphe Appia waren so unkonventionell, dass eine Umsetzung häufig auf heftigen Widerstand traf und daran scheiterte. Im expressionistischen, futuristischen und konstruktivistischen Theater wurden ihre Entwürfe wieder aufgenommen und realisiert. „Das Dadaistische Theater machte die radikale Überschreitung des Horizonts seiner Zuschauer direkt zum Programmpunkt, wobei sich die

²⁴ Vgl. Simhandl, Peter. Experimentelles Theater. S. 335f. In: Brauneck, Manfred. Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Gérard Schneilin. (Hg.) Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992. S. 335-337.

²⁵ Ebenda.

Schöpfer selbst als Element ihres Kunstwerks ausstellen; spätere Formen des Experimentellen Theaters, etwa das Happening, die Aktionskunst, die Performance, nehmen dieses Prinzip wieder auf.“²⁶ Einflüsse aus bildender Kunst, Tanz und moderner Musik sind charakteristisch für das Experimentelle Theater der Gegenwart.

Das Happening entwickelte sich Mitte der 1950er Jahre in Japan, Europa und den USA. Künstlerisches Handeln sprengt Grenzen, im Sinne von Materialien, Aufführungs- und Ausstellungsort, und setzt sich damit gegen traditionelle Ästhetiken. „Das Happening ist eine integrale Aufführungsform, die die Demarkationslinien zwischen Kunst und Leben, Bühne und Publikum, Abbild und Wirklichkeit durchlässig hält. Ein Happening ist überall möglich, wo akustische, visuelle und haptische Reize die Sinne ohne Vermittlung durch Sprache ansprechen. Happening kennt keine Rollen; Künstler wie Zuschauer sind potentiell darstellerische Elemente [...] Ort und Ablauf stehen zur Disposition, obwohl Partituren üblich sind.“²⁷ In Europa zählten die *literarischen cabarets* der Wiener Gruppe zu den ersten Happenings, während in New York John Cage mit dem *theatrical event* am Black Mountain College, als Anreger der Fluxus Bewegung gilt.

2.2.2. Wie alles begann: Der Art Club

„Das Geld ist knapp und der Idealismus noch knapper. Man sagt, [...] dass die unsichere Weltlage den einzelnen zwingt, [...] im stillen Ozean seiner vier Wände den lauten Kampf der großen Kontinente in der Haltung des sich tot stellenden Käfers zu überdauern. Das ist wahr, ist aber auch nicht wahr. [...] In der Tiefe wirkt die uralte Kraft ungestört [...] weiter, sind wie lichte Dämonen, die ewigen Idealisten, ewig und emsig an der selben Arbeit, das was oben zerstört wird, unten wieder aufzubauen [...].“²⁸

²⁶ Vgl. Simhandl. Experimentelles Theater. S. 335f.

²⁷ Schröder, Johannes. Happening. S. 410. In: Brauneck, Manfred. Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Gérard Schneilin. (Hg.) Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992. S. 408-410.

²⁸ Gütersloh, Albert Paris. Bedenken Sie doch die Zeit, in der wir leben. S. 14. In: Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend&Volk, 1981. S. 14-15. Gütersloh am 15.12.1951, anlässlich der Eröffnung des „Strohkoffer“.

In der Nachkriegszeit wurde Moderne Kunst zwar abgelehnt, im Februar 1947 gründete sich in Wien dennoch der „Art Club“, eine Vereinigung bildender Künstler, die dazu dienen sollte sich auszutauschen, Kontakte zu knüpfen und Ausstellungen zu veranstalten. Dies war in einem Land, in dem neue Künstler „seit jeher ein Haufen auseinanderstrebender Erzindividualisten“²⁹ waren, besonders wichtig. Die Mitglieder des Clubs trafen sich anfangs in Kaffeehäusern (Dom-Café und Raimundcafé) und in der Galerie nächst Sankt Stephan, in der Grünangergasse. 1950 wurde eine große Ausstellung in der Sezession veranstaltet, bei der neben einem umfangreichen Rahmenprogramm mit Vorträgen von Hans Weigel (Kritik der Kunst – Kunst der Kritik), Viktor Frankl (Was sagt der Psychiater zur modernen Kunst?) und Otto Mauer (Verurteilt die Kirche die moderne Kunst?) 180 Arbeiten von 63 Künstlern gezeigt wurden.³⁰

1951 führte der große Zustrom neuer Künstler und die Verwässerung der Interessen zu ersten Austritten aus dem Club – unter anderem von Maria Lassnig, Mikl, Rainer und Fuchs. Ernst Fuchs beklagte, es wären zu „viele dekorative Maler dazugekommen“³¹ und gründete mit Arnulf Rainer die radikale „Hundsgruppe“³².

Im selben Jahr machte Andreas Okopenko, Gründer der Zeitschrift „Neue Wege“, dem Club den Vorschlag eine Literatensektion zu gründen, um seinen Freund H.C. Artmann unterzubringen. Diese kam nicht zustande, da sich der Art Club nach wie vor den bildenden Künsten verpflichtet fühlte.

Nichtsdestotrotz wurde der Art Club größer und der Freundeskreis weiter. Als der Art Club im Dezember 1951 einen Clubraum erhielt wurde er auch zu einem fixen Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle die keine Mitglieder waren.

2.2.2.1. Der Strohkoffer

Der Strohkoffer, ein Kellerraum unter der Kärntnerbar in der Kärntnerstraße 10, wurde günstig angemietet und zu einem Magneten für alle Kunstinteressierten. Unter Tags wurde der Strohkoffer als Galerie betrieben und des Abends von 18.00 bis 24.00 Uhr als

²⁹ Breicha, Otto. Der Art Club in Österreich. S. 6.

³⁰ Vgl. ebenda S. 162.

³¹ Fuchs, Ernst. Für uns vom surrealistischen Flügel. S. 39. In: Breicha (Hg.). Der Art Club in Österreich. S. 38-39.

³² Die Gruppe wurde jedoch nach der ersten gemeinsamen Ausstellung wieder aufgelöst.

Nachtclub. Schon aus diesem Grund war der Strohkoffer überaus beliebt bei jungen Leuten. Die Stadt war immer noch von den Alliierten besetzt, befand sich im Wiederaufbau, und es gab kaum Möglichkeiten abends auszugehen. Den Namen hatte das Lokal seiner Wandgestaltung zu verdanken, die aus Geldnot aus günstigem Stukkatur-Schilfrohr bestand. Hundertwasser bemerkte zu dem Interieur des Clubraums: „[...] Weil man sich sagte, das sei billiger als Papier, es ist neutral, und die Bilder kommen ganz gut darauf zur Wirkung. Was nicht stimmt, denn es gibt für Bilder keinen schlechteren Hintergrund als Schilf.“³³

Der Strohkoffer war ein fixer Treffpunkt für die Literaten der Wiener Gruppe, die hier ihre ersten gemeinsamen Lesungen veranstalteten. Bis Jänner 1953 bleibt der Artclub im Strohkoffer. Danach wurde eine Galerie über dem Dom Café in der Singerstraße 10 gemietet. Der Art Club wurde wieder kleiner und geschlossener und die Literaten wichen erneut auf Kaffeehäuser aus.

2.2.3. Die Wiener Gruppe

Den Namen „Wiener Gruppe“ haben Konrad Bayer, Oswald Wiener, Gerhard Rühm, H.C. Artmann und Friedrich Achleitner der Kritikerin Dorothea Zeemann zu verdanken, die über eine Lesung der Gruppe berichtete. In einem Interview schildert Achleitner die Anekdote genauer. Bei einer gemeinsamen Lesung in Basel sei der Veranstalter war nicht dazu bereit gewesen, die Namen der fünf unbekanntenen Österreicher auf das Plakat zu schreiben. In Anlehnung an Zeemanns „Dichtergruppe“ nannten sich die Künstler „Wiener Gruppe“.³⁴ Erstmals stießen die Autoren im Strohkoffer aufeinander. Als Gleichgesinnte arbeiteten sie gemeinsam und veranstalteten Lesungen ihrer experimentellen Literatur. Die Wiener Gruppe richtete sich mit ihrer avantgardistischen Schreibweise gegen konventionelle Literatur, wobei sie aus dem Surrealismus, Expressionismus und Dadaismus Inspiration schöpften. Formal brachten sie dies durch das Ignorieren der Interpunktion und der Groß-

³³ Hundertwasser. Ich hatte wenig mitzureden. S. 42. In: Breicha (Hg.). Der Art Club in Österreich. S. 41-44.

³⁴ Vgl. Dokumentationsgespräch mit Friedrich Achleitner, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 18.09.2004 in Wien, im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983“ am Institut für Theater-Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. (Projekt Nr. P15275) Projektleiter: Prof. Dr. Ulf Birbaumer.

und Kleinschreibung zum Ausdruck, sprachlich durch die Verwendung des Dialekts, der Sprachexperimente und der Sprachzerstörung. Inhaltlich bezogen sich die Autoren zumeist auf makabere Themen aus dem Barock und der Wiener Volkstradition.

Für das Theater relevant wurde die Wiener Gruppe mit ihren aktionistischen Lesungen, den *literarischen cabarets*, und Veranstaltungen, die bereits als Happenings bezeichnet werden können – zu einem Zeitpunkt, als der Begriff als solcher in Österreich noch nicht definiert war. „selbstverständlich hatten wir von den zeitlich parallel ablaufenden new yorker happenings so wenig eine ahnung wie die amerikaner von uns“³⁵.

Am 22.08.1953 veranstaltete H.C. Artmann durch die Wiener Innenstadt einen Umzug mit dem Titel *Une soirée aux amants funebéré*. Beginnend bei dem Goethedenkmal marschierte der Umzug den Ring entlang und sollte im Prater enden. Die „damen und herren [sollten] in absolut schwarzer kleidung und wol [sic!] auch mit weissgeschminktem gesicht erscheinen. während der procession werden die weissen blumen einer subtilen morbidity vor sich getragen wie auch herbstlich und ultimativ brennende lampions und candélabres. die melancholie eines flötenspieler geleitet den mit feierlichkeit und tiefer stille schreitenden zug [...]“³⁶ Während des Umzugs wurde Räucherwerk verbrannt und es wurden Texte von Baudelaire und E.A. Poe vorgetragen. Bei der Urania wurde die Prozession von der Polizei aufgehalten und löste sich infolgedessen auf.

Das erste *literarische cabaret* fand am 06.12.1958 in der Künstlervereinigung Alte Welt statt und war bis zum letzten Platz besetzt. Bayers Anweisungen für diesen Abend lauteten folgendermaßen: „wir werden keine kritik vorzubringen haben, [...] es sei denn die verzweigte kritik an unserem spezifischen publikum, den protest gegen seine passive art, zuschauer zu sein, gegen seine so leicht zu kontrollierenden reaktionen, die wir – und das ist vertraulich – doch mit unseren mitteln provozieren werden. [...] unser cabaret wird für jeden einzelnen genau das sein, was er an eindrücken davon heimzutragen vermag. [...] unsere akteure werden keine illusion anderer personen bringen (wie stanislawskis schauspieler), aber sie werden auch andere personen nicht markieren (wie brechts

³⁵ Wiener, Oswald. Das literarische cabaret der wiener gruppe. S.317. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

³⁶ Artmann, H.C. Une soirée aux amants funebéré. S. 57. In: Weibel, Peter (Hg.) die wiener gruppe/the vienna group: a moment of modernity 1945-1960 /the visual works and the actions. friedrich achleitner/h.c. artmann/ konrad bayer/gerhard rühm/osald wiener. Biennale Venezia. Wien, New York: Springer, 1997.

darsteller). sie bleiben sie selbst, dennoch wird das publikum der illusion einer darstellung verfallen: das ist falsch und beabsichtigt.“³⁷ In einem anderen Text heißt es: „jeder fehler muss ausgespielt werden [...] wir haben es nicht nötig künstlich für die desillusionierung zu sorgen.“³⁸

Die Cabarets hatten einen geplanten Ablauf, doch das tatsächliche Bühnenereignis war nicht vorherzusehen. Geplante Nummern nahmen einen anderen Verlauf oder wurden aus Platz- und Zeitmangel gestrichen, während andere Aktionen spontan eingefügt wurden. Ziel der Gruppe war es, das Publikum vor den Kopf zu stoßen und zu schockieren, um es zum Überdenken seiner Sehgewohnheiten zu zwingen.

Als Achleitner einen stinkenden Käse, den „Achleitner Kas“, in die Menge schmiss (im Rahmen der Aktion *starke propaganda*) gab es den ersten Aufschrei des Abends. Etwas später versuchten die Künstler das Fliegen zu erlernen, indem sie auf einen Tisch stiegen und mit den Armen auf und ab schlugen. Während der *wirklichen radiosendung* wurde ein Radiogerät auf die Bühne gestellt, aufgedreht und nach einigen Protesten aus dem Publikum, der Sender gewechselt. „die konsumhaltung des publikums wird so am gründlichsten zerstört, wenn es das absurde und wertvolle erwartend mit dem alltäglichen vertraut gemacht wird. Aus der empörung des zuschauers darüber, dass ja nichts zu sehen sei, folgt die einzige gesunde reaktion.“³⁹

Mit der Aktion *achleitner als biertrinker* sollte die Unmöglichkeit, ein Ereignis zu beschreiben, demonstriert werden. Bayer las einen Text, während Achleitner diesen darstellte, wobei er nur in Aktion trat wenn ein Satz im Präsens gesprochen wurde. „er wird trinken. er trinkt. er trinkt. er trinkt. er trank.“⁴⁰ Zwischen den Nummern unterhielten die Autoren das Publikum mit Chansons und Witzen. An diesem Abend konnte nicht zu Ende gespielt werden, und die Räumlichkeiten ließen einige Aktionen aufgrund des Platzmangels nicht zu. Deshalb wurde am 15.4.1959 ein zweites *literarisches cabaret* im Porr-Haus veranstaltet.

Zur Eröffnung nahmen die Autoren und Schauspieler in drei Reihen auf der Bühne Platz. Die Bühne wurde verdunkelt und der Zuseherraum beleuchtet. Die Schauspieler betrachteten die Zuseher wie ein spannendes Schauspiel und verhielten sich wie

³⁷ Achleitner, Bayer, Rühm, Wiener. literarisches cabaret 1 4 1959. S. 357. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

³⁸ Bayer, Konrad. anweisungen vor dem cabaret. S.359. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ Achleitner, Friedrich. friedrich achleitner als biertrinker. S.328. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

Theaterbesucher. Sie imitierten das Verhalten des Publikums, das Gelächter, den Applaus. „Wir haben von vorn herein eine Art Spiegel aufgestellt und das Publikum spielen lassen.“⁴¹ Bei der Aktion *zwei welten* wurde auf der Bühne Klavier gespielt und gesungen, während Achleitner, mit Rühm auf dem Rücksitz, auf einem Motorroller durch den Mittelgang des Saales zur Bühne fuhr. Die beiden setzten sich Fechtmasken auf, sprangen auf die Bühne und zertrümmerten mit Äxten den Klavierflügel. Eine Musikstudentin aus dem Publikum brach in Tränen aus. Grimme schreibt in der Österreichischen Neuen Tageszeitung: „Man weiß nicht, bewegen sie sich privat auf der Bühne oder gehört das zum Programm, sind das beabsichtigte endlose Pausen oder unbeabsichtigte. [...] ist das gewollt oder ungewollt? Oder wird das eklatante Unvermögen, die krasse Unbegabung hier nicht überhaupt schon wieder bewusst als Effekt eingesetzt?“⁴²

Antwort gibt Bayer selbst: „[...] einen mitwirkenden nicht wissen lassen, was von ihm an einer bestimmten stelle erwartet wird, festlegen einer scene mit der geheimen absicht, alle mitwirkenden an diesem ort durch plötzliche ereignisse zu verwirren, gleichgültig welchen ausgang die sache nimmt [...]“⁴³

Obwohl die Autoren der Wiener Gruppe keine dramatischen Werke im traditionellen Sinn schrieben, trugen sie doch einen wesentlichen Beitrag zum experimentellen Theater in Österreich bei. Sie träumten vom Totaltheater und der Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten – für das restaurative Kulturverständnis hatten sie nur Verachtung übrig.⁴⁴

„Das Uraufführungstheater der theatralen Texte der Wiener Gruppe war allerdings eine Studentenbühne.“⁴⁵ Die Arche hinter der Universität Wien inszenierte mehrere dramatische Texte. Auch die Autoren selbst spielten gelegentlich mit dem Ensemble der Arche, wie H.C. Artmann als Dracula, in *Lasse und Mustikka*. „Die Ratlosigkeit bei Publikum und Kritik amüsierte die Beteiligten: was zählte war – wie bei vielen Arbeiten der Dichtergruppe – die Provokation.“⁴⁶ Die Inszenierungen erfreuten sich großer Beliebtheit und Monsignore Otto Mauer, Dorothea Zeemann und Heimito von Doderer waren Stammgäste.

⁴¹ Birbaumer/Hüttler/ Pfeiffer. Dokumentationsgespräch Achleitner, 18.09.2004.

⁴² Grimme, Karl Maria. Dada plus Surrealismus, wienerisch akzentuiert. Österreichische Neue Tageszeitung vom 17.04.59. S. 422. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

⁴³ Bayer, Konrad. anweisungen nach dem cabaret. S. 359. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe.

⁴⁴ Vgl. Wiener, Oswald. Das literarische cabaret der wiener gruppe. In: Weibel (Hg.) die wiener gruppe. S. 317.

⁴⁵ Birbaumer, Ulf. Die Wiener Gruppe und das Theatralische. S. 337. In: Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945. Hilde Haider-Pregler (Hg.), Peter Roessler (Hg.). Wien: Picus Verlag, 1997. S. 329-339.

⁴⁶ Ebenda. S. 338.

Auch Götz Fritsch, Leiter des Cafétheaters, bezog seinen Kunstanspruch aus dem Kreis der Wiener Gruppe. In Anlehnung an die Aktion *die jause* aus dem ersten literarischen cabaret entstand bei Fritsch eine Veranstaltung namens *Hunger Piafra*. Fritsch inszenierte mit der Truppe „first vienna working group motion“ mit Joe Berger und Jutta Schwarz unter der Schirmherrschaft der Caritas eine Wohltätigkeitsveranstaltung. Der Eintrittspreis betrug 100 Schilling. Jutta Schwarz, der Shootingstar des Volkstheaters, spielte an diesem Abend den Stargast. Die Schauspieler saßen in geliehener Abendkleidung um eine Tafel und ließen sich ein mehrgängiges Menü servieren, das im Palais Auersberg bestellt worden waren. Das Publikum verfolgte das inszenierte Galadinner von seinen Plätzen aus, die rund um die speisende Gesellschaft gruppiert war. Da es sich um eine Benefizveranstaltung handelte, sollte der Caritas der Erlös des Abends offiziell überreicht werden. Nach dem Dessert rechnete Fritsch vor den Augen des Publikums ab. Die Einnahmen beliefen sich bei 50 Zuschauern auf 5000 Schilling. Die Ausgaben summierten sich mit Berücksichtigung der geliehenen Fräcke, des Essens und der Werbung, auf 4987 Schilling. Feierlich wurde ein großer Scheck mit den verbleibenden 13 Schilling ausgestellt und an die Caritas übergeben.⁴⁷

2.2.4. Der Wiener Aktionismus

Zu den Protagonisten des Wiener Aktionismus zählen Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler. Ihre Aktionen zeichnen sich durch bewussten Tabubruch und Provokation aus. Ihr Ziel ist es, erstarrte Strukturen und Ordnungen aufzubrechen, um zu der dahinter liegenden psychischen Ebene des Seins zu gelangen. Ebenso sollen die Aktionen die Absurdität einer Unterscheidung von wahr und falsch, gut und böse, schön und hässlich aufdecken. Institutionen wie Staat, Kirche, Bildungsanstalten und die so genannte „Hochkultur“ waren bevorzugte Angriffsflächen für die Aktionisten.

⁴⁷ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

„Die experimentelle Methode ignoriert den Einwand des Unsinnns oder der Zerstörung. Der Anspruch des Experiments schließt Überraschungen ein, Inkonsistenzen, Widersprüchliches, Unbeständigkeit.“⁴⁸

Die bildende Kunst war bis ins 19. Jahrhundert Mittel zur Darstellung der Wirklichkeit, dem stellten sich anti-mimetische Künstler wie Jackson Pollock oder Mondrian mit ihrer abstrakten Kunst entgegen. Die Aktionisten ersetzten das Tafelbild, das bisher Abbild der Wirklichkeit sein sollte. Sie arbeiteten nicht mit der Illusion, sondern mit „realen“ Materialien, mit Substanzen aus dem Alltag: Mehl, Marmelade, Gemüse, Honig, Eier, Blut, Urin, Kot, Fleisch, Innereien, Abfall und Gerümpel. Die Herleitung der Materialaktion aus der bildenden Kunst wurde von den Aktionisten stets betont und ist für deren Verständnis unumgänglich. Statt Farbe, Pinsel und Leinwand wurden organische Materialien, wie Lebensmittel und Körperflüssigkeiten, verwendet und die Leinwand wurde durch den eigenen Körper ersetzt. „Malerei könnte man als Aktion mit Farbe auf einer Fläche definieren. Materialaktion ist Aktion mit allen Materialien der Wirklichkeit im Raum“⁴⁹.

Die ersten Aktionen fanden unter Ausschluss der Öffentlichkeit in Kellern und Ateliers statt und wurden mit Hilfe der inszenierten Fotografie festgehalten, z.B. die Aktion *Hochzeit* in Cibulkas Wohnung. Das Manifest *Die Blutorgel* ging mit einer dreitägigen Einmauerung der Künstler Frohner, Mühl und Nitsch in einem Kellerraum einher. Die Aktion war ein Sinnbild für das Hinabsteigen in die Abgründe des menschlichen Seins zum Zweck der Befreiung der Menschheit. Die Abreaktion durch künstlerisches Schaffen sollte eine karthartische Reinigung hervorrufen. Nach der Ausmauerung wurden die dabei entstandenen Kunstwerke ausgestellt.

Bei späteren Aktionen, die vor einem Publikum stattfanden, wurden weitere Ebenen, wie Sprache, Texte und Gerüche, a-kausal nebeneinander verwendet. Die Aktionen von Brus und Mühl radikalisierten sich zunehmend und reichten bis zur Selbstverstümmelung. Bei der Veranstaltung *Kunst und Revolution* 1968 trug Oswald Wiener Texte vor, während Brus in seiner *Selbstkörperanalyseaktion Nr.33* auf dem Vortragspult des Hörsaals I im Neuen Institutsgebäude der Universität Wien vor ca. 300 Personen urinierte, erbrach,

⁴⁸ Braun, Kerstin. Der Wiener Aktionismus: Positionen und Prinzipien. Wien: Böhlau Verlag, 1999. S. 212.

⁴⁹ Zitiert nach Braun, Kerstin. Der Wiener Aktionismus. S. 25: Tagebuch Otto Mühl 1967.

onanierte und dazu die österreichische Nationalhymne sang. Die Hauptakteure Brus, Mühl und Wiener wurden mit 2 – 6-monatigen Haftstrafen belegt.⁵⁰

Nitschs *Orgien und Mysterien Theater* soll dem Menschen durch das Erleben alter Mythen archaische Muster ins Bewusstsein rufen und ihm ermöglichen, verdrängte Bedürfnisse auszuleben. Aus Nitschs Beschäftigung mit der menschlichen Psyche ergibt sich sein Verständnis von Mythos und Ritual. „In Verarbeitung des Ödipus- und Atridenstoffes, der Passionsgeschichte, der Grals- und Nibelungensage ergibt sich eine Überlagerung von Mythen und Religionen in quasi geologischen Schichten, die seiner Vorstellung vom Schichtenaufbau der Psyche entspricht.“⁵¹ Die Urkraft allen Seins ist das Bedürfnis der Menschheit nach Abreaktion der Triebe. Im griechischen Drama wurde durch die rituelle Grausamkeit beim Zuschauer ein Triebdurchbruch hervorgerufen.⁵² Im Rahmen des Orgien und Mysterien Theaters soll dies dem heutigen Menschen ermöglicht werden, so Nitschs Modell.

2.2.5. Aktionistisches Kasperltheater

Im 18. Jahrhundert machte Johann Laroche die Bühnenfigur des Kasperls in Wien bekannt. Nach seinem Tod verschwand die Figur des Kasperls vorerst vom Theater. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde die Puppenfigur des Kasperls als Aufklärungsmedium für das Proletariat verwendet und im 2. Weltkrieg auch von den Nationalsozialisten im Sinne deren Propaganda eingesetzt. Nach dem Krieg wurde die komische Figur des Volkstheaters, die „sich schlau durch das Leben schlägt und stets nur darauf bedacht ist genügend zu essen und zu trinken zu haben“, als pädagogisches Hilfsmittel für die Kindererziehung herangezogen und fand 1957 Eingang in das Kinderprogramm des österreichischen Fernsehens.

⁵⁰ Vgl. Kandutsch, Kazuo. Das Jahr 1968 am Beispiel der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ in der (gesellschafts-) politischen Diskussion in Österreich. Wien: Dipl. 2007.

⁵¹ Braun, Kerstin. Der Wiener Aktionismus. S. 159.

⁵² Anm.: Diese Grausamkeiten und Geschehnisse wurden zumeist durch eine Figur des Boten berichtet und nicht auf der Bühne dargestellt.

Im Zuge der allgemeinen Rebellion der 1960er und 70er Jahre entstand auch das *aktionistische Kasperltheater* von Rupert Kisser und Ernst Wunsch. Beide haben ihr Handwerk bei Behrendt, dem Leiter des Kasperltheaters am Theater der Jugend in Wien, erlernt, bevor sie sich dem experimentellen Schaffen widmeten. Daraus gingen drei Stücke hervor: *Verdauungstrilogie*, *Evelyn ist unsterblich* und *gespräch über gruber*. Mit diesen Stücken versuchte die *Gruppe Zuckerstuhl*, so der spätere Name der Künstler, das Puppentheater mit dem Wiener Aktionismus und den Ideen von Artaud zu verbinden. Bei der *Verdauungstrilogie*, die den Tagesablauf eines Alkoholikers darstellt, ist die Bühne der Mageninnenraum. Alle Geschehnisse, wie die Morgenhygiene, Frühstück, Toilettengang, Wirtshaus- und Krankenhausaufenthalt, werden nur durch die Körpergeräusche und durch den Mageninhalt „erzählt“. Der Mageninhalt setzt sich je nach Szene aus entsprechenden organischen Materialien wie Wein, Schnaps, Blut, Eiern, Kaffee, Gulasch und Zigarettenstummeln zusammen, die durch Erbrechen wieder nach außen geführt werden. Durch das Erbrechen, ein immer wiederkehrendes Geschehnis, entleert sich der gesamte Mageninhalt in eine Wanne unmittelbar vor der Bühne. Obwohl auf dem ersten Veranstaltungsplakat *Kisserwünsches Aktionistisches Kasperltheater* angekündigt war, gab es keine einzige Puppenfigur zu sehen. Erst in der letzten Szene taucht der Magenkrebs als Marionettenfigur in der Gestalt eines Krebses (das Tier) auf, um seinen Triumph über das Leben des Alkoholikers zu feiern.

In *Evelyn ist unsterblich* wird die Parallele zum Aktionismus nicht nur mittels organischer Materialien wie Blut und Innereien gezogen, sondern auch durch die Elemente des Schlachtens und Ausweidens, sowie durch die Bildsprache der ersten Körperaktionen. Zwei Kannibalenpuppen leben in der Kanalisation und schlachten regelmäßig junge Menschen. Ein menschlicher Körper, Rupert Kisser, wird auf einem eigens angefertigten Wagen in die kleine Guckkastenbühne geschoben. Die Marionettenfiguren überlegen welche Körperteile sie wie verwerten können und besprechen geeignete Kochrezepte. Der nackte Körper auf der Bühne brachte den Künstlern schon im Vorfeld eine Anzeige wegen Pornographie ein.⁵³

⁵³ Vgl. Hüttler, Michael. Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Hg.). 51. Jahrgang. Heft 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006. S. 350-364.

Die thematische Gemeinsamkeit zur Wiener Volkskomödie ist das ständige Hunger- und Durstgefühl des Protagonisten. Das „genretypische Zeichen des Hans-Wurst und des Kasperls“⁵⁴, wird in der *Verdauungstrilogie* überhöht. Der Tabubruch, die bewusste Schockwirkung und die formalen Ähnlichkeiten zu Nitschs Aktionskunst sind gewollt und sollen dazu dienen den Zuseher aufzurütteln.⁵⁵

2.2.6. Das Cafétheater

Dem Cafétheater kommt in dieser Arbeit ein besonderer Status zu, da es untrennbar mit Wilhelm Pevny und *Sprintorgasmik* verbunden ist. Pevny schrieb als Hausautor für das Cafétheater, und dessen Gründer Götz Fritsch inszenierte sowohl in Wien als auch in New York Pevnys Stück *Sprintorgasmik*. Es war auch ein Stammgast des Cafétheaters, der Pevny und Fritsch ermöglichte, die New Yorker Avantgardeszene kennen zu lernen. Aus diesem Grund soll ein Einblick in die Entstehung und die Arbeitsweise des Cafétheaters sowie das Theaterverständnis von Götz Fritsch gegeben werden.

2.2.6.1. Götz Fritsch

Götz Fritsch wollte schon als Kind Regisseur werden. Doch „ich wusste immer, so wie die Generation der Väter wollte ich auf keinen Fall Theater machen.“⁵⁶ Bereits in jungen Jahren schrieb er für ein Lokalblatt Theaterrezensionen. „Ich war der gnadenloseste Kritiker. Das muss fürchterlich gewesen sein für die armen Kollegen, von einem 15-jährigen in Grund und Boden geschrieben worden zu sein.“⁵⁷

Für sein Studium der Theaterwissenschaft kam er nach Wien. Im Kellertheater „Ensemble T“ arbeitete Fritsch neben dem Studium als Schauspieler, beschäftigte sich mit den Theorien Artauds und eckte mit seinen Inszenierungsideen an. Für das Stück *Der Blutstrahl-je descend* wollte er eine Warmwasserleitung in den Zuschauerraum legen, die

⁵⁴ Hüttler, Michael. Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. S. 362.

⁵⁵ Vgl. ebenda. S. 362.

⁵⁶ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁵⁷ Ebenda.

den Blutstrahl simulieren sollte, um das Publikum am Theatergeschehen teilhaben zu lassen. Doch Fritsch konnte das Ensemble nicht für seine Ideen begeistern. Er musste erkennen, dass seine Kollegen das Kellertheater als Sprungbrett für ein größeres Theater sahen und nicht an neuen Theaterformen interessiert waren.⁵⁸

Seine Dissertation über Jean Vilar führte Götz Fritsch nach Paris, wo er das Café-théâtre⁵⁹ kennen lernte. Die Idee, das Café als Theaterraum zu nutzen und dadurch ein Publikum zu erreichen, welches normalerweise nicht ins Theater geht, faszinierte Fritsch. Doch es enttäuschte ihn, dass die Dramaturgie sich nicht von der in Wiener Kellertheatern unterschied und mitten in den Cafés erneut kleine Bühnen aufgebaut wurden.

2.2.6.2. Das Cafétheater

1967 suchte Fritsch ein Kaffeehaus in Wien, in dem es möglich war, Theater zu spielen. „Denn Wien und Kaffeehaus passt ja sowieso zusammen, dem musste man nur einen anderen Touch verpassen.“⁶⁰ – Er wollte vollkommen auf eine Bühne verzichten. Eine weitere Inspiration aus Paris war die Zusammenarbeit der Café-théâtres mit neuen, jungen Autoren, die speziell für diese Form des Theaters schrieben. Weiters war es ihm ein Anliegen, für eine möglichst breite soziale Publikumsschicht zu arbeiten, die Trennung von Bühne und Publikum aufzuheben und den Zuschauer als kreativen Faktor in das Spiel miteinzubeziehen. In Wien klapperte Fritsch an die hundert Kaffeehäuser ab, um deren Besitzer zu überzeugen, dass sie sein neues Theater unbedingt bräuchten. Nur Frau Bledy vom Café Einfalt in der Goldschlaggasse im ersten Wiener Gemeindebezirk konnte seiner Idee etwas abgewinnen – abends hatte sie ohnehin weniger Gäste.⁶¹ Fritsch hatte nun einen Raum, doch noch keine Mitwirkenden. Während einer Hauptvorlesung des Theaterwissenschaftlers Kindermann ließ er im Audimax der Universität Wien einen Zettel durch die Reihen gehen, um sein künftiges Ensemble zu finden. Es war eine Liste, auf die sich jeder, der Lust hatte an seinem Theater mitzumachen, mit gewünschter Funktion eintragen konnte. Viele Studenten meldeten sich, und gemeinsam mit Dieter Haspel und

⁵⁸ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁵⁹ Vgl. Exkurs: Café-Theater – Café-théâtre – Cafétheater

⁶⁰ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁶¹ Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

Hilde Berger⁶² konnte Fritsch am 13.01.1968 das Cafétheater eröffnen. Nach der Premiere wurde regelmäßig an Freitagen, Samstagen und Sonntagen im Café Einfalt gespielt. Man gruppierte die Tische in Arenaform, um in der Mitte eine Spielfläche zu schaffen, und verwendete nur unbedingt notwendige Requisiten. Als Beleuchtung reichten wenige Scheinwerfer, die schnell an- und abmontiert werden konnten, um den normalen Kaffeehausbetrieb nicht zu stören. Ein Eintritt von 20 Schilling wurde kassiert, der auch einen Espresso inkludierte. Nach den Vorstellungen ging ein Spendenkorb durch die Reihen der Zuschauer. Die Einnahmen wurden vom Staat mit 20% Vergnügungsteuer belegt. Die Gage für die Schauspieler war nicht hoch aber auch nicht notwendig, denn alle Beteiligten waren Studenten, die entweder von den Eltern oder einem Stipendium lebten.

Götz Fritsch kümmerte sich auch um angemessene Werbung und ließ bei der Gewista Plakate auf Packpapier drucken. Sie unterschieden sich dadurch von anderen Werbeplakaten, die zu dieser Zeit auf Acryl gedruckt waren. Das Logo des Cafétheaters war die aufgehende Sonne, symbolisiert durch einen Halbkreis, dessen Farben variierten. Vor der Eröffnung verständigte Fritsch die Journalisten der Tageszeitungen, dass es in Wien etwas Neues gab, wodurch Kritiken gesichert waren. Fritsch sah das mediale Interesse allerdings keineswegs in der Qualität der Arbeit begründet: „Wir waren wirklich schlecht, aber wir hatten neue Ideen, die mit dem bestehenden Theater nichts zu tun hatten.“⁶³

Erst ein Jahr nach der Premiere wurde am „28. Jänner 1969 die rechtliche Basis, der Verein *Cafétheater* geschaffen. Die Statuten lauteten:

1, Die theoretische Entwicklung neuer Formen des Theaters, und zwar in folgenden Punkten

1. Neue wirksame Kommunikationsformen Theater/Publikum
2. Einbeziehung des Publikums in die Aktion des Theaters
3. Neue örtliche Möglichkeiten des Theaters, besonders des Theaters im Café, mit allen neuen dramaturgischen Bedingungen und Konsequenzen.

⁶² Bei Paula Floss werden Haspel, Berger und Fritsch als Begründer des Cafétheaters genannt. Vgl. Floss, Paula. 25 Jahre Ensemble Theater: Eine Dokumentation. Wien: Dipl. 2005.

⁶³ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

2, Die praktische Entwicklung der in Punkt 1 lit. a-c angeführten Ideen durch die kontinuierliche Durchführung (behördlich genehmigter) Theatervorstellungen auf experimenteller Basis.“⁶⁴

Man betrachtete sich als ein basisdemokratisches Theater mit politischen Ansprüchen, das zeitgenössische und heimische Dramatik fördern und radikale formale Experimente mit sozialen Anliegen verbinden sollte. Mit avantgardistischen Ansätzen bezüglich Sprachmuster und Spielplan versuchte man neues Publikum zu mobilisieren.⁶⁵ Schon damals hat das *Cafétheater* Autoren, die heute zur Avantgarde österreichischer Dramatik zählen, entdeckt. Einige davon schrieben speziell für das Cafétheater. So standen Konrad Bayer, Rainer Werner Fassbinder und Bertolt Brecht⁶⁶, sowie die Hausautoren Wilhelm Pevny und Heinz R. Unger auf dem Programm.

2.2.6.3. Theateranspruch

Götz Fritsch wollte nicht nur eine Alternative zum Bestehenden anbieten, er wollte die ganze Welt verändern, beziehungsweise das österreichische Theater. Das traditionelle Theater war ihm ein Gräuel: „Mir ist es darum gegangen das österreichische Theater von Grund auf zu verändern. [...] Wir haben erst dann Erfolg, wenn die Burg mit ihrem verstaubten Theatergedanken Schiffbruch erleidet, oder sich langsam ins Grab versumpert.“⁶⁷ Zwei wesentliche Einflüsse für das Cafétheater waren Antonin Artaud und Huizingas *homo ludens*⁶⁸. Die Aufhebung der Grenze zwischen Bühnen- und Publikumsraum, die Loslösung der Sprache vom Text, das Bombardement der Sinne und das Theater als Erlebnisort waren Elemente aus Artauds Theorien. Huizingas Theorie, demzufolge aus dem Spiel, dem Urbedürfnis des Menschen, erst Kultur entsteht, bildete die zweite Komponente in Fritschs Theaterverständnis.

Die künstlerischen Überlegungen und Theorien wollten verwirklicht werden und trieben die junge Avantgarde zu experimentellen Höhenflügen. Andererseits fühlte man sich den Ideen der 68er Bewegung und der Arbeiterschaft verpflichtet. – „Kunst ist nicht für den

⁶⁴ Floss. 25 Jahre Ensemble Theater. S. 13.

⁶⁵ Vgl. ebenda. S. 10.

⁶⁶ Brechts Stücke wurde von 1952 bis 1963 an den Wiener Bühnen boykottiert.

⁶⁷ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁶⁸ Der Begriff wurde 1938 geprägt von Huizinga. Huizinga, Johan. *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Hamburg: Rowohlt, 1956.

Elfenbeinturm, sondern für das Leben“⁶⁹. Beide Ansätze zu kombinieren hieß einen Kompromiss einzugehen, der durch seine Widersprüchlichkeit manche Projekte zum Scheitern brachte. Die jungen Theatermacher wollten nicht mittels Sprache, Text und Charakterzeichnung arbeiten, sondern Strukturen in allen Bereichen, auch im Politischen, erkennbar machen. „Wir wollten keine Geschichten erzählen, wir wollten keine Charaktere ausloten, denn wir hatten den Eindruck, dass uns so viele Geschichten erzählt wurden und Charaktere in ihrer Differenziertheit angeboten wurden, dass wir in Wirklichkeit die Strukturen, aus denen sie entstanden sind, überhaupt nicht mehr wahrnahmen.“⁷⁰ *Sprintorgasmik* von Wilhelm Pevny war diesbezüglich das wichtigste Stück der Zeit, da es ausschließlich diese Strukturen aufdeckte. Nachträglich betrachtet, hält Fritsch die „Abkehr von der Individualzeichnung“ für einen großen Irrtum, der damals aber notwendig war. Schnell wurde das Cafétheater als DAS 68er-Theater Österreichs bezeichnet, obwohl dies nicht beabsichtigt war. Dadurch ergaben sich auch Kontakte mit anderen 68er-Theatern, wie z.B. mit Fassbinders Theater in der Müllerstraße⁷¹ in München, wo auch das Cafétheater gastierte.⁷²

Doch gerade das Politische und die Theorie-Lastigkeit des Cafétheaters waren für manche, wie für die Schauspielerin Gail Curtis, unverständlich. „Wir hatten keine Proben, wir hatten Diskussionen [...] gleichzeitig war jeder Gast, der sich eine Karte für das Theater leisten konnte, ein kapitalistisches Schwein [...]“⁷³ Die Verachtung für das Publikum war groß, und es wurde stundenlang philosophiert, wieso die Gruppe nicht zusammenpasste. Gail Curtis wurde gemocht, aber es interessierte niemanden, was sie zu sagen hatte, weil sie nicht politisch interessiert war. Als sie eines Abends feststellte, es funktioniere nicht, „weil wir weder Liebe noch Respekt füreinander haben“, herrschte fünf Minuten peinliche Stille, da sie das Bourgoise-Wort „Liebe“ verwendet hatte. Gail Curtis war Amerikanerin und hatte ihr Schauspieldebüt am La MaMa Theater, als es noch in seinen Anfängen steckte. Sie kam aus den Vereinigten Staaten nach Wien, um Opernsängerin zu werden. Über Hans Gratzer kam sie in Kontakt mit dem Cafétheater. Sie wusste nicht, dass es ein linkes Theater war und meint, es habe sie auch nicht interessiert, denn sie wollte spielen. Ihr

⁶⁹ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁷⁰ Ebenda

⁷¹ Das *Action-Theater* wurde nach einem Wechsel der Leitung im Sommer 1968 in *antiteater* umbenannt.

⁷² Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

⁷³ Interview mit Gail Curtis, verh. Gatterburg, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

Theaterverständnis sei ein vollkommen anderes gewesen; sie habe kein einziges Stück des Cafétheaters verstanden.⁷⁴

Fritsch sah im Cafétheater eine Zelle, die das Theater verändern sollte – Abspaltungen in andere Gruppen waren ihm recht. Denn je mehr Gruppen es mit demselben Ziel gab, umso schneller konnte sich eine Veränderung vollziehen. Das Cafétheater hatte viele Beteiligte, und durch persönliche Beziehungen, wie Liebeleien und Zwistigkeiten, veränderten sich die Zusammensetzungen ständig. So entstand zum Beispiel die Gruppe „Torso“, die von Hilde Berger und Rainer Finke gegründet wurde und ab 1974 unter dem Namen „A.mo.K.“ reüssierte. Um die Szene zu beleben und andere Projekte zu realisieren, ist das Cafétheater wiederholt unter anderem Namen – „first vienna working group motion“ – aufgetreten.

Ideologische Differenzen und Uneinigkeiten zwischen Götz Fritsch und Dieter Haspel führten dazu, dass Fritsch seines Amtes als Leiter des Cafétheaters enthoben und von Dieter Haspel ersetzt wurde. Kurz darauf folgte Fritsch der Einladung Ellen Stewarts nach New York an das Theater La MaMa. 1973 wurde das Cafétheater unter der Leitung von Dieter Haspel in das auch heute noch aktive „Ensemble Theater“ umbenannt. – Die Dramaturgie und Arbeitsweise haben sich seither geändert. So spielt das Ensembletheater nicht mehr im Kaffeehaus und hat sich auch von radikalen Theaterexperimenten distanziert. Götz Fritsch versuchte ein La MaMa-Wien zu gründen, wozu ein Workshop mit New Yorker La MaMa Schauspielern im Amerika Haus in Wien veranstaltet wurde. La MaMa-Wien wurde nicht realisiert, aus diesem Projekt entstand aber das Dramatische Zentrum welches zu einer wichtigen Anlaufstelle für viele Künstler wurde.

2.2.6.4. Exkurs: Café-théâtre – Café-Theater – Cafétheater

An dieser Stelle werden die verschiedenen Begrifflichkeiten näher erläutert, um Abgrenzungen bzw. Gemeinsamkeiten des Wiener Cafétheaters, wie es Götz Fritschs intendierte, und andere Formen zu ermöglichen. Obwohl die Worte Café-théâtre, Café-Theater und Cafétheater sich auf den ersten Blick nur in ihrer Schreibweise unterscheiden, bezeichnet jeder Begriff eine andere Theaterform.

⁷⁴ Vgl. Interview mit Gail Curtis, verh. Gatterburg, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

In Braunecks Theaterlexikon⁷⁵ findet man eine Definition für das Café-Theater, die mehr Verwirrung stiftet als Aufschluss bietet, da sie die Begriffe vermischt: „Café-Theater. Entstand 1957 in New York, als der Kaffeehausbesitzer Joe Cino in Greenwich Village einer Gruppe junger Beatnik-Schauspieler in Greenwich Village erlaubte, vor seinen Gästen Theater zu spielen. 1966 das erste C.T. (Café-théâtre) im Pariser Montparnasse-Viertel: Der Wirt Michel Guiton wollte einem befreundeten jungen Autor Gelegenheit bieten, sein Stück aufzuführen (*Trio pour deux canaris* von Bernard Da Costa) und gab damit das Startzeichen für die Gründung zahlreicher C.-T., die oft nur kurze Lebensdauer hatten. [...] Die Schauspieler erhalten in der Regel keine Gage und auch nicht immer eine Umsatzbeteiligung, sondern teilen die direkt beim Zuschauer (mit Klingelbeutel, Teller, Hut o.ä.) gesammelte Summe unter sich auf.“⁷⁶

In Frankreich ist sowohl der Gründungszeitpunkt des Café-théâtre als auch dessen Herkunft umstritten. Nach Bettina Grosses Forschung zum Café-théâtre⁷⁷, soll hier über die drei verschiedenen theoretischen Sichtweisen Aufschluss geben werden: Die Vertreter des ersten Ansatzes sehen den Ursprung des Café-théâtre in den 1950er Jahren, zur Zeit des „Cabarets rive gauche“ bzw. „Saint-Germain-des-Prés“. Nach deren Niedergang wurde 1961 das „Cabaret La Vielle Grille“ gegründet und setzte die Tradition fort. Hier wurden während des „dîner“ auch Theaterveranstaltungen angeboten. Die Verfechter dieses Ansatzes sprechen von einer unwissentlichen Gründung des Café-théâtres und verweisen auf die Tradition der *cafés-spectacles*. Charakteristisch dafür waren Aufführungen von Einaktern in der Bandbreite von Revue, Musik und Sketch. In diesem Sinne ist das „Cabaret La Vielle Grille“ zwar als Vorläufer zu sehen, in seiner Form aber nicht mit dem Café-théâtre Ende der 1960er zu vergleichen.

Die zweite Theorie bezieht sich auf die Tatsache, dass es um 1966 auf Grund der Unzufriedenheit der Theaterschaffenden mit dem herrschenden Theatersystem mehrere voneinander unabhängige Cafés gab, die Theateraufführungen in ihren Räumlichkeiten

⁷⁵ Anm.: Bewußt wird an dieser Stelle Braunecks Theaterlexikon herangezogen, da sich Paula Floß, in ihrer bereits erwähnten Arbeit über das Cafétheater, darauf bezieht und eben dieses Zitat zur Definition des Begriffs verwendet. Dass der Begriff jedoch differenzierter betrachtet werden muss und eben genanntes Lexikon nicht die beste Definition liefert, soll dieser Exkurs zeigen.

⁷⁶ Schuhmacher, Horst. Café- Theater. S. 207. In Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. (Hg.)Brauneck, Manfred. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992. S. 207-208.

⁷⁷ Grosse, Bettina. Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument: Geschichte-Gattung-Rezeption. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.

ermöglichten. Demzufolge gäbe es weder ein genaues Gründungsdatum noch einen Begründer.

Die größte Mehrheit der Forscher, wie auch Horst Schumacher, bezieht sich jedoch auf den Ansatz, Bernard da Costa sei der Gründer und das Gründungsdatum könne mit der Premiere des Stückes *Trio pour deux canaris* am 26.2.1966 im Café Royal festgesetzt werden. Costa hatte die Intention, Theatermachern, die bisher keine Möglichkeit hatten in das Theatersystem einzusteigen, eine Plattform für ihre Kunst zu bieten.

Die Diskussion um die nationale oder internationale Herkunft wird in erster Linie von der Berufung auf die kulturelle Bedeutung der Cafés in Frankreichs Geschichte und dessen ständige Verbindung mit Unterhaltung geprägt.

Auf Grund der festgefahrenen Situation der Theaterszene im Paris der 60er Jahre musste eine Alternative gefunden werden. Wie auch schon in früheren Epochen fand diese ihren Ursprung wieder in Cafés. Dem gegenüber sagte Costa selbst, er hätte in einer Zeitung von dem Off-off Broadway Caffe Cino gelesen und sich davon inspirieren lassen. Nur ungern wird diese Aussage in die Forschung miteinbezogen, denn es würde bedeuten, dass die französisch-genuine Form ursprünglich aus den USA stammt.

Das Café-théâtre war in seiner Gründungszeit von 1966–1970 ein Sprungbrett in die große Theaterwelt. Von 1971–1975 erlebte es dann eine Etablierung und Institutionalisierung, die soweit führte, dass man ab 1980 offiziell von Café-théâtre als einer eigenen Gattung sprach.⁷⁸

Auch wenn Schumacher bei der Definition des Café-Theater beide Ansätze unter diesem Begriff subsumiert, ist die Intention bzw. Ausformung jeweils eine andere. „Die besonderen Aufführungsverhältnisse im C.-T. führen zu einer neueren Art der Beziehung zwischen ‚Zuschauerraum‘ und ‚Bühne‘, einem sehr direkten Kontakt, der für die Schauspieler eine Herausforderung bildet und zu einem besonderen Stil geführt hat. Es handelt sich um kurze Stücke, direkte Dialoge, ‚Intimissimus‘, Schaffung einer Komplizenschaft zwischen Schauspielern und Zuschauern, Vorliebe für Humoristisches, äußerste Vereinfachung des Dekors und aller Bühneneffekte.“⁷⁹ Diese Definition trifft, abgesehen von der Vorliebe für Humoristisches, auf das Theater des Off-off Broadways, das französische Café-théâtre und des Wiener Cafétheater zu. Der Bezug zum Publikum,

⁷⁸ Vgl. Grosse. Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument. S. 66-75.

⁷⁹ Schumacher, Horst. Café-Theater. S. 208.

die Einfachheit der Bühne und die kurzen Stücke – in allen drei Fällen werden zu Beginn Einakter gespielt – treffen ebenfalls zu, wobei es hier bereits wesentliche Unterschiede in der Motivation gibt. Gemeinsam haben sie das Café als Aufführungsort und den Ansatz, neue, nationale Autoren und deren Stücke, die speziell für diese Theaterform geschrieben wurden, zu fördern. Trotzdem bedarf es einer differenzierten Auseinandersetzung. Während das französische Café-théâtre mit der Intention gegründet wurde, ein Sprungbrett in die konventionelle Theaterwelt zu sein, wollten die anderen beiden genau das Gegenteil. Sowohl dem Off-off Broadway als auch dem Wiener Cafétheater ging es darum, Alternativen in ästhetischer, schauspielerischer und dramaturgischer Hinsicht zu finden. Auch wenn in New York eine Theateraufführung in einem Coffeehouse den Anstoß gab, die neue Strömung als Off-off Broadway zu bezeichnen⁸⁰, so beschränkte sich diese Bewegung bei weitem nicht auf Kaffeehäuser. Alternative Theater fanden sich ebenso in Lofts, ausrangierten Fabrikhallen und Kirchen. Auch in Wien begann Fritsch in einem Kaffeehaus, wanderte aber schon bald in andere Räumlichkeiten aus. Es war Teil des Konzepts, keinen fixen Ort zu etablieren, da der Ort eines Theaterstückes ebenso wichtig war wie andere theatrale Elemente. Daher war die Truppe bewusst auf der Suche nach jeweils passenden Aufführungsorten. Ein gravierender Unterschied der Strömung besteht darin, dass sowohl in New York als auch in Paris von Bewegungen zu sprechen ist, denen zahlreiche Theatergruppen mit der gleichen Intention angehörten. Das Cafétheater in Wien hingegen bezieht sich nur auf die von Götz Fritsch gegründete Truppe.

2.2.6.5. Von Wien nach New York

Wie bereits erwähnt, betrieb Götz Fritsch das Cafétheater in Wien, um Theater von Grund auf zu erneuern und „die Ideen der 68er Jahre zu versinnlichen“⁸¹. Das Theater wurde auf Grund seines Namens vom Magistrat der Stadt Wien mit einschlägigen Etablissements, wie dem „Moulin Rouge“, verwechselt und musste deshalb die für die Branche üblichen 20% Vergnügungssteuer vom Erlös des Kartenverkaufs an den Fiskus abgeben.⁸² Einmal pro Woche kam ein Zuseher mittleren Alters mit grauem Haar und strengem Blick zu den Vorstellungen. In der Annahme, vom Magistratsbeamten ständig kontrolliert zu werden,

⁸⁰ Vgl. Kapitel Off-Broadway und Off-off Broadway.

⁸¹ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

⁸² Vgl. ebenda.

wurde haargenau abgerechnet.⁸³ Erst ein Jahr später, als dieser Herr eines Abends Fritsch nach dessen beruflichen Ambitionen fragte, stellte sich heraus, dass Herr Schmidt kein Magistratsbeamter war, sondern der größte Fan des Cafétheaters und Freund von Ellen Stewart, der Leiterin des New Yorker Avantgardetheaters La MaMa.

Es sei einer Wette zwischen Schmidt und Stewart zu verdanken, dass *Sprintorgasmik* in New York uraufgeführt wurde, sollte Pevny später berichten: Schmidt sei der Meinung gewesen, dass ein Theatergeschehen wie am New Yorker Off-off Broadway sich in Wien niemals etablieren könnte. Ellen Stewart habe hingegen den Standpunkt vertreten, dass dies überall möglich sei, wenn die Künstler nur die Möglichkeit dazu bekämen. Folglich sollte ein Theatermacher aus Wien nach New York kommen, um den Beweis anzutreten.⁸⁴

Bald darauf sollte Ellen Stewart nach Wien kommen, um Fritsch kennen zu lernen. An jenem Abend wurde *Ödip Entsinnung* gespielt, dessen Autor Wilhelm Pevny sich gerade in Paris befand um an seiner Dissertation zu schreiben. Doch sein Stück sollte an jenem Abend ausschlaggebend sein. Fritsch bat seine Kollegen, sich besonders Mühe zu geben, doch Ellen Stewart kam nicht. Nach dieser Enttäuschung war Fritsch wütend, und auch die Nachricht, dass Stewart ihn in ihrem Hotelzimmer erwarten würde, konnte ihn nicht milde stimmen. „Wenn sie sich nicht einmal die Mühe macht ins Theater zu kommen, wozu? [...] richtig bockig und beleidigt gehe ich dorthin und war etwas frech: was sie denn eigentlich will von mir, wenn sie es nicht mal für nötig hält ins Theater zu kommen.“⁸⁵ Als Fritsch erfuhr, dass Ellen Stewart niemals ins Theater ging, auch nicht in ihre eigenen Stücke, war Fritsch verblüfft: „Wie das funktioniert weiß ich nicht, aber der Erfolg gab ihr Recht. Sie spricht kurz mit den Leuten und wenn ihre Brüste hart werden, dann sind sie engagiert. ‚Übrigens, meine Brüste sind gerade hart‘, ich dachte nur, was passiert da jetzt. ‚My beeb’s‘, hat sie immer gemeint.“⁸⁶ Barbara Horn erläutert diese Auswahlmethode näher: „If a play ‚beebed‘ to her, or spoke to her personally, she offered its playwright a production. It depended upon the what she felt about the person. She never read a play, ever!“⁸⁷ Tom O’Horgan erzählt ebenso verwundert wie Fritsch über diese Methode der Stück- und

⁸³ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

⁸⁴ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003.

⁸⁵ Vgl. ebenda.

⁸⁶ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

⁸⁷ Horn, Barbara Lee. *Ellen Stewart and La Mama: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993. S. 40.

Schauspielerwahl: „She would choose her plays, by putting her hand on the script and saying: ‚I fell beebbs here.‘ Then we’d do it! I must tell you, that mysterious process of selection works as well as, if not better than, an entire team of script readers.“⁸⁸ Selbst wenn sie ein Stück nicht wirklich mochte, aber es ‚beebte‘, wurde es produziert. Niemand, weder Freunde noch Kritiker, verstanden Stewarts System – manchmal war auch das Publikum nicht mit der Auswahl einverstanden. Doch Stewart ging es nicht nur um Erfolg, sondern vor allem darum, Stücke zu produzieren, und gegebenenfalls musste der Autor auch lernen, mit Misserfolg umzugehen.⁸⁹

Herr Schmidt, mit dem Fritschs ganzes Engagement zusammenhing, war ein Fanatiker des Experimentaltheaters. Der Geologieprofessor an der Montan-Universität Leoben hatte sich im 9. Wiener Gemeindebezirk seine Wohnung zum privaten Theater umbauen lassen und dort kleine Vorstellungen veranstaltet – „alles höchst experimentell“⁹⁰. Aufgrund dieses Interesses war Schmidt oft in New York und in Kontakt mit Ellen Stewart. Er berichtete ihr regelmäßig über das Cafétheater als DAS Experimentaltheater Wiens.

In dem Interview, das für diese Arbeit mit Stewart geführt wurde, konnte sie sich jedoch nicht mehr an Herrn Schmidt erinnern. Im Gegenteil, sie hätte nie einen Berichterstatter gebraucht, um die experimentelle Theaterszene im Auge zu behalten. Auch an die Auswahl Fritschs und Pevnys konnte sie sich nicht erinnern, „Götz asked me to help them, so I did his play.“⁹¹

Die Brücke nach New York war jedenfalls geschlagen und bedeutete für die beiden jungen Theatermacher eine große Chance.

⁸⁸ Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 40.

⁸⁹ Ebenda. S. 41.

⁹⁰ Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

⁹¹ Interview mit Ellen Stewart, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C., 26.11.2007.

Anm.: Ellen Stewart sprach von der Arena-Besetzung im Jahr 1967. Diese fand allerdings 1976 statt. Rodriguez, der Archivar, bemerkte anschließend, dass Ellen Stewart aufgrund ihres Alters Jahreszahlen und chronologische Abfolgen häufig verdrehte und vertauschte.

3. USA, New York

Für das Verständnis der Theaterszene in New York ist es nötig, auch einen Blick auf die politische und kulturelle Situation in den USA der 1960er Jahren zu werfen. Erst vor diesem Hintergrund ist eine weitere Betrachtung der Inszenierung und Rezeption von *Sprintorgasmik* in den USA sowie die Gegenüberstellung zur Wiener Inszenierung möglich.

3.1. Politik in den 1960er Jahren

3.1.1. Bürgerrechtsbewegung

Während Europas Nationen nach dem 2. Weltkrieg mit dem Wiederaufbau beschäftigt waren, konnten die USA ihre Rüstungsindustrie auf die Erzeugung von Gebrauchsgütern umstellen. Konkurrenzlos war es ihnen möglich, billige Rohstoffe auf der ganzen Welt einzukaufen und fertige Produkte zu verkaufen. Die Wirtschaft florierte, doch soziale Probleme waren nicht mehr zu übersehen. Unter der Präsidentschaft Eisenhowers, im Aufschwung der 50er Jahre, „in denen das Leben angeblich so leicht, das Benzin billig, die Autos groß, die Familien intakt und das Leben in den Vorstädten so angenehm war“⁹², stand erstmals seit 1875 das Wahlrecht der Schwarzen wieder auf der Agenda der Regierung. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Rassentrennung und Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung alltäglich. Mit dem Urteil des Kongresses, das die Rassentrennung an Schulen für verfassungswidrig erklärte, wurden die Schwarzen bestärkt, für ihre Rechte zu kämpfen. Der Busstreik in Alabama 1955/56 markiert den Aufbruch zu einem neuen Selbstbewusstsein und den Beginn der Bürgerrechtsbewegung.⁹³ In Martin Luther King fand die Bewegung einen Führer, der sich durch seine Entschlossenheit auszeichnete und das Prinzip des gewaltlosen Widerstandes vertrat. Mit seiner Forderung nach einer neuen Welt der Brüderlichkeit und Liebe war er für viele Menschen eine Quelle der Inspiration in dem Kampf für soziale Gleichstellung.⁹⁴

⁹² Dippel, Horst. Geschichte der USA. München: C.H.Beck, 1996. S.108.

⁹³ Vgl. Altendorfer, Cornelia. Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Wien: Dipl. 2008. S. 57 ff.

⁹⁴ Vgl. Dippel. Geschichte der USA. S. 108,109.

Im Jahr 1960 gewann John F. Kennedy die Wahl zum Präsidenten. Seine liberalen politischen Vorhaben wurden jedoch von einer „Allianz aus Republikanern und Südstaaten-Demokraten“⁹⁵ größtenteils blockiert. „Statt kämpferisch für sein Programm einzutreten, [...] verlegte sich Kennedy auf die Förderung der erlahmten Wirtschaft mittels privater Investitionen und [...] des Raumfahrtprogramms.“⁹⁶ Denn bereits drei Jahre zuvor wurde der sowjetische Satellit Sputnik in das Weltall geschossen und verursachte in den USA Panik ob der technischen Fortschrittlichkeit des Feindes. Das Wettrennen der beiden Mächte bezog sich aber nicht nur auf die Raumfahrt, vielmehr hatten der Kalte Krieg und das Aufrüsten auf beiden Seiten bereits begonnen. Auch Kuba wandte sich unter Fidel Castro dem Kommunismus, Amerikas Feindbild Nummer eins, zu. Die Invasion der Schweinebucht und die Kubakrise, beides Ereignisse unter Kennedys Regierung, führten nur knapp an einer Katastrophe vorbei.⁹⁷

Ebenfalls im Jahr 1960 veranstalteten schwarze Studenten in einer Bar in North Carolina ein erstes Sit-In, welches ähnliche Aktionen in 15 weiteren Städten nach sich zog. Im Mai des darauf folgenden Jahres bildeten sich die ersten studentischen „freedom rides“ im Norden um den Kommilitonen im Süden beizustehen.⁹⁸ 1963 begannen die Wahlregistrationsbewegungen im Süden und Martin Luther King hielt die *I have a Dream*-Ansprache in Washington. Erst durch die landesweiten Proteste, Bewegungen und Aufstände, die nicht mehr zu ignorieren waren, sah sich die Regierung gezwungen etwas zu unternehmen. Schlussendlich blieb Kennedys Antrag des Bürgerrechtsgesetzes jedoch beim Kongress liegen, da dort niemand Handlungsbedarf sah.⁹⁹

Als Kennedy im November desselben Jahres ermordet wurde, war die Nation erschüttert. „Mit einem Mal erschien alles, was Kennedy an Ideen, Phantasie und Erwartungen geweckt hatte, Realität gewesen zu sein. [...] Kennedys plötzlicher Tod ließ das Bild eines heldenhaften, potentiell großen Präsidenten, der die Hoffnung einer ganzen Generation verkörpert und Amerika zu neuen Ufern geführt hätte, um so heller erstrahlen und darüber vergessen, dass er nur ein Drittel seiner Gesetzesprojekte tatsächlich durch den Kongress

⁹⁵ Vgl. Dippel. Geschichte der USA. S. 110.

⁹⁶ Ebenda S. 111.

⁹⁷ Vgl. Altendorfer, Cornelia. Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Wien: Dipl. 2008. S. 26 ff.

⁹⁸ Vgl. Kimmel, Michael. Studentenbewegungen der 60er Jahre in drei post-industriellen Ländern (Frankreich, BRD, U.S.A.): Forschungsstand und Vergleich. Wien: Dipl. 1995. S.274

⁹⁹ Vgl. Dippel. Geschichte der USA. S. 111.

gebracht hatte [...].¹⁰⁰ Dennoch spielten Kennedys Visionen von einer liberalen Politik und Gleichberechtigung in den Protestbewegungen der 60er Jahre weiterhin eine wichtige Rolle.

1964 demonstrierten in New York 464.000 Personen gegen die Rassentrennung und im Juni desselben Jahres gelang es Präsident Johnson das Bürgerrechtsgesetz (Civil Rights Act) beim Kongress durchzusetzen. Weiters wurde die „Equal Employment Opportunity Commission“ errichtet, um Diskriminierungen von Rasse, Religion, nationaler Herkunft und Geschlecht zu beenden.¹⁰¹ Der „Voting Rights Act“ und die Abschaffung der Wahlsteuer ermöglichten es, dass nun jeder Schwarze von dem Wahlrecht Gebrauch machen konnte. Doch die Arbeits- und Hoffnungslosigkeit führten vor allem in den Ghettos weiterhin zu Unruhen. Die *Black Power-Bewegung* unter der Führung des radikalen Malcom X kämpfte mit Gewalt für mehr Freiheit und Gleichberechtigung. Nach dessen Ermordung 1965 radikalisierte sich die Bewegung weiter und führte zur Gründung der *Black Panther-Partei*, die vor allem von schwarzen Studenten getragen wurde.

Johnsons Traum von der Great Society, die er mit Hilfe großer sozialer Reformen im Gesundheits- und Bildungswesen sowie im Kampf gegen Armut und für Rassengleichheit erzielen wollte, scheiterte letztlich am fehlenden Budget, das stattdessen in die Finanzierung des Vietnamkrieges floss. Viele der Reformen wurden wieder abgeschafft und der Traum, jedem Bürger dieselben Chancen zu geben, zerbrach. „1966 gab die Regierung zwanzig Mal soviel Geld für den Krieg in Vietnam wie für den Krieg gegen die Armut aus.“¹⁰² Nach dem Tonkin-Zwischenfall 1964, bei dem vietnamesische Boote zwei amerikanische Schiffe angegriffen haben sollen, wurde eine Resolution beschlossen, die es Präsident Johnson erlaubte, einen Einsatz in Vietnam zu organisieren. Erst im Nachhinein wurde klar, dass dieser Zwischenfall so nicht stattgefunden hatte, doch Johnson wollte nicht als der Präsident in die Geschichte eingehen, der Vietnam an den Kommunismus verlor.

Vietnam war seit 1954 in den kommunistischen Norden und den antikommunistischen Süden getrennt. Durch einen Bürgerkrieg im Süden sahen die USA die Gefahr einer Wiedervereinigung mit dem kommunistischen Norden und fühlten sich gezwungen

¹⁰⁰ Dippel. Geschichte der USA. S. 114.

¹⁰¹ Vgl. ebenda. S. 115.

¹⁰² Ebenda S. 117.

einzugreifen. Im März 1965 landeten die ersten amerikanischen Truppen in Vietnam, während der Norden Unterstützung aus der Sowjetunion und der Volksrepublik China erhielt. Tatsächlich war Vietnam ein Stellvertreterkrieg für die USA und die Sowjetunion, in dem sie ihren Kalten Krieg „heiß“ austragen konnten. Für viele amerikanische Bürger kam diese Einsicht zu spät.

Auch die Proteste der Schwarzen verstärkten sich durch den Vietnamkrieg. „In der Mitte des Jahres 1965 verteilten junge Schwarze, die gerade erfahren hatten, dass einer ihrer Klassenkameraden in Vietnam gefallen war, in McComb, Mississippi, ein Flugblatt: Kein Neger aus Mississippi, sollte in Vietnam für die Freiheit des Weißen Mannes kämpfen, ehe nicht alle Neger frei sind. [...] Niemand hat das Recht, uns aufzufordern, unser Leben zu riskieren und andere farbige Menschen [...] zu töten, damit der weiße Amerikaner reicher wird.“¹⁰³ Die jungen Männer begannen ihre Einberufungsbefehle zu ignorieren und wurden mit mehrjährigen Gefängnisaufenthalten bestraft. Doch der Protest nahm zu und im ganzen Land fanden organisiertes Einsammeln und öffentliche Verbrennungen von Einberufungsbefehlen statt. Die Proteste gegen den Krieg wurden zu Beginn vor allem von Schwarzen und Studenten getragen. Die Studenten waren in erster Linie Geisteswissenschaftler, die sich zuerst mit Enthusiasmus den Bürgerrechtsbewegungen angeschlossen hatten, um Kennedys Amerika zu verwirklichen. Der Vietnamkrieg und die damit wieder eingeführte Wehrpflicht gefährdete aber auch die persönliche Freiheit der Studenten und führte 1967 zu den Besetzungen der Universitäten Berkeley und Columbia.¹⁰⁴ Im Laufe der Jahre nahm der Protest gegen den Krieg stark zu und breitete sich auf alle Bevölkerungsgruppen und sozialen Schichten aus. 1969 kommt es in Washington D.C. zu der größten Friedenskundgebung, dem *March against Death*, an dem 300.000 Menschen teilnehmen. Auch in kleinen Orten, in denen nie zuvor politische Proteste stattgefunden hatten, demonstrierte die Bevölkerung gegen den Krieg. „Mitte des Jahres 1965 begannen 380 Strafverfahren gegen Männer, die sich ihrer Einberufung

¹⁰³ Zinn, Howard. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes: Von Vietnam bis Watergate. Band 8. Berlin: Schwarzerfreitag GmbH, 2006. S. 35.

¹⁰⁴ Vgl. Kimmel, Michael. Studentenbewegungen der 60er Jahre in drei post-industriellen Ländern (Frankreich, BRD, U.S.A.): Forschungsstand und Vergleich. Wien: Dipl. 1995. S. 14.

widersetzten; bis Mitte 1968 sollte diese Zahl auf 3.305 ansteigen. Ende 1969 gab es bundesweit [Kalifornien] 33.960 Delinquenten.“¹⁰⁵

Ende 1968 gewann Nixon die Präsidentschaftswahl, denn viele Bürger fühlten sich angesichts der inneren Unruhen durch Studentenbewegungen, Aufstände und die neue sexuellen Freizügigkeit bedroht und verunsichert und wandten sich dem konservativen Lager zu. Wie in vielen Ländern hatten die Aufstände der Liberalen und der New Left auch in den USA einen Rechtsruck zur Folge. Im Oktober 1969 kommt es in Chicago zu dem *Day of Rage* – einer gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen den radikalen Weathermen und der Polizei – und im ganzen Land finden Antikriegskundgebungen statt.

Doch nicht nur die Bürgerrechtsbewegung und die Antikriegsdemonstrationen erschütterten das Land, angespornt durch das wachsende Selbstbewusstsein und der Entschlossenheit der Schwarzen, schlossen sich auch andere Minderheiten, wie die Indianer, die Chicanos und die Gay-Community, den Protesten an und forderten ihre Rechte.

3.1.2. Frauenbewegung

Zur gleichen Zeit begannen auch die Frauen ihren Widerstand gegen alte Rollenbilder. Zuerst waren die Frauen, die bereit waren zu kämpfen und notfalls dafür ins Gefängnis zu gehen in anderen Protestbewegungen zu finden. Doch in den meisten Fällen wurden sie wieder von den Männern zu Schreiarbeiten oder Küchendienst degradiert. „Die einzige Position, die Frauen beim *SNCC–Student Nonviolent Coordinating Committee* [einnehmen können,] ist gebückt“¹⁰⁶, verkündet Stokely Carmichael bei einer Versammlung des SNCC. Frauenbewegungen wurden von anderen Aktivisten angefeindet, die der Meinung waren, dass es angesichts des Krieges wichtigere Probleme gebe als die Stellung der Frau. Doch Frauen aus allen Schichten und mit verschiedenen Beweggründen sahen eine Notwendigkeit in der Frauenbewegung. 40% der weißen Frauen waren ganztags berufstätig, dennoch unterbezahlt und den Demütigungen durch Männer ausgesetzt. Die Arbeit der Hausfrauen hatte in der Gesellschaft ohnehin keinen Wert – denn eine Frau sollte ihre Erfüllung alleine in der Liebe zu ihrem Mann und den Kindern finden. Das Buch *The Feminine Mystique* von Betty Friedan, welches das Leben der Mittelklasse-Hausfrau

¹⁰⁵ Zinn. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. S. 37.

¹⁰⁶ Miles, Barry. Hippies. München: Collection Rolf Heyne, 2004. S. 16.

beschreibt, war für viele Frauen ein erster Anstoß, ihre Situation in Frage zu stellen.¹⁰⁷ Frauen schlossen sich zusammen und gründeten 1966 die *National Organization for Women – NOW*, um auf sich und ihre Situation aufmerksam zu machen.¹⁰⁸ Bei einer Antikriegsdemonstration 1967 trugen Frauen die traditionelle Fraulichkeit zu Grabe und marschierten mit Fackeln zum Nationalfriedhof von Arlington. Die Mitglieder der Gruppe „Radikale Frauen“ verbrannten 1969 Büsten- und Hüfthalter, Lockenwickler und Make-up als Protestakt gegen die Wahl zur Miss America und krönten ein Schaf zur amtierenden Miss. Die Frauen von „WITCH- Women’s International Terrorist Conspiracy from Hell“ protestierten als Hexen verkleidet an der New Yorker Börse, und die Öffentlichkeit begann erstmals von einer „Women’s Liberation“ zu sprechen.¹⁰⁹ Natürlich hatten die verschiedenen Gruppen differenzierte Schwerpunkte, doch die Frauenbewegung als Ganzes brachte Themen zum öffentlichen Diskurs, über die bisher kein Wort verloren worden war. Zum ersten Mal konnten sich Frauen in einer größeren Gemeinschaft über ihre Situation austauschen und feststellen, dass sie nicht alleine damit waren. Das Buch eines Frauenkollektivs *Our Bodies, Ourselves* war ein Meilenstein für die Aufklärung. Es bot praktische Hilfestellung in allgemeine Tabuthemen: Weibliche Anatomie, Sexualität, Geburt, Wechseljahre, Geschlechtskrankheiten und Verhütung wurden genauso behandelt wie lesbische Liebe, Vergewaltigung und Selbstverteidigung.¹¹⁰ Gemeinsame Themen der Frauenbewegung waren das Recht auf den eigenen Körper und damit einhergehend das Recht auf Abtreibung, das Aufbrechen althergebrachter Rollenbilder und das Sich-zur-Wehr-Setzen gegen sexuelle Diskriminierung. Dem Bild des schwachen Geschlechts sollte ein Ende gesetzt werden.

¹⁰⁷ Vgl. Miles. Hippies. S. 72.

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda. S. 80.

¹⁰⁹ Vgl. Zinn. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. S. 76, 77.

¹¹⁰ Vgl. Ebenda S. 84.

3.2. Leben und Kunst

„Mit dem Verlust des Glaubens an große Mächte – Wirtschaft, Regierung, Religion – ging ein stärkerer Glaube an sich selbst, ob individuell oder kollektiv, einher.“¹¹¹ Dies begünstigte die Gründung von Alternativbewegungen, Kommunen, Sekten und das Aufgreifen ferner Religionen und Lebenskonzepte. Wichtige Einflüsse und Wegbereiter für das Leben und die Kunst in den 60er Jahren kamen allerdings aus den eigenen Reihen, wie im Folgenden dargestellt werden soll.

3.2.1. Vorläufer: Die Beat Generation

Der Terminus Beat Generation wurde erstmals 1940 in einem Gespräch zwischen Kerouac und Holmes erwähnt und ab 1952 als solcher in der Öffentlichkeit verwendet. Als Vertreter dieser neuen Literatengruppe werden Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs und Herbert Huncke genannt. Jedoch „muß sie vielmehr als eine im höchsten Maße heterogene Gruppierung verstanden werden, die aus dem spezifischen gesellschaftlichen Klima der Nachkriegsjahre erwachsen ist. Gerade die Individualität ihrer Mitglieder scheint ihre Zugehörigkeit zum Kollektiven der Gruppe auszumachen, negiert dieses gemeinschaftliche Element aber im gleichen Moment wieder.“¹¹² Gary Snyder konstatierte zu Recht, vier Personen würden keine Generation ausmachen¹¹³, und so sind auch Neal Cassady, Peter Orlovsky, J.C. Holmes, Lucien Carr zu den Beat Autoren zu zählen.

Bisher außer Acht gelassen wurden Autorinnen wie Joyce Johnson, Hettie Jones, Carolyn Cassady und viele mehr, die im Schatten der Männer standen und erst in den letzten Jahren Aufmerksamkeit und Beachtung in der Rezeption der Beat Generation bekommen. Bendels Dissertation *The requirements of our life is the form of our art: Autobiographik von Frauen der Beat Generation* leistet hier einen wichtigen Beitrag.

Zu verstehen ist die Beat Generation im Spannungsfeld ihrer Lebensführung und ihres Literaturkonzepts. Eine Vielfalt an Definitionen versucht das Wesen der Beat Generation zu umreißen, ohne sie tatsächlich zu erfassen. Sehr ausführlich trägt Cornelia Altendorfer

¹¹¹ Vgl. Zinn. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. S. 131.

¹¹² Bendel, Larissa. *The requirements of our life is the form of our art: Autobiographik von Frauen der Beat Generation*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2005. S. 37.

¹¹³ Vgl. ebenda. S. 37.

diese zusammen. Weiters bestimmt sie den Begriff „beat“ etymologisch und grenzt die oft austauschbar verwendeten Begriffe Beat, Beatnik und Hipster voneinander ab.¹¹⁴ Das „Wesen des ‚Beat-Seins‘“¹¹⁵ bestimmt Altendorfer weit differenzierter als das gängige Bild der unter Drogeneinfluss schreibenden Dichter, welche in Kommunen lebten und sich zu Homo- bzw. Bisexualität bekannten.

Einflüsse und Themen der Beat Autoren waren die Atombombe, der Krieg, Gesellschaftskritik, Sexualität, Nacktheit, Wahnsinn, Drogen, Jazz und Bebop. Bis in die 80er Jahre wurden die Werke der Beat Autoren von Literaturkritikern wegen ihrer Obszönität großteils ignoriert. Sozialhistoriker bewerteten die Gruppe als subversiv, da die Autoren gesellschaftliche Normen und Werte ablehnten, und warfen ihnen Nähe zum kriminellen Untergrund vor. Erst später gewannen sie an Popularität, v.a. durch ihren innovativen Umgang mit Sprache und neuen Techniken, wie Kerouacs *Spontaneous Prose*, Burroughs *Cut-up Method*, bei der er Textteile zerschneidet und neu zusammensetzt, und Ginsbergs visionäre Dichtung zeigen.¹¹⁶

Wenn auch von der Literaturwissenschaft ignoriert, kann die Kunst der 60er Jahre nicht ohne den Einfluss der Beat Generation betrachtet werden. So wurden die Einnahme von Drogen zu einem Ausdruck der Selbstbestimmung, Nacktheit und freie Sexualität zur persönlichen Freiheit und antiautoritäre Ideologien sowie körperliche und geistige Gewaltlosigkeit zu einer Grundhaltung für nachfolgende Subkulturen.

„Es fand eine allgemeine Revolte gegen alle unterdrückenden, künstlichen und bis dahin unhinterfragten Lebensstile statt. Sie betraf jeden Aspekt des persönlichen Lebens: Geburt, Kindheit, Liebe, Sex, Ehe, Kleidung, Musik, Kunst, Sport, Sprache, Essen, Wohnen, Religion, Literatur, Tod und Schulen.“¹¹⁷ So bildeten sich verschiedenste Formen des Zusammenlebens, die Alternativen zu dem Idealbild der Kleinfamilie in den amerikanischen Vororten darstellten. Überall im Land entstanden Kommunen, die nicht nur

¹¹⁴ Vgl. Altendorfer, Cornelia. Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Wien: Dipl. 2008. S. 82 ff.

¹¹⁵ Ebenda S. 99.

¹¹⁶ Vgl. Ebenda. Kaptiel III.3. „Die Entwicklung neuer literarischer Techniken innerhalb der Beat Generation“ S.233 ff.

¹¹⁷ Zinn. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes. S. 127 f.

Wohngemeinschaften waren, sondern deren Bewohner alle Lebensbereiche miteinander teilten – Sexualität, Geld und Kindererziehung. Zen-Buddhismus, Krishna-Kult, Yoga, Meditation, Vegetarismus, New Age Methoden, Scientology, Modern Dance, das Esalen-Institut und die Lehren von Wilhelm Reich eroberten die USA.¹¹⁸

3.2.2. Hippies

Von anderen revolutionären Gruppen wurde die Hippiebewegung belächelt, denn die Ermordung Martin Luther Kings war der Beweis dafür, dass mit dem Motto *Love & Peace* alleine keine Veränderungen herbeigeführt werden können. Für den Zeitgeist und die Kunst der 60er Jahre leistete die Hippiebewegung dennoch einen wichtigen Beitrag zur Veränderung der Gesellschaft. Beim konservativen Bürger erregten die Hippies schon durch ihr Aussehen Anstoß. Lange Haare bei Mann und Frau brachten die Aufhebung der Geschlechterrollen zum Ausdruck, gebatikte Stoffe in Regenbogenfarben, lange wallende Kleider, Mode im viktorianischen Stil und abgetragene Armeeuniformen prägten das äußere Erscheinungsbild, während freie Liebe, das Leben in Kommunen, Drogen und Musik den Lebensstil definierten. „Das erklärte Ziel vieler Hippies war der Aufbau einer konträren Kultur – ihres eigenen Gegenentwurfs zur bürgerlichen Gesellschaft in all ihren Aspekten.“¹¹⁹ Entstanden im Viertel Haight-Ashbury in San Francisco zog die Hippiebewegung ihre Kreise über die ganze Welt. In New York war das Hippie-Viertel Downtown um den St.Marks Place zu finden, mitten im Zentrum des Off-off Broadways.¹²⁰

3.2.3. LSD

Die Einnahme von Drogen, hauptsächlich Marihuana und LSD, prägten sowohl die Ästhetik der Hippies als auch die Kunst. LSD wurde 1943 von dem Chemiker A. Hofmann entdeckt und in psychiatrischen Anstalten zu Therapiezwecken eingesetzt. Der Harvard Psychologie Professor Timothy Leary startete ein von der Universität unterstütztes Projekt

¹¹⁸ Vgl. Miles. Hippies. S. 20.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Vgl. Kapitel Off-Broadway und Off-off Broadway.

zur Erforschung der klinischen Wirkung von LSD. 62% der 400 Probanden, darunter Doktoratsstudenten, Musiker, Schriftsteller und Häftlinge, gaben an, ihr Leben habe sich während der Einnahme zum Besseren verändert. Für Leary war es das „ideale Heilmittel für gesellschaftliche Krankheiten“¹²¹ – zu diesem Zeitpunkt gab es noch kein Verbot von LSD. Leary war bewusst, dass ein solches Halluzinogen langfristig nicht legal bleiben würde und er suchte nach prominenten Befürwortern der Droge. Zu diesem Zweck verteilte er LSD an führende Köpfe des Landes – unter ihnen Allen Ginsberg, der die große Begeisterung für die Droge teilte, und J.F. Kennedy, der sie ablehnte. Als Learys Forschungsarbeit außer Kontrolle geriet, wurde er von der Universität seines Amtes enthoben. Er gründete daraufhin die *IF-IF (International Foundation for Inner Freedom)* mit Sitz in Mexiko und später Millbrook, New York, um seine Experimente wieder aufnehmen zu können.¹²²

An der Westküste sorgten Ken Kesey, Autor des Romans *Einer flog über das Kuckucksnest*, und August Owsley Stanley für die Verbreitung von LSD. Letzterer versorgte den Uni-Campus Berkeley mit freien Drogen. Kesey und seine Kommune, die *Merry Prangsters*, tourten mit einem bunt bemalten Schulbus, der mit Mikrofon und Lautsprechern auf dem Dach ausgestattet war und den Namen *Further* trug, durch das Land. Sie benutzten den Bus auch als „Fahrzeug“ in eine andere Dimension, denn im Inneren befand sich ein Kanister mit in Orangensaft aufgelösten LSD-Tabletten. Nicht nur die Passagiere sondern auch Passanten durften trinken, soviel sie wollten. Diese zuerst spontan veranstalteten „Acid Tests“ wurden schnell zu großen Happenings, an denen Künstler und Musiker teilnahmen. Sowohl die Fahrt durch das Land, als auch die Acid Tests wurden von Künstlern der Szene mit 40-stündigem Filmmaterial und in verschiedenen Romanen dokumentiert.¹²³ Die unter dem Einfluss von Drogen entstandene Kunst, wie Grafik, Musik und Lightshows, spiegelten den psychedelischen Zustand und das Lebensgefühl der Künstler wider. Die grellen Farben und dissonanten Töne waren nicht nur Ergebnis des Drogenrausches, sondern sollten auch durch die bewusste Reizüberflutung zur Erlangung von transzendenten Zuständen beitragen.

¹²¹ Miles. *Hippies*. S. 68.

¹²² Vgl. ebenda. S. 32, 68.

¹²³ Vgl. ebenda. S. 32, 54.

3.2.4. Woodstock

Das *Woodstock Festival*, das im August 1969 mit 500.000 Teilnehmern in Bethel, New York, auf einem Feld stattfand, war der Höhepunkt und gleichzeitig Niedergang der Subkultur. Jimmy Hendrix gab seine Version der Nationalhymne *Star Spangled Banner* als Protest gegen den Vietnam-Krieg. Weitere 32 Bands, darunter Grateful Death, The Who, Janis Joplin, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Santana und Ravi Shankar, gaben ihre Musik zum Besten. Obwohl das Festival durch starke Regenfälle in ein Schlammbad verwandelt wurde, die Sanitäreanlagen und die Nahrungsmittelversorgung unzureichend waren, blieb die Stimmung aufgrund oder auch trotz des Drogenkonsums friedlich. Doch ausgerechnet das Festival einer Subkultur, die einen Gegenpol zur Konsumgesellschaft schaffen wollte, wurde im Nachhinein durch Film- und Musikindustrie verkauft. Für die Veranstalter war der Verkauf der Filmrechte eine Goldgrube und glich den durch fehlende Organisation missglückten Kartenverkauf wieder aus.¹²⁴

3.3. Off-Broadway und Off-off Broadway

Der Um- und Aufbruch der amerikanischen Gesellschaft prägte auch das Theater der Zeit. Besonders stark beeinflusst war die Theaterszene in New York City, die den Off-Broadway und den Off-off Broadway hervorbrachte. Die Veränderungen des Theaterverständnisses sollen nun erläutert und an Hand des La MaMa Theaters näher betrachtet werden.

Die Off-Broadway Bewegung entwickelte sich in den 1940er Jahren als Reaktion auf die Kommerzialisierung des Broadways. Die Theatermacher suchten neue Orte, um mit Theater zu experimentieren und fühlten sich jungen Autoren verpflichtet. Abgesehen von neuen Methoden und Stücken wollten sie auch Stücke, die am Broadway erfolglos geblieben waren, neu inszenieren und eine zweite Chance geben.¹²⁵ Im Gegensatz zur Guckkastenbühne, wie sie am Broadway etabliert war, setzte man auf alternative Formen,

¹²⁴ Vgl. Miles. *Hippies*. S. 315-318.

¹²⁵ Vgl. Marjanovicova, Alexandra. *Das Phänomen LIVING THEATRE: Theater als Leben – Theater als Widerstand*. Wien: Dipl. 2008. S. 15 ff.

wie z.B. die Arenabühne. Auch in anderen Bereichen – Design, Schauspiel, Kostüm – versuchte man neue Wege zu gehen. Durch die kleineren Räumlichkeiten, die ca. 200 Zuseher fassten, entstand eine ungewöhnliche Nähe zwischen dem Publikum und dem Geschehen auf der Bühne, und diese kreierte eine andere Spiel- und Wirkungsweise. Trotz dieser neuen Ansätze wurde der Off-Broadway von den Theatermachern in erster Linie als Sprungbrett für den Broadway betrachtet. Zusehends wurde der Off-Broadway kommerzieller und somit auch weniger experimentell. Grund dafür waren auch die steigenden Produktionskosten, die dazu führten, dass konventionellere und somit besser besuchte Stücke aufgeführt werden mussten. Weiters wurden Off-Broadway Erfolgsstücke, wie z.B. *Grease*, von den Theatern des Broadways übernommen, und die Trennung zwischen Off-Broadway und Broadway verschwamm.¹²⁶

Anfang der 1960er Jahre wurde der Off-Broadway durch den Off-off Broadway ersetzt und schuf neuen Boden für experimentelles Theater. Wieder war es Ziel der Theatermacher, neue Techniken und Methoden zu erproben, neue Autoren zu fördern und einer Kommerzialisierung des Theaters aus dem Weg zu gehen. Grundsätzlich unterschied sich der Off-off Broadway aber vom Off-Broadway durch die Absage an das konventionelle Theater. Dies bedeutete auch die Aufhebung der Trennung von Bühne und Publikum und die Einbeziehung des Publikums in das Spiel. Das Publikum belief sich auf 10-30 Zuschauer und war meist für kollektive Theater-Erfahrungen offen.¹²⁷ Die Theatermacher, Schauspieler und Autoren waren Amateure aus allen Gesellschaftsschichten und Ethnien, denen der Eintritt in die Theaterwelt sonst verwehrt blieb. Häufig waren die gewählten Stücke politisch motiviert, und inhaltlich konnte eine Linie gegen den Kapitalismus, traditionelle gesellschaftliche Werte und den Vietnamkrieg ausgemacht werden. Einflüsse aus Europa kamen vom klassischen, modernen und absurden Theater.¹²⁸ Weiters ergab sich auch die Entwicklung multimedialer Formen, wie Film, Happening und Tanz. Neu war auch, dass Räumlichkeiten, die ursprünglich nicht für das Theater konzipiert waren – Lofts, Industriegebäude und Kirchen – als Spielorte gewählt wurden.

¹²⁶ Vgl. Wilson, Edwin (Hg.). *Living theatre: a history*. S. 508.

¹²⁷ Vgl. Marjanovicova. *Das Phänomen LIVING THEATRE*. S. 18 ff.

¹²⁸ Vgl. Wilson, Edwin (Hg.). *Living theatre: a history*. S. 510.

Zum ersten Mal begrifflich determiniert wurde der Off-off Broadway von dem Journalisten Jerry Tallmer, einem Kritiker der *Village Voice*, im September 1960. Er schrieb zu der Aufführung von Alfred Jerry's *King Ubu*, die in einem Coffeeshop stattfand unter dem Titel „Off-off Broadway“: „This production [...] represents a return to the original idea of Off Broadway theatre, in which imagination is substituted for money, and plays can be presented in a way that would be impossible in the commercial theatre.“¹²⁹

Eine Bezeichnung der neuen Strömung war schon längst überfällig gewesen, denn bereits in den späten 50er Jahren, als Julian Beck und Judith Malina mit ihrem „Living Theatre“ in einem Loft in New Yorks West Village Einzug hielten, vertraten sie all das, was den Off-off Broadway ausmachte.¹³⁰ Wenige Jahre nach der Gründung wurde deren Theater geschlossen und das Living Theatre verließ vorerst die Vereinigten Staaten. Zwei ehemalige Mitglieder der Truppe, Lawrence Kornfeld (Regisseur) und Joseph Chaikin (Schauspieler), blieben und gründeten das „Open Theatre“. Sie führten die Methoden und den Stil des Living Theatre weiter und wurden Teil der Off-off Broadway Szene.¹³¹

Der Beginn des Off-off Broadways wird mit der Eröffnung des „Caffe Cino“ im Dezember 1958 festgesetzt. Joe Cino, der Inhaber, wollte sein kleines Café in der 31 Cornelia Street zum „Zwecke des sozialen und künstlerischen Austausches“¹³² eröffnen, Gemälde ausstellen und Dichterlesungen veranstalten. Dieses Projekt verselbstständigte sich schnell, und es wurden szenische Stücke gelesen – 1960 wurde das erste Stück gespielt.¹³³

Gefolgt wurde das Caffe Cino 1961 von dem „Judson Poet's Theatre“ und 1962 von dem „Cafe La MaMa“. Das Judson Poet's Theatre wurde von Al Carmines gegründet und von der Judson Memorial Church am Washington Square gesponsert und beherbergt. Produziert wurden kleine Musicals, die Carmines selbst schrieb. Weitere Gruppen waren „The Playwrights Unit“ (1963) von Edward Albee, Richard Baar und Clinton Wilder, die in einem alten Bürogebäude beheimatet waren, sowie das „Theatre Genesis“ (1964) von Ralph Cook in der St. Marks Church.¹³⁴ Während alle anderen Off-off Theater in Downtown Manhattan zu finden waren, war „The American Place Theatre“ (1964) von

¹²⁹ Tallmer, Jerry. *Cafe Theatre: King Ubu. The Village Voice*. 06.10.1960, S.10.

¹³⁰ Vgl. Marjanovicova. *Das Phänomen LIVING THEATRE*.

¹³¹ Vgl. Horn, Barbara Lee. *Ellen Stewart and La Mama: a bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 1993. Preface, S. xii

¹³² Moritz, Katja. *Stage New York City*. Wien: Dipl. 2008. S. 64.

¹³³ Vgl. ebenda. S. 65.

¹³⁴ Vgl. Moritz. *Stage New York City*. S. 79 f.

Wynn Handmann, als einziges Theater in einem Skyscraper in Midtown Manhattan beherbergt.¹³⁵

Viele Gruppen und Künstler wechselten zwischen den Theatern der Szene, um ihre Stücke so oft wie möglich produzieren zu können. Dadurch fand ein reger Austausch an Künstlern und Ideen statt und schuf eine blühende, vielfältige Theaterszene, die eine Ästhetik produzierte und teilte – die des Experiments. 1966 schrieb Michael Smith in der *Tulane Drama Review*: „Off Off-Broadway is not a place or an idea or a movement or a method or even a group of people. It has no program, no rules, no image to maintain. It is as varied as its participants and they are constantly changing. At its best, it implies a particular point of view: that procedures of the professional theatre are inadequate; that integrity and the freedom to explore, experiment, and grow count more than respectable or impressive surroundings; that, above all, it is necessary to do the work.“¹³⁶ Auch Guernsey, Herausgeber der *The Best Plays of 1965-66*, sprach fasziniert von den Nonprofit-Theatern, die aus dem Boden sprießen, wo Enthusiasmus die Professionalität ersetzt und die Performance auf der Bühne unmöglich zu definieren oder zu greifen ist.¹³⁷

Doch der Alltag des Off-off Broadways war geprägt von Ärgernissen mit den Behörden und Ämtern der Stadt. Die Gesetzgebung bezog sich auf kommerziell ausgerichtete Theaterhäuser mit baulichen und steuerlichen Regelungen, die nicht auf diese neuen Theater angewandt werden konnten. Da die Gruppen in theaterfremden Lokalisationen spielten, gab es oft Ärger mit den Sicherheitsbestimmungen bezüglich Feuerschutz und der Fluchtwege. Ebenso häufig gab es Probleme mit der Steuerbehörde, die Steuern für einen Theaterbetrieb verlangten, der keine Gewinne machte. Niemand, der mit diesen Truppen arbeitete, konnte damit sein Leben finanzieren.¹³⁸ Den Künstlern ging es um die Möglichkeit zu spielen, ihre Kunst auszuleben und zu experimentieren. Als Gage wurden die Eintritte des Abends aufgeteilt, welche im Schnitt zwischen \$2.00 und \$5.00 pro Abend und Person lag. Um Herr der Lage zu werden, zwang das *Departement of Licenses* 1968

¹³⁵ Vgl. Horn. *Ellen Stewart and La Mama.. Preface*, S. xiii.

¹³⁶ Smith, Michael. *The Good Scene: Off Off Broadway*. *Tulane Drama Review* No.10. Summer 1966. S. 159-60.

¹³⁷ Vgl. Guernsey, Otis L. Jr. *The Best Plays of 1965-1966*. New York: Dodd, Mead & Co, 1966. S. 34.

¹³⁸ Vgl. Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C. Archive, 26.11.2007.

alle Off-off Broadway Theatergruppen, die in diversen Kellern, Lofts und Cafés beheimatet waren, eine Theaterlizenz zu beantragen.¹³⁹

3.3.1. Der Schauspieler

Um die Entwicklung des eigenen Off-off Broadway Schauspielstils zu verstehen, ist es notwendig, sich die Situation der Schauspieler näher anzusehen.

Die Ausbildung der Schauspieler übernahmen private Schauspielschulen und die Drama-Abteilungen der Universitäten. Beide orientierten sich an den Anforderungen des kommerziellen Theaters, Films und Fernsehens. „Das Ergebnis solcher Ausbildungen sind dann Darsteller, die ein wenig singen, tanzen und schauspielern können, aber kaum in der Lage sind, Rollen in den Stücken des klassischen [oder modernen europäischen] Repertoires zu tragen.“¹⁴⁰ Am Broadway wurde dieses Problem umgangen, indem man ganze Produktionen, inklusive der Schauspieler, in London einkaufte.

Charakteristisch für das gesamte amerikanische Schauspiel ist die Prägung durch die Methode Stanislawskis. Drei Schauspieler des Moskauer Künstlertheaters, das 1923 unter der Leitung von Stanislawski mit großem Erfolg durch die USA getourt war, gründeten das „American Laboratory Theatre“. Der berühmteste Sprössling des Theaters war Lee Strasberg. Er wurde 1951 von den „Actors Studios“ als Schauspiellehrer engagiert und setzte vor allem auf das „emotionale Gedächtnis“, da ihm alles andere unzureichend erschien. „I think of the place I was in, and what I wore, and how it felt on my body [...]. As I do that, the emotion is relived.“¹⁴¹

„Um nun auch das innere Leben der Rolle zu erreichen, muß sich der Schauspieler des ‚emotionalen Gedächtnisses‘ bedienen, das heißt, aus der Erinnerung eigene Gefühle in bestimmten Situationen rekonstruieren.“¹⁴² Doch in Strasbergs Übertragung der Methode schlich sich ein Missverständnis ein: Stanislawski vertrat zwar die Ansicht, dass die für die Rolle notwendigen Emotionen über die physischen Handlungen zugänglich werden, ging

¹³⁹ Vgl. Schumach, Murray. Off Off Broadway Theatre in Squeeze. *New York Times*. 20.03.1968.

¹⁴⁰ Brinkmann, Jürgen. Off-Off Broadway: Das amerikanische Experimentaltheater der sechziger Jahre. Kiel: Diss. 1973. S. 43.

¹⁴¹ Zitiert nach: Brinkmann. Off-Off Broadway. S. 48. Schechner. *Stanislawski and America*, an Interview with Strasberg by Schechner. S. 195.

¹⁴² Brinkmann. Off-Off Broadway. S. 47.

aber von den im Stück gegebenen Umständen aus und empfahl die Gefühlserinnerung nur für den Notfall.¹⁴³ Während Stanislawski seine Techniken erweiterte und in späterer Folge stark von Meyerholds Theorien der Biomechanik¹⁴⁴ beeinflusst war, vertrat Strasberg weiterhin die angeführte Methode.

Den Kritikern dieser Methode ist die Technik des „emotionalen Gedächtnisses“ aber unzureichend, da der Schauspieler damit nichts darstellen könne, was er nicht aus sich heraus motivieren kann, und deshalb anstatt der Rolle nur sich selbst spielt. Brinkmann formuliert es so: „Im Wesentlichen läuft die Kritik an der ‚Methode‘ auf zweierlei hinaus. Die Anhänger des klassischen Repertoires nach europäischem Vorbild bemängeln, dass die ‚Methode‘ den Schauspieler nur für den Bereich des naturalistischen, psychologischen Dramas ausbildet und die Persönlichkeit des Schauspielers über die Rolle stellt. Die Experimentatoren legen bei ihrer Kritik das Hauptgewicht auf die Tatsache, dass die ‚Methode‘ den Unterschied zwischen Rolle und Darsteller verschleiert, während sie gerade die Illusion aufheben wollen, dass die Person des Schauspielers und seine Rolle auf der Bühne identisch sind.“¹⁴⁵

Die Theaterleiter der Avantgarde mussten sich zusätzlich mit der Tatsache der uneinheitlichen und oft mangelhaften Ausbildungen auseinandersetzen. Gleichzeitig waren die experimentellen Künstler auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Das Ergebnis waren Workshops, die einerseits zum Angleichen des schauspielerischen Könnens und andererseits zum Erproben neuer Methoden führten. Die Künstler ließen sich dabei vor allem von europäischen Strömungen beeinflussen. Die wichtigsten Vertreter hierbei waren Antonin Artaud mit seinem *Theater der Grausamkeiten* und Jerzy Grotowski mit der Methode der *via negativa*. Das Living Theatre war eines der ersten Theater, das neue Maßstäbe für das amerikanische Theater setzte. Die Arbeitsmethode des Living Theatre war „[...] das kollektive experimentelle Schaffen als gemeinsam kreierter Prozess [...]“¹⁴⁶, das auch das Publikum einbezog. Andere Gruppen führten diese Methode noch weiter, wie Richard Schechners „The Performance Group“ oder Joseph Chaikins „Open Theatre“.¹⁴⁷

¹⁴³ Vgl. Brinkmann. *Off-Off Broadway*. S. 45.

¹⁴⁴ Eine Methode des Schauspielertrainings.

¹⁴⁵ Brinkmann. *Off-Off Broadway*. S. 50.

¹⁴⁶ Marjanovicova. *Das Phänomen LIVING THEATRE*. S. 20.

¹⁴⁷ Vgl. Ebenda S.20.

Neue Schauspieltechniken wurden in erster Linie in den Proben zu den Stücken entwickelt und beeinflussten sich gegenseitig. Die große Anzahl an Stücken, die aus der engen Zusammenarbeit von Autor, Regisseur und Darstellern entstanden ist, lässt sich dadurch erklären.¹⁴⁸ Es entwickelte sich ein eigener Schauspielstil, von dem sich auch die europäische Theateravantgarde inspirieren ließ.

Ein Theater, das in dieser Weise seinen eigenen Schauspielstil entwickelte, war das La MaMa Theater, unter der Leitung von Ellen Stewart.

3.4. Das La MaMa Theater

„La MaMa Experimental Theatre is a world-renowned cultural organization led by founder Ellen Stewart. For 46 years La MaMa has passionately pursued its original mission to develop, nurture, support, produce and present new and original performance work by artists of all nations and cultures. We believe that in order to flourish, art needs the company of colleagues, the spirit of collaboration, the comfort of continuation, a public forum in which to be evaluated and fiscal support. La MaMa envisions art as a universal language. Cultural pluralism and ethnic diversity have been inherent in the work created at La MaMa. To sustain this global vision, La MaMa has become one of this country's foremost presenters of international performance. We are delighted to call artists from over seventy nations part of the La MaMa family.“¹⁴⁹

3.4.1. La MaMa's Theateranspruch und Arbeitsweise

„We were a little group of people, who wanted to write plays and who would be in these plays and who really didn't know too much about theatre at all: certainly I knew nothing.“¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vgl. Brinkmann. Off-Off Broadway. S. 42.

¹⁴⁹ www.lamama.org, Zugriff am 07.04.2008.

¹⁵⁰ Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 19.

In den Anfängen kann man kaum von einem bestimmten Schauspielstil oder einer einheitlichen Ästhetik sprechen. Alle Mitwirkenden waren Theaterlaien, die ihre große Leidenschaft für das Theater teilten aber keinerlei professionelle Ausbildung hatten. La MaMa war ein Ort, der Theaterbegeisterten offen stand, ohne nach Herkunft, Vorbildung oder Erfahrung zu fragen, solange sie mit Leidenschaft und Einsatz dabei waren. „My every thought, my every concentration is, what can be done for my playwrights.“¹⁵¹

Ausgehend von der Idee, eine Plattform für neue Autoren zu gründen, durfte jeder Autor, der ein eigenes Skript in Händen hielt sein Stück am La MaMa aufführen und inszenieren.

„You write plays to be done. They knew there was a place to write for. All over the country there are thousands of playwrights with plays in the drawer that will never be done. But here in New York, beginning in 1962, was this place called Cafe La Mama. [...] We like all playwrights. There is no difficulty about having a play done at La Mama except, [...] it has to be done with very little money and technical assistance, very little of anything except love and do-it-yourself hard work, which enables us to make our kind of productions. Any playwright who can suffer these limitations is certainly welcome.“¹⁵² Am La MaMa hatte der Autor das Sagen. Ein Regisseur wurde ihm beiseite gestellt, aber das Stück sollte so auf die Bühne kommen, wie der Autor es während des Schreibprozesses imaginiert hatte. Der große Enthusiasmus aller Beteiligten machte die Unerfahrenheit wett. „The quality of the plays seems less important than the message.“¹⁵³ Diese Tatsache ermutigte unerfahrene Autoren und Schauspieler, den ersten Schritt in die Öffentlichkeit zu wagen.

Anders sah das Brice Howard, Direktor des National Education Television. Er bot Ellen Stewart die Chance drei ausgewählte Stücke für das Fernsehen aufzunehmen, allerdings ohne ihre Schauspieler, da er fand, dass diese nicht spielen könnten. Ellen Stewart versuchte einen Schauspiellehrer zu organisieren, doch niemand hatte Interesse ihre Truppe zu trainieren. Da viele der Schriftsteller Artaud-Anhänger waren, brauchten sie ohnehin einen Schauspielstil, der diese Form des Theaters unterstützte, denn mit den traditionellen Methoden könnten die Stücke ohnedies nicht inszeniert werden. “Traditional acting left the plays in the dark. [...] Simply, everything else was wrong and the play was right. That’s the way I’ve approached it: find what the play needs.“¹⁵⁴

¹⁵¹ *Dramatists Guild Quaterly*. NY, Frühling 1970, Vol. 7, Nr.1. Autor ub. Everything for the Dramatist... S. 13.

¹⁵² Ebenda. S. 8.

¹⁵³ Kroll, Jack. Life with La Mama. *Newsweek* Nr. 73. 28.04.1969.

¹⁵⁴ *Dramatists Guild Quaterly*, S. 15.

Ausschlaggebend für den La MaMa Schauspielstil war schlussendlich die Europatournee im Jahr 1965.¹⁵⁵ Da sich die Schauspieler dort der englischen Sprache nicht bedienen konnten, mussten sie auf andere Elemente des Spiels setzen, um den Inhalt vermitteln zu können. Entscheidend wurde somit der Ausdruck durch Gestik, Mimik, Tanz, Musik und Rhythmus. Stewart betont: „The common interest [...] is theatre that communicates beyond language – theatre as a universal language.“¹⁵⁶ An anderer Stelle heißt es: „After all, the most important thing in theatre is love, expressed through communication. You shouldn't have boundaries of language to proscribe that communication. Ways should be found to use language expressively, and to show what you mean... I didn't feel words should be eliminated. I just felt that they should be enhanced by movement, dance, and visuals. The emphasis should be on those elements as much as on the text.“¹⁵⁷ In Dänemark war man begeistert von den jungen Amerikanern. Es war nicht zu übersehen, dass sie keine Ahnung von Theater hatten, aber man liebte sie für ihren Einsatz und ihre Begeisterung.

Es habe wahrscheinlich kein besseres Training für die Schauspieler geben können, als in einem fremden Land eine eigene Theatersprache zu finden, meint O'Horgan rückblickend: „We played for six months [...] performing in every possible kind of theatre, state of art theatres to those in homes, and every place in between. And we developed something quite amazing. Out of necessity we had to band together. [...] I realized, this was great, but our work had to be codified. [...] What evolved was a whole new kind of theatre. You could do whatever you wanted to do – kind of plays and the kind of acting you believed in.“¹⁵⁸

Um ihre eigene Sprache weiter zu entwickeln und die anderen La MaMa Schauspieler zu unterrichten, wurde ein ständiger Workshop eingerichtet. Es wurde fünf Stunden an fünf Tagen in der Woche trainiert. Der „O'Horgan-La Mama Style“¹⁵⁹ hatte sich entwickelt und wurde nach der Rückkehr der Truppe aus Europa als das neue amerikanische Theater gefeiert.

Auf O'Horgans Trainingsplan standen Stimm- und Sprechtraining, körperorientiertes Spiel und Bewegungstraining nach Grotowski. Er nutzte Spolins und Sills Improvisationstheater, deren Spiele auf starken Körperausdruck und Kreativität aufgebaut waren, und adaptierte Rollenspiele aus der Verhaltenspsychologie für das Theater, um die Gruppensensibilität zu

¹⁵⁵ Vgl. Geschichte La MaMa

¹⁵⁶ Gold, Sylviane. Mama of many nations. *New York Post*. 04.03.1977.

¹⁵⁷ Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 41.

¹⁵⁸ Ebenda. S.21. Interview mit O'Horgan.

¹⁵⁹ Ebenda. S.24.

fördern. Er wollte ein neues Vokabular für das Schauspiel entwickeln, das Leben auf die Bühne bringen und dem Zuseher ein neues Theatererlebnis ermöglichen. Er wandte sich von dem traditionellen Schauspiel ab, um ein neues Theater zu kreieren – Theater war für ihn die ‚total art form‘. „He believed in total theatre with active involvement and participation by the audience. Manner tended to be more important than matter, since primary emphasis was placed not on story, character, or idea, but on frenetic physical activity, tableaux, bold anti-illusionistic devices, amplified music and sound, strobe lighting, and gimmickry of various sorts.“¹⁶⁰

Wegen des großen Erfolgs den O’Horgan mit seinen am La MaMa erarbeiteten Methoden feierte, bat man ihn das Musical *Hair* zu inszenieren und landete damit einen Welterfolg.

Die spezielle Schauspielform ermöglichte den internationalen Austausch von Theater, Stücken und Ideen auch ohne Sprachkenntnisse. Stewart beschreibt dies folgendermaßen: „I believe I’m trying all I can, to create a universality in the theatre. I believe the theatre should create a universal vocabulary by illustrating the play as much as enacting it. This we attempt to do by music, vocal interpolations, dance – but always using a text. I strongly believe that all human-kind should be able to understand one another in the arts.“¹⁶¹

Aus den ursprünglichen Trainings-Workshops entwickelte sich eine eigene Arbeitsweise am La MaMa. Die vielen wechselnden Autoren, Schauspieler und ausländischen Truppen machten die Workshops notwendig, um sich gemeinsam einzuarbeiten und eine gemeinsame Theatersprache entwickeln zu können. In dem Workshop treffen Autor, Schauspieler und Regisseur zum ersten Mal zusammen und sich einem neuen Stück anzunähern. Durch Improvisationen und Körperübungen versucht die Truppe das Stück spielerisch zu erfassen. Mindestens 6 Wochen, meist jedoch 8 bis 12 Wochen, sind notwendig, um ein Stück in einem Workshop zu erarbeiten. Erst danach wird mit traditionellen Proben begonnen, um die tatsächliche Aufführung vorzubereiten.¹⁶²

„Every move that I have made in La Mama has been at the playwright’s dictation – or as I interpret the playwright’s dictation. I’ve tried to serve his needs, and I intend to keep on

¹⁶⁰ Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 20.

¹⁶¹ Popkin, Henry. La Mama’s Ellen Stewart: “I Just Love the Theatre” *The Tribune*. 24.02.1978. S. 26.

¹⁶² Vgl. *Dramatists Guild Quaterly*. S. 8,12.

doing just that. The directors that I have encouraged to work with us, the actors, the composers, the scenic designers, every person is selected with that in mind. When a play we do does not come off so well, I'm very prejudiced, I never look at the play, I always look whatever else was wrong and try to correct that. This is why we went into ensemble playing [...]. This kind of work better serves the playwright. As I felt that he needed dancers, or singers, or whatever, I have tried to train people to fit him, not to fit them."¹⁶³

Über Stewarts Philosophie, dem Autor und seinem Stück zu dienen, definiert sich letztlich auch das Training der Schauspieler. Stewart sieht ihre Aufgabe darin, den richtigen Regisseur und die passenden Schauspieler für ein Stück zu finden. "That's the way I've approached it: find what the play needs."¹⁶⁴ Die Aufgabe der Schauspieler in den vorangehenden Workshops ist es, jede Silbe mit der größten Ausdruckskraft darzustellen. Alle Übungen und Techniken basieren auf Rhythmus, und es gilt diesen Rhythmus in der individuellen Handschrift des Autors zu finden. Es wird so lange gespielt, bis der Autor jede Disharmonie verändern kann, und es für alle Beteiligten stimmig ist.

Für Ellen Stewart muss Theater Folgendes sein: „An emotional experience. A celebration. A ritual. It must strike not only the intellect but the heart, the guts. You can't be moved any longer by the little story told by the fireside. Theatre must be an exciting experience. Visceral, if possible. We need a new vocabulary in the theatre. We need new emotional responses."¹⁶⁵ Um dies zu erreichen und damit den Zuseher zu fesseln, ist es ihrer Meinung nach wichtig, mit dem Unterbewusstsein des Zusehers zu arbeiten. Stewart entwickelte die These, dass das Fernsehen einen neuen Zuschauer erschaffen habe, an dem sich auch das Theater orientieren müsse. Der Rezipient ist es gewohnt, den Fernseher jederzeit ein- und ausschalten zu können, und der Theaterautor muss sich dessen bewusst sein und mit dem Unterbewusstsein der Zuseher spielen. Theater muss unter die Haut gehen – die Stücke sollen das Unterbewusstsein bombardieren, denn nur dann hat der Autor den Zuseher in der Hand und letzterer keine Möglichkeit „abzuschalten“.

¹⁶³ *Dramatists Guild Quaterly*. S. 13.

¹⁶⁴ Ebenda S. 15.

¹⁶⁵ Fratti, Mario. An Interview with Ellen Stewart. *Drama & Theatre*. Winter 1969-70, Vol.8, Nr. 2, S. 87-89.

3.4.2. Entstehung und Geschichte

Um das Projekt La MaMa, wie es am besten benannt wird, nachvollziehen zu können, soll die Entstehungsgeschichte näher betrachtet werden. Denn die Geschichten und Mythen, die sich um das New Yorker Theater ranken, sind ebenso vielfältig wie die Personen, die Teil dieses Theaters sind.

In folgendem Kapitel ist auch die zuvor erwähnte politische Situation der USA mitzudenken. So wurde Ellen Stewart als schwarze Frau aus dem Süden stärker davon beeinflusst, als andere Theaterleiter der Zeit. Der La MaMa Experimental Theatre Club ist nunmehr seit Jahrzehnten in New Yorks Kulturgeschichte verankert und bis heute in der Hand von Ellen Stewart, der Gründerin und Seele von La MaMa.

3.4.2.1. Ellen Stewart und ihre Berufung zum Theater

Ellen Stewart wurde 1920 im Süden der USA geboren.¹⁶⁶ Nach ihrer Schulzeit war sie in verschiedenen Berufen tätig und bekam 1943 ihren Sohn Larry Hovell. 1950 kam Ellen Stewart nach New York City, da sie in ihrer Heimatstadt Chicago als schwarze Frau nicht zum Studium zugelassen wurde. Sie wollte ursprünglich Modedesign studieren und in NY an der Traphagen School of Design ihr Glück versuchen. In New York angekommen, nahm sie eine Stelle als Verkäuferin bei Saks, einem noblen Einkaufshaus in der Fifth Avenue, an. Jeden Sonntag bekam sie von einem alten Textilhändler, ein Päckchen Stoff geschenkt, aus dem sie ein Kleid nähte.¹⁶⁷ Bald bemerkten die Kunden von Saks die modischen Kleider, die Stewart unter ihrem blauen Arbeitsmantel trug. Schließlich wurde auch die Geschäftsleitung auf Stewarts Kleider aufmerksam und beförderte sie nur neun Wochen nach ihrem ersten Arbeitstag zur Chefdesignerin. Rund acht Jahre arbeitete Ellen Stewart bei Saks, bis eine Krankheit sie zwang ihre Arbeit aufzugeben.¹⁶⁸

1961 unternahm sie eine Reise nach Marokko, um über ihr für sie sinnlos gewordenenes Leben nachzudenken und erfuhr sie ihre Berufung zum Theater. „Even if all you have is in

¹⁶⁶ Vgl. Horn. *Ellen Stewart and La Mama*. S.1. Chicago, Illinois oder Alexandria, Louisiana; beide Städte werden gleichermaßen oft als Geburtsort genannt. Über das Leben von Ellen Stewart vor ihrer Ankunft in New York gibt es kaum gesichertes Material und alle Angaben weichen von einander ab.

¹⁶⁷ Vgl. Fields, Sidney. *Mother of Cafe La Mama*. *Daily News*. 06.01.1972. S. 62.

¹⁶⁸ Vgl. Tallmer, Jerry. *And From the Wings...* *New York Post*. 24.06.1969.

a pushcart, push it, not for yourself, but for the whole world and you will find fulfillment“¹⁶⁹, waren die Wort des Textilhändlers, an die sie auf ihrer Reise erinnert wurde. Ellen Stewart kehrte nach New York zurück, um ein Theater für ihren besten Freund Fred Lights zu eröffnen. Dieser war Theaterautor, doch nachdem sein Musical, das für den Broadway adaptiert worden war, durchfiel, wollte er das Schreiben aufgeben.¹⁷⁰ Ellen Stewart wollte ihm und seinem Freund Paul Foster die Möglichkeit geben, die Stücke so auf die Bühne zu bringen, wie die Beiden es sich vorstellten. Zu diesem Zeitpunkt hatte Stewart keine Ahnung von Theater, ihr Wunsch war es, ihren Freund wieder zum Schreiben zu bringen. Wäre es etwas anderes gewesen, das ihn interessiert hätte, hätte auch sie etwas anderes gemacht.¹⁷¹

3.4.2.2. Cafe La MaMa

Zurück in New York begab sich Stewart auf Arbeitssuche, welche trotz ihrer Erfahrung als Designerin aufgrund ihrer Hautfarbe erfolglos blieb. Um sich weitere Demütigungen zu ersparen, beschloss sie ihr eigenes kleines Kellergeschäft zu eröffnen. Das Lokal ließ sich untertags als Ausstellungsraum für ihre Kleider nutzen und bei Nacht in ein Theater umwandeln.¹⁷² Freunde halfen den kleinen Raum zu renovieren und das künftige Theater aufzubauen. Die Nachbarn waren allerdings nicht sehr erfreut, als sie eine schwarze Frau, die weiße Männer empfing, beobachteten, und so meldeten sie der Polizei das vermeintliche Bordell. Der zuständige Polizist war selbst Hobby-Schauspieler und begrüßte die Idee eines Theaters, weshalb er Stewart die Beantragung einer Lizenz für ein Kaffeehaus empfahl, da in dem Viertel keine Theaterlizenzen vergeben wurden.¹⁷³

Am 27.06.1962 wurde nach neun Monaten Renovierungsarbeiten, in einem Keller (321 East Ninth Street) das erste „Cafe La MaMa“¹⁷⁴ mit mit Andy Milligan´s Adaption von Tennessee Williams Stück *One Arm* eröffnet.¹⁷⁵

¹⁶⁹ Fields, Sidney. Mother of Cafe La Mama. *Daily News*. 06.01.1972. S. 62.

¹⁷⁰ Vgl. ebenda.

¹⁷¹ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S.14.

¹⁷² Vgl. ebenda S.14.

¹⁷³ Schillinger, Liesl. Speaking from the Capital of the Global East Village. *New York Times*. 06.09. 1992. Sunday Section 2, S. 5.

¹⁷⁴ Ellen Stewart wurde von ihren Freunden „Mama“ genannt und der französische Artikel „La“ sollte den Namen des Cafés aufputzen.

¹⁷⁵ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S.15.

Der Raum hatte eine Größe von 20x30x10 feet (6x9x3 m) und war gerade groß genug um 9 Tische und 30 Stühle zu beherbergen. Die Bühnenfläche war 12x12 feet (3,9x3,9 m) groß und baulich nicht abgegrenzt. Gegenüber der Bühne gab es eine kleine Bar, an der Kaffee und Kuchen verkauft wurden. Die Toilette am Ende des Raumes diente als Umkleide. Da niemand Ahnung von Bühnendesign hatte war die einzige Bühnendekoration ein Bett, das von der Straße geholt wurde. Erst als ein engagierter Zuseher, ein Dekorateur, einen alten Lehnstuhl organisierte, ein paar Bücher auf dem Boden verteilte und auf die Wand hinter der Bühne Stoffreste pinnte, wurde die Bühne zum ersten Mal verwandelt. „It was a most important event in the evolution of staging concepts at La Mama“¹⁷⁶ Der Eintritt war frei und während der Aufführung wurde ein Korb für Spenden herübergereicht, dessen Inhalt nach der Vorstellung aufgeteilt wurde. Abgesehen von den Einnahmen durch den Kaffeeverkauf und den Spenden der Zuseher gab es keine weiteren Einkünfte. Niemand wurde bezahlt oder konnte sein Leben damit finanzieren; doch es ging nicht um das Geld, sondern um die Möglichkeit Theater zu machen.

Gespielt wurden Klassiker von Oscar Wilde und Harold Pinter sowie neue Stücke von jungen Autoren. Da das Theater in einer „theaterfreien“ Zone lag, durfte es von außen nicht als solches beworben werden. Die Zuseher mussten vor Vorstellungsbeginn auf der Straße angesprochen werden, doch es waren meist nicht mehr als fünf Personen. Die Polizei ließ das Theater ein Jahr später, im April 1963, schließen.¹⁷⁷

Der Plan, untermtags Kleider auszustellen, wurde nicht verwirklicht. Ellen Stewart arbeitete als freischaffende Designerin für diverse Modeunternehmen und entwarf Damen-, Kinder- und Bademoden.¹⁷⁸

Das Cafe La MaMa fand eine neue Unterkunft in einem Loft in der 83 Second Avenue und eröffnete am 28. Juni 1963 mit Ionescos *The Bald Soprano*. Dieses Theater war mit 20x50 feet (6x15 m), doppelt so groß und fasste nun statt 30, 74 Personen. Die Bühne wurde gezimmert, hatte eine Größe von 20x8 feet (6x2,4 m) und Höhe von 20 cm. Das Theater war mit einer professionellen Lichtanlage und einem eigenen Umkleideraum ausgestattet. Der Eintritt lag bei 50 Cent pro Person und Abend und stieg aufgrund der steigenden

¹⁷⁶ Horn. Ellen Stewart and La Mama. S.16.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda.

¹⁷⁸ Vgl. Morris, Bernadine. Ellen Stewart's Two "Scenes" *New York Times*. 13.02.1968.

Nachfrage ein Jahr später auf 75 Cent.¹⁷⁹ Es gab wieder eine Coffeebar, an der Kaffee und Kuchen verkauft wurden – oft von den Autoren selbst. Nachdem die Steuerbehörde für den Profit aus dem Verkauf ihren Anteil forderte, wurde der Kaffee unentgeltlich ausgedient. In diesem Quartier wurde das Cafe La MaMa zu einem Zentrum für Theaterbegeisterte aller Art; bisher unentdeckte Schriftsteller, Dramatiker, Schauspieler und Leute aus dem Dunstkreis der Avantgarde waren hier zu finden. Es wurden ausschließlich Uraufführungen gezeigt, die im Wochentakt wechselten; ihre Autoren waren Paul Foster, Leonardo Melfi, Bruce Kessler, Lanford Wilson, Tom Eyan und Ross Alexander. Auf Empfehlung von Allen Ginsberg kam 1965 Sam Shepard ans La MaMa und inszenierte seine Stücke *Dog*, *Chicago* und *Melodram Play*. Auch Bette Midler hatte ihr Schauspieldebüt in Eyens *Miss Nefertiti Regrets* im Cafe La MaMa.¹⁸⁰

3.4.2.4. La MaMa Experimental Theatre Club

Obwohl das erfolgreiche *Cafe La MaMa* ein kulturelles Zentrum für die Off-off Broadway Szene darstellte, gab es laufend Probleme mit den Behörden und Einsatzkräften. So wurde es zu einem Ritual, dass Ellen Stewart auf den Stiegen zum Theater saß, um eine Störung des Spiels durch Einsatzkräfte zu verhindern. Nach etlichen Schließungen des Theaters durch Polizei und Feuerwehr zu Beginn des Jahres 1964¹⁸¹ wurde eine Wiedereröffnung nur möglich, indem das bislang als Café geführte Theater privaten Clubstatus annahm, um den baurechtlichen Bestimmungen, dem es als Coffeehouse unterlag, zu entgehen. Infolgedessen wurde das „Cafe La MaMa“ in „La MaMa Experimental Theatre Club“ umbenannt. Mit einem Dollar pro Woche konnten die Zuschauer Clubmitglied werden und Stücke besuchen. Trotzdem waren Reparaturen in der Höhe von \$15000,- vorgeschrieben. Der Hausbesitzer war nicht kooperationsbereit, im Gegenteil er wollte das Theater längst aus seinem Haus haben und erhöhte die Miete um ein Vielfaches.¹⁸² Am 02.06.1964 wurde das Theater vom Police Departement, Fire Departement, Health Departement und dem Departement of Licenses geschlossen.

¹⁷⁹ Vgl. www.lamama.org/archives, Zugriff am 25.Nov. 2007.

¹⁸⁰ Vgl. Horn. *Ellen Stewart and La Mama*. S. 17.

¹⁸¹ Vgl. www.lamama.org/archives, Zugriff am 25.11.2007.

¹⁸² Vgl. Horn. *Ellen Stewart and La Mama*. S. 18.

Das La MaMa eröffnete am 16. Juli erneut. Im November wechselte die Truppe schließlich doch das Quartier, um einen weiteren Gefängnisarrest für die Direktorin Ellen Stewart zu vermeiden. Nach der letzten Aufführung im November wurden alle Zuseher, ca. 35 Personen, gebeten, einen Tisch oder Stuhl zu nehmen und in die neue Lokalität in der 122 Second Avenue zu übersiedeln. Die Aufführungen neuer Stücke liefen weiter, während die Räumlichkeiten des Theaters, mit einer Größe von 23x75 feet (6,9x22,5 m), von Regisseure, Autoren und Schauspielern renoviert wurden.¹⁸³

3.4.2.5. Die erste Europatournee

Neue Autoren hatten im La MaMa einen Platz gefunden, um ihre Stücke präsentieren zu können, doch wohin damit nach der Erstaufführung und einer Woche Spielzeit? Stewart wollte die Stücke publizieren lassen, um sie für die Welt zugänglich zu machen. 1965 wurden in New York allerdings nur Stücke publiziert, die auch Zeitungskritiken mitliefern konnten – ohne Review in der Zeitung gab es keine Publikation. Kritiken blieben den großen Broadway Shows als Gegengeschäft für die teuren und aufwändigen Werbeanzeigen in den Tageszeitungen vorbehalten. Die Theaterkritiker hatten darüber hinaus ohnedies kein Interesse sich nach Downtown zu begeben, um kleine experimentelle Theaterproduktionen von namenlosen Autoren zu sehen. Weiters schien es ihnen schwer zu fallen, die neuen Methoden des Spiels zu verstehen und sprachlich zu fassen; das ihnen bekannte begriffliche Instrumentarium reichte nicht mehr aus.¹⁸⁴

Stewart wusste, dass es für sie in New York keine Möglichkeit gab zu Kritiken zu kommen und beschloss daher, ihre Truppe nach Europa zu schicken.¹⁸⁵ Sie organisierte Tickets, kümmerte sich um Kost und Logis und schickte ihre Truppe 1965 mit 21 Stücken auf ihre erste Europatournee. Es wurden zwei Gruppen zu je acht Schauspielern gebildet – eine Gruppe, unter der Leitung von Ross Alexander, spielte in Paris und die andere Gruppe, unter der Leitung von Tom O'Horgan, spielte in Kopenhagen. Nach einem Aufenthalt von sechs Wochen sollten die beiden Truppen die Plätze tauschen. Die Autoren Melfi, Shepard, Van Itallie, Foster und Wilson begleiteten sie. Die Pariser Truppe unter Alexander kehrte

¹⁸³ Vgl. www.lamama.org/archives, Zugriff am 25.11.2007.

¹⁸⁴ Vgl. Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C. Archive, 26.11.2007.

¹⁸⁵ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 22.

aufgrund des Misserfolges verfrüht nach New York zurück. Die Aufführungen waren schlecht besucht, die Kritiken verheerend. In Paris konnten die Zuseher nichts mit den Stücken oder der neuen Schauspielkunst anfangen. Der Begriff Schauspielkunst wäre von Seiten der Kritiker wohl übertrieben gewesen, sie fanden, dass die Truppe schlichtweg nicht spielen konnte.¹⁸⁶ In Kopenhagen lief es wesentlich besser. Die Kritiker waren auch hier der Meinung, dass die Schauspieler schlecht waren und keine Ahnung von Theater hatten, trotzdem waren sie begeistert von deren Enthusiasmus und verglichen sie mit „adorable little puppies“.¹⁸⁷

Zurück in New York konnte Stewart nun mit zahlreichen Kritiken aus Dänemark zu einem Verlag gehen, um erneut um eine Publizierung anzusuchen. 12 von 21 Stücken wurden veröffentlicht und in verschiedene Sprachen übersetzt. Doch damit nicht genug – nach der Rückkehr aus Europa war die Truppe von O’Horgan nicht mehr ein Haufen unerfahrener Möchtegern-Schauspieler, sondern eine welterfahrene Truppe, die ihren eigenen Stil gefunden hatte. „They had left a scraggly bunch of disparate actors. They returned a world-famous troupe. In their focus on strong physical productions, they had developed a style-the O’Horgan-La Mama style [...]“.¹⁸⁸ Sechs Einakter, die auf der Tour verfeinert worden waren, wurden kurzerhand von Produzenten auf den Off-Broadway erhoben und am Martinique Theater aufgeführt. Stewart musste sich für den „Ausverkauf ihrer Prinzipien“ rechtfertigen, doch wie schon zu Gründungszeiten ging es ihr darum, ihre Autoren zu unterstützen.

Auch die „Actors Equity“ mischte sich in die Organisation des Theaters ein und verbot Stewart, Schauspieler ohne Entgelt spielen zu lassen, und den Schauspielern, Rollen am La MaMa anzunehmen. Denn auch das La MaMa habe sich, wie andere Off-Broadway Theater, an vorgeschriebene Arbeitsverträge zu halten. Ebenso sollten die kostenlosen Schauspiel-Workshops eingestellt werden, um nicht in Konkurrenz zu den gebührenpflichtigen Schauspielschulen zu treten. Da etliche Schauspieler durch angedrohte Geldstrafen der Equity ausblieben, musste das La MaMa Stücke vom Spielplan nehmen und von 12. Oktober bis 9. November 1966 das Haus schließen. Der Streit mit der Equity zog weite Kreise. Peter Feldmann, Direktor des Open Theatre, schrieb einen offenen Beschwerdebrief an die New York Times, in dem es heißt, dass La Mama ein Non-Profit

¹⁸⁶ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 22f.

¹⁸⁷ Ebenda S. 23.

¹⁸⁸ Ebenda S. 24.

Club sei und es folglich keine kommerziellen Produktionen, wie am Off-Broadway üblich, gebe und die Vorwürfe der Equity daher unhaltbar seien.¹⁸⁹ Nach einem Hearing mit Stewart willigte die Actors Equity schließlich ein, dass Schauspieler weiterhin für geringe Gagen spielen dürften, solange La MaMa ein privater Club bleibe.

Im Zuge dieser Auseinandersetzung verließ O'Horgans Truppe das Land, um auf ihre zweite Europatournee zu gehen.¹⁹⁰ Auch im darauf folgenden Sommer 1967 fand sich die Truppe wieder in Europa. Gespielt wurde in Schweden, England, Dänemark, Italien und Deutschland.¹⁹¹

1967 begann Stewart auch europäische Künstler nach New York einzuladen. Gemeinsam mit der New York University als Sponsor konnte sie Grotowski nach New York holen, der hier seinen ersten Workshop hielt. Erst zwei Jahre später war Grotowski mit seinem Laboratory auch für die Öffentlichkeit zu sehen. Wieder war es Stewart, in Kooperation mit der Brooklyn Academy of Music, die dies ermöglichte.¹⁹² Der internationale Austausch zwischen jungen Theatermachern wurde zu Ellen Stewarts wesentlichem Anliegen.

3.4.2.6. Finanzierung

Bisher hatte Stewart das Theater durch ihre Einkünfte als Designerin finanziert. Wegen der großen Ausgaben, die sich durch die ausgedehnten Europatourneen ergaben, musste sie zusätzliche Geldquellen aufreiben. Die Ford Foundation unterstützte das Theater mit \$25000,- und weitere Zuschüsse, unter anderem von der Rockefeller Foundation, folgten. Mit diesem Geld wurde ein neues Haus – es hatte nur drei Mauern und kein Dach – in der New Yorker Lower East Side gekauft. Bis heute ist das schmale vierstöckige Haus in 74A East Fourth Street La MaMas Quartier. Die Büsten von Mozart, Beethoven und Haydn, auf dem Fenstersims im 2. Stock erinnern auch heute noch an den Vorbesitzer des Hauses, den deutschen Gesangsverein „Aschenbroedel“. Zuerst wurden die Theatersäle im ersten und zweiten Stock renoviert. Mit weiteren Zuschüssen folgte der Ausbau der Proberäume im dritten Stock und Stewarts Appartement im vierten Stock.

Die beiden Theatersäle in den ersten zwei Stockwerken haben eine Größe von 23x70x14 feet (6,9x21x4,2 m) und fassen 100 Personen. Die Wände sind nicht verputzt und das

¹⁸⁹ Vgl. Feldman, Peter. Drama Mailbag. *New York Times*. 20. Nov.1966.

¹⁹⁰ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S.23.

¹⁹¹ Vgl. www.lamama.org/archives, Zugriff am 25.11.2007.

¹⁹² Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S.25.

Mauerwerk aus roten Ziegeln ist sichtbar. Es gibt keine fixe Bühne, sondern bewegliche Bühnenteile, die nach Bedarf arrangiert werden können. Der erste Raum, „La Mama Repertory Theatre“ genannt, wurde am 2. April 1969 mit *Caution: A Love Story* von Tom Eyen eröffnet. Der zweite Saal wurde einen Tag später mit Julie Bovassos *Gloria and Esperanza* eröffnet und behielt den Namen „La Mama Experiental Theatre Club“. Drei Truppen bespielten die beiden Theatersäle. Die erste Truppe, unter der Leitung von Tom O'Horgan, sollte für „The First Floor“ ein fixes Repertoire an Stücken bereit stellen, während die zweite Truppe, unter Ed Setrakian, für „The Club“ nach wie vor neue Stücke spielte. Eine dritte Truppe, „La Mama Plexus“, wurde unter der Leitung von Zwick und Rosenberg trainiert, um je nach Bedarf in einer der beiden anderen Truppen auszuhelfen.

1970 wurde eine weitere Immobilie für Proberäume angekauft, der dritte Stock in der Fourth Street in Büros umgebaut und 1974 ein dritter Theaterraum im Nebengebäude – „La MaMa Annex“ – erworben. Dieser Theatersaal wurde zum Aushängeschild La MaMas. Er bietet bei einer Größe von 48x100 feet (14,5x30 m) und einer Raumhöhe von 30 feet (9 m) 299 Zuschauern Platz. Die Zuschauerbänke sind flexibel, so dass sie je nach Bedarf arrangiert werden können. Im April 1980 kam Peter Brook nach New York, um zwei seiner Stücke aufzuführen. Obwohl das Public Theatre und die Brooklyn Academy of Music ihre Räumlichkeiten anboten, wählte Brook La Mama Annex für seine Stücke.¹⁹³

1979 wurde „La Galleria“ eröffnet, eine Kunstgalerie, die jungen Künstlern Platz für Ausstellungen, Lesungen und Konzerte bieten sollte.¹⁹⁴

Das Unternehmen La MaMa florierte, doch in den 90ern änderte sich die Situation. Die Mieten schossen in die Höhe, als das East Village ein trendiges Künstlerviertel wurde. Gleichzeitig gingen die Zuschüsse aus Stiftungsgeldern zurück und 1992 stand das Theater vor dem Ruin. Mit gesammelten Geldern aus einer Rettungsaktion für La MaMa konnte Stewart die wichtigsten Zahlungen leisten, doch es dauerte einige Zeit, bis es wieder zahlungsfähig war.

Heute, 16 Jahre später, existiert La MaMa ETC immer noch und ist nach wie vor ein wichtiger Teil des New Yorker Kulturlebens. Unzählige Preise hat Ellen Stewart für ihr Lebenswerk gewonnen und noch mehr junge Künstler gefördert; 1969 war Wilhelm Pevny einer von ihnen.

¹⁹³ Vgl. Horn. Ellen Stewart and La Mama. S. 31.

¹⁹⁴ Vgl. ebenda S. 30.

4. Sprintorgasmik

4.1. Wilhelm Pevny

Wilhelm Pevny wurde 1944 in Niederbayern geboren und übersiedelte im Alter von 2 ½ Jahren mit seiner Mutter nach Wien. Aufgewachsen ist Pevny im 20. Wiener Gemeindebezirk, einem Arbeiterviertel, das in der Nachkriegszeit zu der russischen Besatzungszone gehörte. Beides, sowohl das Leben in einem Arbeiterviertel als auch die Nachkriegszeit, hat seine künstlerische Arbeit geprägt. Er studierte Theaterwissenschaft an der Universität Wien und ging 1967 für zwei Jahre nach Paris, um seine Dissertation zu schreiben. Dort arbeitete er als Sprachlehrer am Institut Berlitz, das seinen Sitz am Boulevard St. Michel hatte. Diese Arbeit verhinderte zwar die geplante Dissertation, prägte aber sein politisches und künstlerisches Verständnis. Denn auf seinem Balkon gegenüber der Sorbonne konnte er die Entwicklung der Pariser Studentenaufstände im Mai 1968 genau beobachten. Anfangs waren es nur wenige Studenten, die einmal pro Woche demonstrierten. Mit der Zeit wurden sowohl die Beteiligten als auch die Demonstrationen immer zahlreicher. Die Polizei war mit der Situation völlig überfordert, und die Beamten erregten Pevnys Mitleid, als ihre Kappen durch die Luft geworfen wurden. Doch mit der Radikalisierung der Aufstände wurden auch die Maßnahmen der Polizei immer härter. Eines Tages beobachtete Pevny einen Polizisten, der einen alten Mann scheinbar grundlos mit dem Knüttel auf den Kopf schlug – „ab diesem Moment war ich ein Linker“.¹⁹⁵

4.1.1. Die Anfänge

Schon sehr früh begann Pevny zu schreiben und wusste, dass er Autor werden wollte. In seiner frühen Jugend schrieb er vor allem, um Erlebtes zu verarbeiten. Sein erstes Stück *Flipper* entstand aus solchen Bruchstücken. Eines Nachts hörte er einen lauten Hilfeschrei ca. 200 Meter entfernt vor seinem Fenster. Pevny dachte, eigentlich sollte er aufstehen und handeln, doch er hatte Angst und schob die Ausrede, dass er sicher zu spät käme, vor.

¹⁹⁵ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003

Diese Selbstentschuldigungen, um sich vor der Hilfeleistung zu drücken, bilden den Inhalt des Stücks *Flipper*, das bei der Eröffnung des Cafétheaters, gemeinsam mit Amon Kenans *Der Löwe*, im Jänner 1968 uraufgeführt wurde. Aus einem konkreten Ereignis wurde ein Konzentrat aus abstrakten Sätzen. „Dein Nachtkästchen erinnert mich an himbeerrote Kaninchensauce, [...] Ich werde doch nicht aufstehen mir Nase und Zähne putzen, [...] So eine Kugel will doch nur geflippt werden [...]“¹⁹⁶.

Pevnys frühe Stücke wurden fast ausschließlich vom Cafétheater, für das er als Autor tätig war, uraufgeführt. Seine experimentellen, provokanten und durchwegs gesellschaftskritischen Stücke hätten auch kaum anderswo in Wien Platz gefunden. Angesprochen wurde er von Götz Fritsch, der eine Empfehlung von Margret Dietrich, Leiterin des Theaterwissenschafts-Instituts, bekommen hatte. Zum Zeitpunkt der Eröffnung des Cafétheaters war Pevny in Paris und erfuhr durch eine österreichische Tageszeitung, die in seinem Wohnheim auflag, von seinem großen Erfolg.¹⁹⁷

Weitere Uraufführungen am Cafétheater waren *Oedip Entsinnung* (1969), ein Sprachzerstörungsstück mit dem Stoff des Ödipus-Mythos, *P.R. Spargel & Co* (1970), *Tilt* (1970) und die Shakespeare-Bearbeitung *Mass für Mass* (1970). In den frühen 70er Jahren schrieb Pevny, gemeinsam mit Peter Turrini, das Drehbuch für die Fernsehproduktion *Die Alpensaga*, die 1975 erstmals im österreichischen Fernsehen ausgestrahlt wurde.

Sprintorgasmik wurde vom La MaMa ETC in New York uraufgeführt. Geplant war auch eine Aufführung von *Sprintorgasmik* mit dem La MaMa Ensemble bei den Wiener Festwochen, die durch die zeitgleiche Verhandlung mit dem Volkstheater aber nicht zu Stande kam. Mit *Rais* (1971) ging La MaMa auf Europatournee. Das Stück wurde schließlich nur in den Niederlanden, am Mickery Theatre, gezeigt.

Es folgten weitere Theaterstücke, u.a. *Die Anführer, wir und die Anderen* (1972), *Satisfaction* (1973), *Zack-Zack: ein Rockmusical für Jugendliche* (1974), *Schönes Wochenende!* (1986), *Bouvard und Pécouchet* (1997), *Keine Zeit fürs Paradies, Nur der Krieg macht es möglich, Siam, Eifersucht, Der Dorfschullehrer, Der Traum von Glück, Clinch, Die Urlauber, take it easy!* sowie die Romane *Trance* (1999) und *Palmenland* (2007).

1988 zog sich Wilhelm Pevny offiziell aus dem Kulturbetrieb zurück. Heute lebt er in Retz und Wien.

¹⁹⁶ Floss. 25 Jahre Ensemble Theater. S. 54, 55.

¹⁹⁷ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003.

4.1.2. Die Einflüsse

Pevny fühlte sich von mehreren Quellen beeinflusst, die jedoch nicht immer miteinander in Einklang zu bringen waren. Seit jeher war Pevny fasziniert von Samuel Beckett und dem absurden Theater. „Beckett war mein Gott. Bereits mit 16 Jahren schrieb ich Beckett-Verschnitte“¹⁹⁸. Bald war er überzeugt, dass es ein besseres Theater nicht geben könne, und beschloss mit dem Schreiben aufzuhören.

Erst durch Götz Fritsch lernte Pevny Antonin Artaud und das Theater der Grausamkeiten kennen und wurde wieder zum Schreiben inspiriert. „Diese neuen Impulse führten für mich direkt zum griechischen Theater zurück, zum rituellen Theater. Dem Theater, das aus dem Bauch kommt, nicht aus dem Kopf, sondern aus der Ekstase.“¹⁹⁹ Die Faszination der Rückkehr zu den Wurzeln des Theaters eröffnete Pevny einen neuen Weg des Schreibens. „Nur da kann es weitergehen, Theater als riesiges Fest, als ekstatisches Ereignis. [Theater] das die Zuseher hypnotisch erweckt und das suggestiv wirkt.“²⁰⁰ Im Gegensatz dazu war Theater in Österreich für Pevny ein Theater der Neurose und der Hysterie, dessen Guckkastenbühne ihn an den Frontalunterricht in der Schule erinnerte. Doch für Pevny sollte Theater möglichst demokratisch und pluralistisch sein.²⁰¹ In dieser Schaffensphase ist das Stück *Sprintorgasmik* entstanden. Pevnys Erfahrungen mit dem körperbetonten Theater bestätigten seine Ansicht, dass Theater ein sinnliches Erlebnis sein kann. Doch was in New York als das neue Theater gefeiert wurde, stieß in Österreich auf Ablehnung. Nach dieser Enttäuschung konnte ihn nur Bertolt Brechts Episches Theater retten, denn „Brechts Theater ist auch noch ein Grund Theater zu machen.“²⁰²

Ein weiterer Einfluss auf seine Arbeit war seine Herkunft. Pevny fühlte sich verpflichtet, Theater so zu schreiben, dass jeder sein politisches Statement verstehen kann. Gleichzeitig bezeichnete Pevny sich als losgelösten Experimentalisten. Der Spagat zwischen politischem und experimentellem Theater begleitet sein Schaffen seit jeher.

¹⁹⁸ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Vgl. Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

²⁰² Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003.

Auch *Sprintorgasmik* unterlag diesem Dilemma: Pevny schrieb eine zweite Fassung, die politischer und unmissverständlicher sein sollte, doch dadurch verlor das Stück an Kraft. Bis heute bereut Pevny, dass das Politische häufiger über das Experimentelle gesiegt hat. So entstanden Stücke, wie *Schönes Wochenende* oder *Take It Easy*, die für ihn zwar inhaltlich interessant, formal aber uninteressant blieben.

Zu *Sprintorgasmik* gab es keine konkreten Vorläufer, „das lag einfach in der Luft zu dieser Zeit“²⁰³. *Sprintorgasmik* ist aus seiner Entstehungszeit zu verstehen, einer Zeit der Rebellion der Jugend gegen Bestehendes.

4.2. *Sprintorgasmik* – das Stück

Sprintorgasmik zeichnet ein Abbild der Gesellschaft und ihrer Strukturen. Es sind unbewusste Strukturen, denen die Menschen unterworfen sind, die das alltägliche Leben durchwirken und einen Missbrauch von Macht ermöglichen – mit *Sprintorgasmik* wollte Pevny diese Strukturen bewusst machen. Die Grundlage des Stücks bildet das Bedürfnis der Menschen nach sinnlichen Erfahrungen, nach Farben, Gerüchen und Tönen.

Es sind wieder die Erfahrungen aus der Kindheit, die Pevny in *Sprintorgasmik* verarbeitet. In der Nachkriegszeit war alles grau in grau, „das einzig Bunte waren die Ampeln, die Nationalflagge und die Autos, die in dieser Zeit allerdings auch sehr gedeckt waren. [...] Für uns Kinder war deshalb schon ein Flugzeug, das glitzernd durch den Himmel schoss, faszinierend.“²⁰⁴ Alles andere, alles Bunte und Grelle, war sündig, verpönt und verrückt. Doch gleichzeitig war der starke Wunsch der Menschen nach Farben vorhanden. Dieses Bedürfnis haben die Amerikaner, als Besatzungsmacht, genutzt, um die Bevölkerung auf ihre Seite zu ziehen, meint Pevny. Die Soldaten hatten bunte Luftballons, Kaugummis und Schokolade, verpackt in glitzerndem Staniolpapier. Eines Tages durfte Pevny eine kleine Plankette aus Email in der Hand halten. Es sei eine Sinnesorgie gewesen, die roten und weißen Streifen sowie die weißen Sterne auf blauem Hintergrund aus der Nähe zu betrachten. Die Amerikaner waren nicht nur die Helden seiner Kindheit, sondern die einer ganzen Generation. Sie waren die „Guten“, im Gegensatz zu den Russen.

²⁰³ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

²⁰⁴ Ebenda.

Erst später bemerkte Pevny, dass die Welt nicht nur schwarz und weiß ist. Trotzdem war er nicht antikapitalistisch bzw. antiamerikanisch eingestellt. Erst als die USA in den Vietnamkrieg eintraten, fühlte Pevny sich betrogen. „Nur in Wien wurde das alles heruntergespielt, da sind die Amis bis heute die Guten.“²⁰⁵

4.2.1. Das Konzept

Das Interesse für Strukturen und Sexualität war Pevnys ausschlaggebende Motivation für *Sprintorgasmik*. Welche Strukturen wirken in unserer westlich-kapitalistischen Gesellschaft und wie funktionieren sie? Wie kann der Mensch dazu gebracht werden, das zu tun, was man von ihm möchte? Wie ist eine Leistungsgesellschaft strukturiert? *Sprintorgasmik* ist Pevnys Erklärungsversuch und analysiert Manipulation. In Pevnys Theorie sind die Triebfedern die Sexualität und das Bedürfnis nach Sinnlichkeit. Die Sinne sind unsere natürlichen Kommunikationsmittel mit der Umwelt. Wird die natürliche sinnliche Begegnung mit der Welt von außen unterdrückt, etwa durch eine autoritätsbezogene Erziehung oder das System der Leistungsgesellschaft, wird die Umwelt zum Feind. Der Unterdrückung des sinnlichen Erlebens folgt eine Verformung des Verhaltens, und die naive Freude am Sinnlichen weicht der Sensationslust. Die Sensation in Pevnys Konzept ist die Funktion eines Schemas – zu entdecken, wie es funktioniert, und eine andere Person zum Funktionieren zu bringen. Der Mensch ist hier unwichtig, nur der Mechanismus ist von Bedeutung. Die zweite Grundlage der Theorie bildet das veränderte Sexualverhalten – ebenfalls eine Folge aus der Verdrängung der Bedürfnisse. Der Orgasmus verlagert sich in alltägliche Handlungsabläufe, wobei die Umwelt zur Herausforderung, zum Wettkampf wird.

DER GESICHTS- / GERUCHS- / GEHÖR- / GESCHMACKS- / TAST- / BEWEGUNGSSINN
 SINNLICHE BEDÜRFNISSE SIND ANGEBORENE KOMMUNIKATIONSMITTEL
 SIE BENÖTIGEN ZU IHRER BEFRIEDIGUNG UMWELT
 das kleinkind kennt vorerst keine trennung zwischen sich und seiner umwelt /
 es hat das bedürfnis seine sinne zu befriedigen
 und alles was zu solch einer befriedigung führt gehört zu ihm

²⁰⁵ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

IN DER EUROPÄISCHEN – AMERIKANISCHEN ZIVILISATION WIRD DIE SINNLICHKEIT
UNTERDRÜCKT

DIE UNTERDRÜCKTE SINNLICHKEIT: EIN REPRESSIONSERLEBNIS

sieht man von berechtigten hygienischen Ursachen ab / sind die „erziehungsprinzipien“ in der mehrzahl
unreflektierte formeln / über die man auch später nicht aufgeklärt wird / eine solche erziehungsweise schafft
die autoritätsfixierte einstellung des / für unsere zivilisation typischen untertanen / der es gewohnt bleibt /
rational und durchschaubare anweisungen der obrigkeit zu befolgen / und die nachfolgende generation auf die
gleiche unreflektierte übernommen vorgehensweise „erzieht“

IN DIE FRÜHE PHASE DES SINNLICHEN REPRESSIONSERLEBENS FÄLLT DIE ERLERNUNG

DER SPRACHE: DES DENKENS

DES SCHEMAS: DER ORDNUNG

DER KÖRPERBEHERRSCHUNG: DES RYTHMUS

DAS SINNLICHE REPRESSIONSERLEBNIS VERFORMT DENKEN UND ORDNUNG

[...]

DIE REPRESSION DER SINNLICHKEIT VERÄNDERT DAS SEXUALVERHALTEN

DURCHWIRKT UNSERE ALLTÄGLICHEN HANDLUNGEN:

DER VERLAGERTE ORGASMUS

DIE UMWELT WIRD ZUR HERAUSFORDERUNG:

DER WETTKAMPF

DER SPRINT

DER SPRINT: DAS EMBLEM DES KAPITALISMUS

– SPRINTORGASMIK – ²⁰⁶

Die Gesetzmäßigkeiten bestimmt Pevny im Vorwort zu *Sprintorgasmik*. Sie bilden das Gerüst des Stückes und ziehen sich als roter Faden durch die Szenen. Eine Figur identifiziert sich mit einer anderen Figur oder einem Objekt. Die Figur unterwirft sich einem Schema. Sobald sie selbst den Mechanismus entdeckt und jemand anderen zum Funktionieren bringt, gelangt sie zur Sensation.

1. MAN HAT ZU ETWAS / ZU JEMAND KONTAKT

2. DAS URSPRÜNGLICHE WIRD VON DER GRUPPE UNTERDRÜCKT / WEGGENOMMEN

3. ETWAS „PERFEKTERES“ AN DESSEN STELLE GERÜCKT.

DAS „PERFEKTERE“ BIETET SCHEINBAR GLEICHMÖGLICHE BEFRIEDIGUNG.

DER SCHEIN TRÜGT.

MIT DEM „PERFEKTEREN“ IST EIN ZWECK / EINE FUNKTION VERBUNDEN.

KONTAKTLOS. ²⁰⁷

²⁰⁶ Programmzettel des Volkstheaters Wien: Rozznjogd, Sprintorgasmik. Wien, 1970.

Gleichzeitig folgt jeder Handlungsstrang, dem diese Struktur innewohnt, dem Rhythmus der abendländischen Orgasmuskurve, die sich am Ende in einem Höhepunkt erschöpft. Denn das veränderte Sexualverhalten ist die Triebkraft jedes Handlungsstrangs. Der Orgasmus vollzieht sich auf allen Ebenen des Spiels: im Tempo der Bewegung, der Sprache und des Lichtwechsels sowie im Anstieg der Lautstärke und der Anzahl der Wiederholungen. Die zu erzielenden Wirkungen der Orgasmik-Skala sind Bedrohung, Spannung, Steigerung und Ekstase.²⁰⁸ Der Höhepunkt wird zusätzlich durch Feuerwerks-Explosionen und Knalleffekte symbolisiert sowie durch den körperlichen Ausdruck der Figuren – Bewegung, Stöhnen, Schreien. Das Ende einer Szene ist durch den Höhepunkt und die darauf folgende Auflösung der Spannung markiert. Visuell und akustisch wird dies durch eine Explosion und herab fallendes Konfetti, die Ejakulation, symbolisiert. Eine neue Szene beginnt.

Das theoretische Konzept wird in alltäglichen Szenen umgesetzt und abgehandelt. Durch Wiederholungen und Überlagerungen werden die marginalen Handlungsabläufe aber unkenntlich gemacht.

Auf den ersten Blick banale Vorgänge verbergen ein korruptes System und werden nur bei genauerer Betrachtung in ihrer Grausamkeit und Absurdität sichtbar. So wird ein Wochenendausflug mit Picknick zur Kritik an den Medien und der Sensationsgier nach dem Leid des Anderen. Die Verflechtung zweier Szenen, eines Verhörs und einer Werbung, offenbart die suggestiven Methoden, mit denen der Mensch seines freien Willens beraubt wird. Tanten, die in Babysprache auf ein Kind einreden, werden mit einer Hitlerrede verknüpft. Hinter verführerisch glitzernden Päckchen verbirgt sich totes Fleisch, Symbol für die Gräueltaten des Kriegs. *Sprintorgasmik* zeichnet sich durch seine Mehrdeutigkeit und Überlagerungen aus. Hinter scheinbar harmlosen Vorgängen verbirgt sich Grausames.

Die Figuren des Stücks sind vier Frauen und vier Männer, namenlos, nur mit einer Nummer versehen, die sich allein durch ihre Austauschbarkeit auszeichnen. Sie haben keine individuelle Persönlichkeit, sondern fungieren als Projektionsfläche für das stereotype Verhalten einer Gesellschaft. Ausgenommen davon ist Mann 3, der das naive Element repräsentiert. Er ist eine Art Fabelfigur, an der die Funktionsmechanismen der Gesellschaft

²⁰⁷ Pevny, Wilhelm. *Sprintorgasmik*. Wien: Universal Edition A.G., 1970. Vorwort S. VI.

²⁰⁸ Vgl. ebenda. Vorwort S. VIII.

bzw. die Gesetzmäßigkeiten des Stücks sichtbar gemacht werden. Er steht meist in Opposition zu einer anderen Figur und/oder einer Masse. Die Masse kennzeichnet sich durch einheitliches Verhalten und/oder Sprachmuster. Sie differiert jedoch je nach Szene in Größe und Zusammensetzung und konstituiert sich aus allen zur Verfügung stehenden Figuren, die in dem jeweiligen Part keine eigene Aufgabe haben. Pevny spricht von der hier bezeichneten Masse als Chor: Männerchor, Frauenchor und antiker Chor.

Alle Figuren sind nackt, einheitlich, austauschbar. Gleichzeitig soll die Nacktheit die Ursprünglichkeit und Unschuld des Menschen symbolisieren. Am Grad der Bekleidung und Verhüllung ist die Manipulation, der die Menschen unterliegen, sichtbar. So gibt es zwei Situationen, in denen sich die Figuren bekleiden. Die Hochzeits-Szene in Spiel III und die Szene der Machtdemonstration durch Farbe in Spiel I.

Anhand der Sprache ist die Kommunikationslosigkeit der Figuren sichtbar. Es gibt keine Dialoge, sondern nur kurze Sätze, Satzteile und Worte, die gesprochen oder geschrien werden, ohne dass die Figuren tatsächlich miteinander sprechen. Jede Figur spricht vorgefertigte Floskeln wie eine Puppe, die nur über ein begrenztes Repertoire an Phrasen verfügt. Eine Ausnahme bildet wieder Mann 3, der tatsächlich versucht zu kommunizieren, um die Funktionsmechanismen zu verstehen, allerdings erfolglos bleibt. Die Sprache ist ein wichtiges Medium um die Spannung zu erhöhen und durch die Verdichtung der Sätze, die Sprechgeschwindigkeit und Lautstärke sollen die Wirkungen der bereits genannten Orgasmik-Skala erreicht werden. Die Basis für die richtige Umsetzung bildet die Atmung: „Kontrapunktartige Auflösung des Textes: Grundmelodie der Sprache herausgearbeitet / gesprochenes Konzert erzielt durch Atmung.“²⁰⁹ Der Text zu *Sprintorgasmik* ist wie eine Partitur zu lesen und rechtfertigt auch das musikalische Vokabular der im Vorwort angeführten Regieangaben.

Die formale Struktur gliedert sich durch drei Einheiten, drei „Spiele“. Jedes Spiel zeichnet sich durch ein eigenes Thema in Verbindung mit einer bestimmten sinnlichen Wahrnehmung aus. Das erste Spiel bezieht sich auf das Thema *Arbeit-Freizeit* mit dem sinnlichen Erlebnis der *Farbe*. Das zweite Spiel bezieht sich mit dem Erlebnis des *Geräuschs* auf das Thema *Krieg* und das dritte Spiel mit dem Erlebnis der *Bewegung* auf das Thema *Liebe*.

²⁰⁹ Pevny. *Sprintorgasmik*. 1970. Vorwort S. VIII.

4.2.2. Der Inhalt

4.2.2.1. Spiel I: Arbeit und Freizeit – Farbe

1. Spiel 1 beginnt mit einer Picknick-Situation. Mann 1 (M1) und Frau 1 (F1) sprechen über die gute Luft und das Essen. M2 beobachtet etwas mit einem Fernrohr. „Tonstörung. Frau 1 und Mann 1 sprechen unhörbar mit Mann 2. Pantomimische Wiederholung der Szene.“²¹⁰ Parallel dazu beginnt M4 mit einer mechanischen Bewegung, indem er die Arme hochführt und klatscht. Der Chor und schließlich auch M1 und F1 schließen sich dem Bewegungsmuster an. M2 und M3 laufen im selben Rhythmus am Stand und simulieren einen Wettlauf. Aus dem Lautsprecher treiben Stimmen die Läufer an. Die Szene wird auf allen Ebenen bis zum Orgasmus gesteigert – dieser wird durch eine Feuerwerksexplosion symbolisiert.

2. M3 steht dem Frauenchor gegenüber. Diese „stoßen tantenhaft ihre Zeigefinger in Richtung Mann 3. Mann 3 reagiert kindhaft emotionell.“²¹¹ Sie sind zuerst freundlich, werden dann aber streng. Das Verhalten schlägt von Neckerei in Tyrannei um, ebenso die Sprache. Schließlich wiederholt sich die Szene mit umgekehrten Rollen.

Frauenchor: Ti teute tation!
 Unt! Wi woten!
 Und wi weten!
 Titauf!
 Tüta di toten! Terte tertiten!²¹²

3. F4 befindet sich in einem Verhör, das sie langsam in den Wahnsinn treibt. Orgasmus.

4. M3 malt mit „naiver Freude“. Eine Lautsprecherstimme spricht hypnotisch auf ihn ein. Bunte Schilder und Lichter leuchten auf. Bei jeder Farbe vollführt der Chor eine bestimmte Bewegung. M3 imitiert die Bewegungen ohne den Zusammenhang zu erkennen. Der Spielleiter ist mit der Leistung von M3 nicht zufrieden und wendet zur Strafe seine bunte Jacke mit dem schwarzen Innenfutter nach außen. Durch Leistung versucht M3 den Leiter dazu zu bringen, die Jacke wieder umzudrehen. Der Chor wird zum Voyeur. Durch die Geräuschkulisse wird die Szene zur Boxarena. Schließlich erkennt M3 den Zusammenhang zwischen den Lichtern und den Bewegungen. Er drückt die Knöpfe der Lichtanlage – wahllos und immer schneller – der Chor ist nun ihm ausgeliefert. M4 spricht wie die

²¹⁰ Pevny. Sprintorgasmik. S. 6.

²¹¹ Ebenda. S. 15.

²¹² Ebenda. S. 27, Spiel I, Szene 2.

Tanten in der vorherigen Szene und präsentiert sich als Diktator. Orgasmus. Presslufthämmer und Motorengeräusch.

5. M4 und F4 sitzen in einem Auto und freuen sich auf das Wochenende. Wieder in einer Picknick-Situation sprechen alle über einen Unfall, den sie beobachtet haben. Die Mitglieder des Chors agieren als Pressefotografen. „Der Lautsprecher flüstert Zeitungsgeschichten.“²¹³

4.2.2.2. Spiel II: Krieg – Geräusch

M4 schreit und schlägt wild eine Blechtrommel. Eine Militärkapelle spielt gleichzeitig einen Marsch. M4 steigt auf eine Tonne und hypnotisiert mit einer großen Staniolkgugel den Chor. Dazu spricht eine Lautsprecherstimme einschläfernde Worte. Plötzlich unterbricht ein lauter Gitarrenschlag und ein Schrei die Situation – dies wiederholt sich einige Male. Aus dem Lautsprecher tönt ebenfalls Geschrei und erniedrigt und demütigt den Chor. M3 stellt sich als Einziger dagegen, doch niemand nimmt ihn wahr. Der Chor folgt nur der stetig schwingenden glitzernden Kugel. Im Gleichschritt läuft der Chor auf dem Platz und schreit absurde Militärparolen. Die Chormitglieder hetzen sich gegenseitig auf und werden aggressiv. M4 zählt dazu ruhig:

Mann 4: Siebzigtausend	Schweine
achtzigtausend	nicht nervös werden
neunzigtausend	mit der Linken!
hunderttausend	JAJA! ²¹⁴

„Fleischteile fallen herab. Der Chor beginnt zu lachen: laut, ekstatisch, sadistisch. [...] Dann singen sie ein lustiges Burschenschaftslied.“²¹⁵

4.2.2.3. Spiel III: Liebe – Bewegung

Die Männer beobachten fasziniert ein Flugzeug und imitieren die Flugbewegung. Dann spielen sie mit einem glitzernden Ball. M4 und F4 sind als Braut und Bräutigam gekleidet. M4 dribbelt mit einem Ball gleichmäßig auf dem Boden, während die anderen Männer ihm fasziniert zusehen und selbst aufhören zu spielen. Während eines Hochzeitsmarsches werfen Frauen das Paar mit Konfetti. M3 und F3 tasten gegenseitig ihre Körper ab.

²¹³ Pevny. Sprintorgasmik. S. 71

²¹⁴ Ebenda. S. 83

²¹⁵ Ebenda. S. 82 f

Fasziniert durch Paar 4 verlieren sie das Interesse aneinander und kleiden sich ebenfalls wie ein Hochzeitspaar. Eine Film-Klappe fällt:

Frau 4: Bist du glücklich?
 Mann 4: Ja, und du?
 Frau 4: Da fragst du noch?
 Mann 4: Dann ist es ja gut.
 Frau 4: Bleibst du?
 Mann 4: Ich bleibe für immer.²¹⁶

Nach dieser Filmsequenz beginnt das Paar 4 zu zaubern. Es ist nur noch an den Gegenständen interessiert. Der Dialog aus der Filmsequenz wird nun gefühlkalt gesprochen. Der Chor beginnt mit starren, maschinellen Bewegungen, während eine erotisch hauchende Frauenstimme die Männer demütigt. M4 und F4 ändern ihr Spiel und tanzen nun einen Flamenco, jedoch nicht mehr miteinander, sondern jeweils für den gegengeschlechtlichen Chor. Der Chor spricht, erregt durch den vorgeführten Tanz, von Schokoladeplätzchen, gerät in Ekstase und bewirft sich mit Konfetti. „Jeder Treffer löst eine Feuerwerksexplosion aus. [...] Plötzlich reißt der Jubel ab. Nur noch geatmete Ekstase. [...] Ein Gitarrenschlag: ein Aufschrei. Schaufensterpuppen schweben herab.“²¹⁷ Dasselbe Spiel beginnt von vorne: mit Paar 3 und den Puppen – die Filmszene, die Frauenstimme, der voyeuristische Chor. Alle Elemente des Spiels steigern sich. Sprachfetzen, Bewegungen, Tonelemente und Bilder aus Spiel I und II kommen hinzu und verdichten sich zum ultimativen Chaos. „Von der Decke herab hängen Fleischteile, Aluminiumkugeln, Konsumartikel. Es regnet Konfetti.“²¹⁸

Schluss: Das Chaos und der Lärm verebben, nur M3 stellt Bausteine übereinander. Ein Countdown wird gezählt. Es gibt eine Explosion, ein Blackout und der Turm ist zerstört. Der Chor ruft „AH!“ „Mann 3 beginnt seine Tätigkeit von neuem. [...] In seiner Miene spiegelt sich Verständnislosigkeit. Die Zusammenhänge bleiben ihm verborgen. In dem Moment, wo er den ersten Baustein in die Hände nimmt, beginnt es wieder Konfetti zu regnen etc. bis eine Explosion dem Geschehen wieder ein Ende bereitet. Dieser Vorgang wiederholt sich ohne Ende.“²¹⁹

²¹⁶ Pevny. Sprintorgasmik. S. 89

²¹⁷ Ebenda. S. 96

²¹⁸ Ebenda. S. 109

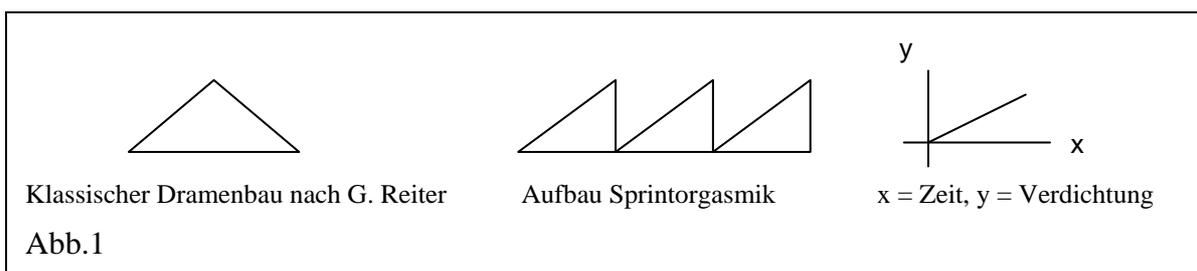
²¹⁹ Ebenda. S. 110 f

4.2.3. Experimentelles Theater?

Kann nun aber *Sprintorgasmik* auch mit Recht als experimentelles Theaterstück bezeichnet werden? Das radikale Infragestellen der überlieferten Theaterformen, das Erproben neuer theatraler Mittel und das Einüben neuer Sehweisen können als Merkmale für experimentelles Theater genannt werden. Eine eingehendere Betrachtung ist aber dennoch von Nöten.

Die Motivation des Autors, dem konventionellen Theater abzusagen, bildet die Grundvoraussetzung, um das Stück dieser Betrachtung zu unterziehen. Dies kann gleichzeitig mit einem naturwissenschaftlichen Experiment verglichen werden, denn der Ausgang ist ungewiss.

Aufbau: Der klassische Dramenbau gleicht nach Gustav Reiter, einer Pyramide mit geschlossener Tektonik und richtet sich nach Aristoteles Poetik. Der Aufbau setzt sich aus Exposition/Prolog, der steigenden Handlung, in deren Verlauf das erregende Moment stattfindet, dem Höhepunkt (Peripetie, Anagnorisis) und der fallenden Handlung mit dem retardierenden Moment, das in der Katastrophe endet, zusammen. In *Sprintorgasmik* gibt es keine Peripetie, die einen Höhepunkt der Handlung definieren könnte. Der Höhepunkt des Stücks *Sprintorgasmiks* ist ein formal struktureller, der gleichzeitig auch das Ende eines Handlungsstrangs definiert und nach Reiters Modell mit der Katastrophe zusammenfällt. Danach beginnt ein neuer Handlungsstrang mit demselben Aufbau – das Stück kann in dieser Form unendlich fortgesetzt werden. Das klassische Drama unterteilt sich in drei Akte, *Sprintorgasmik* in drei Spiele, die in ihrem Aufbau und Inhalt jedoch unabhängig voneinander bestehen und untereinander verschoben werden können. Die Abfolge ist nicht zwingend. Jedes Spiel birgt in sich kleinere Einheiten, die dem bereits erwähnten Aufbau folgen. Betrachtet man ein Spiel als Diagramm mit zwei Koordinaten, so entspräche die horizontale Achse x der Zeit und die vertikale Achse y der Verdichtung des Geschehens (siehe Grafik).



Figuren: Die Figuren sind nicht individualisiert, sondern entsprechen Puppen, an denen das Verhalten einer Gesellschaft veranschaulicht wird. Sie sind austauschbar und dienen dem Zuseher nicht als Hilfsmittel zur Einfühlung. Eine Identifikation soll vermieden werden. Die Figuren haben keine Namen und werden nur mit Nummern bezeichnet.

Sprache: Die Sprache erinnert an das absurde Theater. Der Text setzt sich zusammen aus Phrasen, Wortfetzen und sinnlosen Worthülsen. Die Sprache steht nicht im Vordergrund um den Handlungsverlauf voranzutreiben, sondern ist gleichgesetzt mit anderen theatralen Elementen, wie dem Körper, der Bewegung im Raum und den sinnlichen Ereignissen, Farbe und Geräusch.

Publikum: Der Illusionsvertrag des realistischen Theaters wird gebrochen. Es gibt keine 4. Wand, der Zuseher soll möglichst dicht am Geschehen teilnehmen.

Probenarbeit: „work in progress“ – Die Proben beeinflussen das Stück.

Schauspiel: Neue Schauspielmethoden werden erarbeitet. Das Schauspiel steht allen anderen theatralen Elementen gleichwertig gegenüber.

Raumsituation: Eine Bühne ist nicht notwendig.

Ähnlichkeiten mit österreichischen Vorläufern, wie dem Wiener Aktionismus, sind bei genauerer Betrachtung gegeben. Pevny versucht, die Strukturen der Gesellschaft aufzudecken und sichtbar zu machen, so wie auch der Wiener Aktionismus starre Strukturen aufzubrechen versucht. Pevny hält sich nicht an die traditionellen Formen des Theaters und bricht mit der „Hochkultur“. Tabubrüche ergeben sich nicht in der Radikalität und Plakativität des Aktionismus, sind aber vorhanden: das Infragestellen der Autoritäten, der Institution Ehe, des Militärs, der Medien, sowie das öffentliche Ansprechen präsenster faschistischer Mechanismen, die Nacktheit des Körpers und die Sexualität. Der Umgang und Einsatz des Körpers und die Kritik an der Unterdrückung der sinnlichen Bedürfnisse und Triebe ist bei Pevny und den Aktionisten immanent. In Pevnys Umgang mit der Sprache können auch Parallelen zur Wiener Gruppe gezogen werden – scheinbar zusammenhanglos werden Texte aneinandergereiht, und neue assoziative Inhalte ergeben sich daraus.

Unter diesen Gesichtspunkten kann *Sprintorgasmik* als experimentelles Theaterstück gewertet werden.

4.3. *Sprintorgasmik* – die Aufführungen

„[...] konventionelle Ästhetik transportiert automatisch konventionelle Inhalte. [...] Wenn Pevny damit recht hat [...], dann sind seine Stücke die gültigste Antwort auf die Mehrzahl aller Probleme mit dem Theater. Hat er nicht recht und sind die neuen Inhalte [...] sehr wohl mit traditionellen Formen zu transportieren, dann [...] könnte nämlich seine Wahrheit für alle zu einem Theater für wenige werden. [...] Seine Forderung ist so grundsätzlich, daß man ihn nicht zusätzlich verwenden kann. Sicher: was man nicht weiß, muß man ausprobieren. Eine Antwort finden, heißt Pevny spielen“²²⁰

In zwei sehr unterschiedlichen Aufführungen wird *Sprintorgasmik* in den Jahren 1969 am New Yorker La MaMa Experimental Theatre Club und 1971 am Wiener Volkstheater auf die Bühne gebracht.²²¹

4.3.2. NEW YORK

Götz Fritsch nahm die Einladung, *Sprintorgasmik* in New York zu inszenieren, an. Zuvor besuchte er die La MaMa Truppe, unter der Leitung von Joel Zwick, in Amsterdam am Mickery Theatre, um einen ersten Eindruck zu gewinnen. Dort sah er zum ersten Mal die Körpertechnik der Schauspieler und war fasziniert. Mitte des Jahres 1969 war Götz Fritsch vor Ort am La MaMa ETC New York, das gerade das neue Haus in der 4th Street bezogen hatte, in dessen dritten Stock der 26-jährige Regisseur während seines gesamten Aufenthalts wohnen konnte.

Der Aufenthalt in New York gestaltete sich allerdings anders als erwartet. „Ich dachte, dass ich mit einem bestehenden Ensemble arbeiten würde.“ Doch Fritsch musste feststellen, dass es keine Schauspieler gab, mit denen er arbeiten hätte können. Die international bekannte Truppe, unter der Leitung von Tom O’Horgan, dem künstlerischen Leiter von La MaMa,

²²⁰ MY. Peter Turrini über Wilhelm Pevny. Sessler Verlag. S.20.

²²¹ Vgl. Kapitel „Von Wien nach New York“.

befand sich auf Welttournee. Kurz zuvor hatte er mit seiner Truppe mit dem Musical *Hair* einen großen Erfolg am Off-Broadway gefeiert. „Er hat also mehr oder weniger die Haupttruppe [von La Mama] abgezogen und das war eine ganz seltsame neue Situation [für das Theater].“²²² Um neue Schauspieler zu bekommen, wurde in der Zeitung *The Village Voice* ein Inserat geschaltet und ein Vorsprechen veranstaltet. Schon am nächsten Tag war das Haus voll mit neuen Schauspielern, die auf einen Platz im La MaMa hofften. Als Regisseur wurde Fritsch mit der Leitung des Vorsprechens betraut. Ihm war diese Situation „entsetzlich peinlich. Denn ich Bublein komm als Studententheater-Regisseur aus Wien und veranstalte Hearings. Diese Schauspieler haben teilweise schon in Hollywood gespielt und waren schon soviel weiter als ich.“²²³ Nachdem Fritsch eine Auswahl getroffen hatte, warf auch Ellen Stewart einen Blick auf die neue Truppe. „Aber im Prinzip habe ich die Truppe zusammengestellt, die dann die nächsten Jahre La MaMa war.“²²⁴

Ellen Stewart verfolgte zu diesem Zeitpunkt ein neues Konzept. Sie wollte die verschiedenen Arbeits- und Denkweisen unterschiedlicher Kulturen miteinander verbinden und den internationalen Austausch fördern. „Sie wollte die neue europäische Kopflastigkeit mit ihren 68er Thesen, mit der Bauch-Körperlichkeit der Amerikaner verbinden.“²²⁵ Ein Konzept, für das sich Sprintorgasmik hervorragend eignete.²²⁶ Fritsch war der erste ausländische Regisseur, dem wenige Wochen später André Sherban (Rumänien) und Ching Yeh (China) folgen sollten.

4.3.1.1. Probenablauf

Auch die Probenarbeiten verliefen in New York anders, als Fritsch es gewohnt war. Zu Beginn war er selbst Teilnehmer eines Workshops, um die neuen Schauspielmethoden, angelehnt an Grotowskis Training für den Schauspieler, und die Arbeitsweise des Theaters kennen zu lernen. Begeistert von den Möglichkeiten, die sich durch den neuen Umgang mit Atmung und Bewegung ergaben, wurde Fritsch ein eifriger Schüler. Die Methode kannte er damals noch nicht, und sie eröffnete ihm eine neue Sichtweise auf das Schauspiel. Erst

²²² Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²²³ Ebenda.

²²⁴ Ebenda.

²²⁵ Ebenda.

²²⁶ Vgl. Kapitel: „Inszenierung New York“.

nachdem er selbst dieses Training durchlebt und verinnerlicht hatte, übernahm er die Leitung der Workshops.

Die Arbeit zu dem Stück *Sprintorgasmik* startete ebenfalls mit einem allgemeinen Workshop, aus dem sich das Ensemble herauskristallisierte. Erst aus dieser Workshop-Situation entwickelten sich die konkreten Probenarbeiten. Wilhelm Pevny kam einige Wochen vor der Premiere zu den Proben nach, als diese sich schon in einem konkreteren Stadium befanden.

Sprintorgasmik wurde von Gitta Sacha-Honegger, Redakteurin der österreichischen Tageszeitung *Die Presse*, ins Englische übersetzt. Pevny ist der Meinung, dass die englische Übersetzung besser als der deutsche Originaltext war. Der Grund hierfür sei eine „zusätzliche assoziative Ebene, in der das Amerikanische, der amerikanische Zeitgeist eingeknüpft wurde.“²²⁷ Obwohl der Text bereits übersetzt war, wirkten die Probenarbeiten des La MaMa Ensembles noch stark auf diesen ein. Noch vor Ort schrieb Wilhelm Pevny das Stück auf Bühnenwirksamkeit um. Paul Foster half bei allfälligen Übersetzungsarbeiten aus und Ellen Stewart stellte Pevny und Fritsch ihr Appartement für nächtliche Überarbeitungen des Textes zur Verfügung, leistete aber keinen eigenen künstlerischen Input.²²⁸

4.3.1.3. Inszenierung

Götz Fritsch war es ein Anliegen, Theater zum Erlebnis zu machen und eine spielerische Herangehensweise zu wählen. Die Arbeitsweise und das Schauspiel des La MaMa kamen ihm dabei sehr entgegen. Auf der einen Seite ist *Sprintorgasmik* ein politisches Lehrstück, dessen Theorie komplex und sperrig ist. Fritsch ist der Ansicht, der Text alleine sei zu trocken, zu intellektuell und „nicht stark genug“. Auf der anderen Seite ist *Sprintorgasmik* Theater in seiner ursprünglichen Form – für Fritsch aufgrund der rituellen Elemente im Aufbau ein politisches Ritual. Diese Kombination aus zwei verschiedenen Ansätzen bildeten eine solide Basis, die durch das körperliche Schauspiel zum Leben erweckt werden

²²⁷ Vgl. Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Wilhelm Pevny, 10.9.2003.

²²⁸ Interview mit Ellen Stewart, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C. 26.11.2007.

sollte. Das „politische Lehrstück zu sensualisieren“²²⁹, war Fritschs Konzept für die Inszenierung.

Sprintorgasmik sollte vermitteln, wie Manipulation funktioniert. Fritschs Ziel war es, das Publikum zu manipulieren. Es sollte dieser Manipulation jedoch nicht nur erliegen, sondern sich ihrer auch bewusst sein.

Basis für die Manipulation ist der Rhythmus der sich aus zwei Grundelementen zusammensetzt. Erstens ist der Rhythmus bereits durch die Struktur des Textes, den wiederkehrenden Bögen (Orgasmen) vorgegeben. Zum Zweiten bildet die Atmung der Schauspieler die Basis. Auf ihrem Atemrhythmus bauten sich der Rhythmus der Bewegung und in Folge die anderen Elemente des Spiels auf. Visuelle und akustische Reize werden aufgenommen, vervielfacht sowie durch starke Ruhepole als Gegenstücke ergänzt.

Dies wurde auch in der Presse betont: “What we have here is a program of experimental exercises in the use of concerted movement, rhythmic sounds (pounding, breathing, chanting, etc.) and various other stuff.”²³⁰ “The voice was making the emotions, even if they used the same word all the time.”²³¹

Die mechanische Einheit der rhythmischen Bewegungen des Ensembles sollten die Abhängigkeiten der Menschen von einer äußeren Macht, von der sie wie Marionetten gelenkt werden, darstellen. Die Voraussetzung dafür war der exakte Einsatz des Körpers, was durch ein intensives Training erreicht wurde.

„Director Fritsch makes complete use of the physicality of his actors. [...] The cast, a superb group of players, at times moved like a single unit (the image that comes to mind is that of a mechanized giant).“²³² In einer anderen Rezension heißt es: “Goetz Fritsch using the old television choreographer’s device, that is moving his people forward and backward as if activating a slide rule.”²³³

Die Nähe zum Publikum war wesentlich für diese Inszenierung. Das Publikum sollte mitten im Geschehen sitzen, daran teilnehmen und sich nicht entziehen können. Das direkte Anspielen und die Übertragung des Atemrhythmus auf den Zuseher sollte die beklemmende Wirkung der Situation am eigenen Körper erfahrbar machen.

²²⁹ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²³⁰ Novick, Julius. Theatre: Sprint Orgasmics. *Village Voice*. 25. Dezember 1969.

²³¹ Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C. Archive, 26.11.2007.

²³² Tretick. Sprint Orgasmics. *Show Business*. 20.12.1969.

²³³ Sainer, Arthur. Of spaces and spirits. *The Village Voice*. 15.01.1970. S. 42, Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives & Library.

4.3.1.4. Programmheft

THE ARTIST MUST PROPHECY NOT IN THE SENSE THAT HE FORETELLS THINGS TO COME, BUT IN THE SENSE THAT HE TELLS HIS AUDIENCE, AT THE RISK OF THEIR DISPLEASURE, THE SECRETS OF THEIR OWN HEARTS.

Collingwood „The Principles of Art“²³⁴



Abb. 2

Dieses Zitat ist alles, was der Zuseher im Programmheft über das Stück erfährt. Auf den ersten Blick ist das nicht viel, doch im Grunde drückt es alles aus, was der Zuseher zu erwarten hat; Sprintorgasmik soll unangenehm für den Zuseher sein und das Verhalten der Menschen durchleuchten.

Ein weißes, in der Mitte gefaltetes Blatt Papier im Din A4 Format war das Programmheft. Auf der ersten Seite findet der Leser den Stücktitel und Theaternamen. Die Buchstaben des Stücktitels scheinen im Raum, der durch schwarze Strahlen gebildet wird, zu fliegen und umkreisen den Namen des Theaters. Auf der Innenseite findet sich das obige Zitat und eine Besetzungsliste.

4.3.1.2. *Sprint Orgasmics*

Die Uraufführung von *Sprint Orgasmics*, so der englische Titel, fand am 11. Dezember 1969 statt. Das Ensemble setzte sich aus den Schauspielern Sabin Epstein, June Perz, Michèle Collison, Patricia Gaul, Lou Zeldis, O-Lan Johnson-Shepard, Michael Warren Powell und Rodrigo Obregón zusammen. Regie führte Götz Fritsch.

Sprint Orgasmics stand zwei Wochen lang auf dem Spielplan des New Yorker Avantgarde Theaters. Das entsprach der normalen Laufzeit eines Stückes (2 bis 3 Wochen). In diesem Fall war der Grund für die Begrenzung der Spielzeit auf zwei Wochen ein organisatorischer: die Weihnachtsfeiertage. Am 25. Dezember, 14 Tage nach der Premiere

²³⁴ Programmzettel des LaMaMa etc. zu *Sprint Orgasmics*.

von *Sprint Orgasmics*, wurde eine große *Christmas Show* unter der Leitung von Tom O'Horgan für 700 Zuseher veranstaltet.²³⁵

4.3.1.5. Bühne und Zuschauersituation

Gespielt wurde im Theatersaal „First Floor“. Ein rechteckiger Raum mit den Dimensionen 23x70 feet (6,9x21 m) x14 feet (Raumhöhe 4,2 m). Damals wie heute bestehen die Wände aus roten Ziegelsteinen, die nicht verputzt sind. Die Bühne in diesem schmalen und lang gestreckten Raum setzte sich aus einzelnen rechteckigen Bühnenteilen zusammen: „tischartige Elemente, die man für jedes Stück anders zusammenstellen konnte.“²³⁶ An der schmalen Stirnseite des Raumes lief eine Bahn von Bühnenteilen mit rund 20 feet Länge von einer Wand zur anderen. Von der Mitte dieses Steges (A) ging ein rechtwinkliger Steg (B) mit einer leichten Neigung in die Raummitte und bildete so eine Rampe. Dieser Steg (B) wurde nach 2/3 der Länge durch zwei Bühnenteile rechts und links ergänzt und bildete dadurch von oben betrachtet ein Kreuz.²³⁷ Rechts und links von Steg B saß das Publikum – sich selbst gegenüber. Um dem Geschehen auf dieser lang gezogenen Bühne angemessen folgen zu können, saßen die Zuschauer auf Drehsesseln, mit denen sie sich in jede beliebige Richtung wenden konnten. Die Zuseher befanden sich mit höchstens einem Meter Abstand zur Bühnenkante mitten im Geschehen. Die Nähe der Schauspieler zum Publikum war für die Inszenierung sehr wichtig, denn dadurch konnten die Zuseher einzeln und direkt angespielt werden.²³⁸ Laut Gesetzgebung ist der Saal auf 99 Zuseher begrenzt. Es kam jedoch häufig vor, dass diese Grenze überschritten wurde, so auch bei *Sprint Orgasmics*.²³⁹

4.3.1.6. Bühnenbild und Licht

Ein Bühnenbild für *Sprint Orgasmics* gab es nicht. Struktur und Raum, Vorder- und Hintergrund wurden nur durch Licht und die Bewegung der Figuren erzeugt. Eine aufwändige Beleuchtungsanlage war nicht vorhanden, gearbeitet wurde mit einzelnen Scheinwerfern, die an den Bühnenteilen montiert waren. Mit dem Licht wurde sehr gezielt

²³⁵ Vgl. www.lamama.org/archives, Zugriff am 17. 4. 2008

²³⁶ Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²³⁷ Vgl. ebenda.

²³⁸ Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²³⁹ Vgl. Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

und punktuell gearbeitet, “just spotlights on the persons”²⁴⁰, und es wurden starke Schatten sowie harte Kontraste erzeugt. Zusätzlich wurde ausschließlich weißes Licht verwendet, das eine kühle Atmosphäre schuf – “very clean”.²⁴¹ Durch den perfekten Einsatz der Scheinwerfer konnte die leere Bühne in verschiedene Abschnitte unterteilt werden und unterschiedliche Raumsituationen konnten entstehen. Ein langer Gang oder kleine, intime Räume wurden erzeugt, während der Rest der Bühne in der Finsternis verschwand. Vier Scheinwerfer waren an dem Schnittpunkt der Bühnenteile B und C montiert und bildeten bei richtiger Beleuchtung ein Zentrum auf der schmalen Bühne.²⁴² „Licht war etwas, was die wirklich konnten und wir in Wien noch überhaupt nicht.“²⁴³ Auch in der Presse wurde das Licht als besonders prägend herausgehoben: “Lighting [...] made the play’s images at times seem almost supernatural.”²⁴⁴ Mit Requisiten wurden zusätzliche Licht- und Stimmungseffekte erzeugt. “One performer spends minutes swinging a bit of aluminum foil from the end of a string so that, on a dark stage, it somehow gleams as if it were a light source in itself.”²⁴⁵

4.3.1.7. Requisiten

Mit Requisiten wurde sehr sparsam gearbeitet und nur das Notwendigste verwendet: Blecheimer, die gemeinsam mit einer Holzplatte zur Trommel umfunktioniert wurden, eine Kugel Staniolpapier als Hypnosependel, Zeitungen und Schweinshaxen für die Picknick-Szene. Ein großes, weißes Kissen in der Mitte des Bühnenkreuzes war die einzige Sitzgelegenheit, welches in Spiel 1 und 3 verwendet wurde.

4.3.1.8. Kostüme

Da die Schauspieler keine individuellen Figuren darstellen, waren sie unauffällig und einheitlich gekleidet. Sie trugen Jeans oder schwarze Strumpfhosen und dunkle, einfarbige T-Shirts oder Pullover. Nur Mann 3, der das naive Element verkörpert, trug eine Jeanshose

²⁴⁰ Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²⁴¹ Ebenda.

²⁴² Vgl. Fotografien 1-6 von ub. auf DVD. Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives & Library.

²⁴³ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

²⁴⁴ Tretick, Joyce. Sprint Orgasmics. *Show Business*. 20.Dezember 1969. S.14

²⁴⁵ Novick, Julius. Theatre: Sprintorgasmics. *Village Voice*. 25. Dezember 1969.

mit nacktem Oberkörper. Erst später im Stück trug auch er ein gestreiftes T-Shirt und unterschied sich dadurch wieder von den anderen Figuren, die einfarbig gekleidet waren. Keine der Figuren trug Schuhe, es gab keine Schminke und alle trugen ihr Haar offen, denn auch die Männer hatten schulterlanges Haar: “There was no make up, no fuzzy... it was no show thing”²⁴⁶. In mehreren Szenen waren die Schauspieler nackt. „[...] dass die nackt waren, weitergehend, nicht immer, aber dass sie nackt waren, das wurde nicht zur Kenntnis genommen. In der Kritik steht es nicht mal drinnen, während es in Wien enormes Aufsehen erregt hätte“²⁴⁷, erzählte Pevny. Es findet sich aber doch ein Hinweis in einer Kritik: „As the girl’s breasts are exposed she exposes herself [...]“²⁴⁸ Es ging nicht darum, das Publikum zu schockieren, sondern der nackte Körper galt als etwas natürliches, schönes, wunderbares.²⁴⁹ Auf der Bühne war die Nacktheit seit dem Living Theatre in New York völlig normal. “It was very common these times [...] it was nothing shooting.”²⁵⁰



Abb. 3

²⁴⁶ Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²⁴⁷ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

²⁴⁸ Tretick, Joyce. *Sprint Orgasmics. Show Business*. 20.12.1969. S. 14.

²⁴⁹ Vgl. Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²⁵⁰ Ebenda.



Abb. 4

4.3.1.9. Rezeption

Die Rezeption des Stückes stand unter dem Einfluss der aktuellen politischen Situation und dem Lebensstil der Avantgarde. Sowohl das Ensemble als auch das Publikum war Teil der Hippieszene, die gemeinsam lebten, sich liebten und Drogen konsumierten. Friedensmärsche und Anit-Vietnam Demonstrationen gehörten zum Alltag – die Mitglieder der La MaMa Truppe probten, gingen auf Demonstrationen, probten weiter und lebten zusammen. Die Sensualität der Schauspieler und ihr Lebensstil prägte auch den Schauspielstil, die Bühnenpräsenz und *Sprintorgasmik*.

„Nach New York hat das [Stück] wunderbar gepasst, das hat dort gelebt in der Kultur. Das aufbrechende linke Hippie-Umfeld war intensiv. Die haben im Publikum ein Picknick gehalten und haben die Schweinshaxen über die Köpfe geworfen und dazu die Texte gesprochen – die haben sich irrsinnig abgehaut darüber.“²⁵¹ Die Körperlichkeit der Schauspieler beeindruckte Pevny und Fritsch, während die Amerikaner von den Theoriekonzepten beeindruckt waren.

²⁵¹ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

Rodriguez sagte über das Stück: “It was very well done, very organic. It dealt with very big issues, which the audience wasn’t aware of yet.”²⁵² Auch die Presse äußerte sich wohlwollend zu *Sprint Orgasmics* und erläuterte in präziser Ausführung das theoretische Konzept.

„IMPRESSIVE – Dialectic Theatre does not need language to be effective or to expose the ruthlessness of human beings as well as the suffering they are undergoing. [...] Mr. Pevny’s work, ‘Sprint Orgasmics’ [...] is a minor masterpiece told in powerful visual terms. Wilhelm Pevny’s words are poetic, harsh and truthful, drawing pictures from our unconscious; showing an awareness of man’s motivation for survival. The play is a powerful metaphore exposing the horrors under totalitarianism. Man is controlled like a puppet or like a victim (of power) in a hypnotic trance. He does things purely by rote and is tormented into confessing things he has never done. As the girl’s breasts are exposed she exposes herself and greedy fingers (looking like insects devouring flesh) paw at her breasts. Playwright Pevny shows the grotesque behaviour of man, the ridicule he is forced to undergo in order to survive. Even being told ‘you are free’ becomes a farce. The scene of Sunday in the park is priceless as people share the paper as well as the bench. In a society where authority is in control man has no freedom for privacy. The tortured ban together and rebel, only to have unnecessary blood shed, hoping this is a way they can win.

The collaborative efforts of playwright and director have made this a morbid but unforgettable theatre experience. [...] This is by far the most exciting thing La Mama has had in a very long time.“²⁵³

Doch auch gegenteilige Meinungen müssen die jungen Österreicher einstecken. Während Joyce Tretick noch von einem Meisterwerk, mit beeindruckenden Bildern und poetischen Worten spricht, hat Arthur Sainer nur wenig Lob für diese Produktion des La MaMa übrig. Er findet sie intellektuell und ästhetisch kraftlos, ein Stück das selbst mit ausgefeilter Bühnenchoreographie nicht zum Leben erweckt werden konnte. Einzig der gute Ruf des experimentellen europäischen Theaters eilt Fritsch und Pevny voraus und räumt ihnen mehr Potential ein, als Sainer zu sehen bekam.

“ ‘Sprint Orgasmics’ [...] is a distressing but not a typical example of an inability to find a way of properly developing the La Mama interiors. [...] I was interested in seeing what Fritsch, a Viennese director, and Wilhelm Pevny, the playwright, would bring to the States.

²⁵² Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²⁵³ Tretick, Joyce. *Sprint Orgasmics*. *Show Business*. 20.12.1969. S. 14.

[...] Fritsch, who has been in a kind of residence at La Mama for the last few months, has joined the experimental ranks in Vienna within the past year. [...] the Fritsch Pevny work, at least judging by the one play offered here, is free-wheeling, laxly iconoclastic, and American camp-oriented. I found 'Sprint Orgasmics' intellectually and aesthetically feeble, an almost aimless abstraction which no amount of ingenious staging could bring to life, but I do wonder what else Fritsch and his playwrights, Pevny and others, are up to. [...] There's so little chance to see the new European work here [...] that it's a shame to send Fritsch home without a look at something else the Vienna group has done. [...] other things must be germinating beside New York camp and sickly ironies of political repression."²⁵⁴

Julius Novick, ebenfalls von der *Village Voice*, kann *Sprint Orgasmics* aber nichts Positives mehr abgewinnen.

„[...] Words appear fairly frequently often in the form of short sentences repeated several times, but 'Sprint Orgasmics' is emphatically not designed for word freaks. Nor, in spite of the title, is it particularly orgasmic. The thing does serve as a sort of showcase for some moderately interesting theatrical techniques and devices. [...] But nothing much is done with all these techniques and devices; their potential is never developed. As a demonstration of what these people have been working on, 'Sprint Orgasmics' is perfectly in order; theatre as a piece for an audience, it hardly exists."²⁵⁵

Auch die österreichische Tageszeitung *Die Presse* berichtet von dem Theaterereignis, beschränkt sich allerdings in erster Linie auf die Zuschauerreaktionen.

“Das Publikum der amerikanischen Theateravantgarde läßt sich nicht so leicht aus der Fassung bringen. Eine Ausnahme freilich bildet die Aufführung des Dramas der Wiener Theateravantgarde im Café La Mama. – Bemerkenswert schienen die zwar widerstreitenden, doch niemals indifferenten Reaktionen des einerseits heftig erregten, andererseits hellauf empörten, in beiden Fällen oft ratlos auf eine richtungs- bzw. auswegweisende Lösung wartenden Publikums. Das verriet die sonst wohl an krasseste Eruption von Grausamkeit und Gewalttätigkeit – sowohl auf der Straße als auch im Theater – gewohnte Kommune in der Lower East Side New Yorks in einer überraschenden Hilflosigkeit angesichts dieser Demonstration menschlicher Brutalität, deren Sinnlosigkeit aus grundlegendem Funktionsprinzip gesellschaftlicher Verhaltensweisen erhoben wird.”²⁵⁶

²⁵⁴ Sainer, Arthur. Of spaces and spirits. *The Village Voice*. 15.01.1970. S. 42.

²⁵⁵ Novick, Julius. Theatre: Sprint Orgasmics. *The Village Voice*. 25.12.1969.

²⁵⁶ Autor ub., *Die Presse*, Wien, im Vorwort von Sprintorgasmik, S. II.

Auch Rodriguez hatte ein teils schockiertes und teils angewidertes Publikum in Erinnerung; vor allem bei der Picknickszene, als Schweinshaxen gegessen wurden. "The audience was disgusted when they ate real pig feet, it was a little bit too realistic."²⁵⁷ Für die beiden Wiener, Fritsch und Pevny, war die New Yorker Inszenierung ein großer Erfolg, an den sie sich gerne zurück erinnern. "Ja, es war schon ein großer Erfolg, auch intern, es war eine unglaublich angenehme Arbeit."²⁵⁸ Im Vorwort von *Sprintorgasmik* findet sich ein Kommentar von Grotowski, der bei Proben anwesend war: „,Stamp’ und ,Sprintorgasmic’ waren die interessantesten Stücke, die ich in New York gesehen habe.“²⁵⁹

Rodrigo Obrégon, der die Rolle des Mann 3 spielte, war von dem Stück und dem Erlebnis so bewegt, dass er während der Premierenfeier eine Ansprache hielt und sich für die wichtigste Zeit in seinem Leben bedankte. Doch nichts schien ihm gut genug, abgesehen von seinem Blut. Er nahm ein Rasiermesser und schnitt seine Pulsadern auf. Durch rasches Handeln passierte nichts, doch für die Beteiligten war es ein Schock. „Die Methoden, mit denen wir arbeiten, sind so scharf wie ein Rasiermesser, aber ich hab nie Chirurgie gelernt.“²⁶⁰ Für Fritsch war dieses Erlebnis ein erster Bruch mit der neuen Arbeitsweise und Methodik, von der er anfangs so begeistert gewesen war.

²⁵⁷ Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Elisabeth Winkelhofer, Mitschrift, New York, 26.11.2007.

²⁵⁸ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²⁵⁹ Jerzy Grotowski, im Vorwort von *Sprintorgasmik*, S. I.

²⁶⁰ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

4.3.2. WIEN

Ein Jahr später probten Fritsch und Pevny mit der La MaMa Truppe, in Holland am Mickery Theater Pevnys neues Stück *Rais*, das bereits für die Wiener Festwochen 1972 gebucht war. Auch *Sprintorgasmik* sollte ursprünglich mit La MaMa im Rahmen der Wiener Festwochen in Wien gezeigt werden, doch Fritsch stand schon mit dem Volkstheater in Verhandlung, um dort eine deutsche Erstaufführung von *Sprintorgasmik* zu sichern.

Nach dem großen Erfolg mit *Sprintorgasmik* in New York – alleine die Tatsache, als Jungautor/-regisseur eines Kellertheaters nach New York eingeladen zu werden, war für Wiener Verhältnisse ein Erfolg – wollte das Volkstheater selbiges Stück in Wien aufführen. Der Zyklus *Konfrontationen*, bei dem „drei Premieren von ‚schwierigen‘, brisanten, aggressiven und aktuellen Stücken“²⁶¹ pro Saison gezeigt wurden, bot sich dafür an. Mit diesem Sonderzyklus wollte Direktor Manker zeitgenössische Dramatik auf einer großen Bühne präsentieren. Doch diese modernen Stücke waren beim Publikum nicht sehr beliebt. So schreibt Forester, Redakteur des Volkstheaters, im Programm zu *Sprintorgasmik*: „In eigener Sache: [...] Unter der Voraussetzung, das ein Theater für sein Publikum spielt und nicht gegen das Publikum [...], aber zugleich die Pflicht hat, die Besucher an die neuesten Entwicklungen der Dramatik heranzuführen und sie damit vertraut zu machen [...]“²⁶² seien zeitgenössische Werke ausgewählt worden.

Den Spielplan des Volkstheaters prägte Direktor Mankers Liebe zur österreichischen Dramatik und im Besonderen zu Nestroy. Trotz der Liebe zum Volksstück spielte das Volkstheater aber auch alles andere, mit Ausnahme antiker Tragödien. So standen neben Horváth, Anzengruber und Roth vereinzelt auch Shakespeare, Shaw, Molière, Strindberg, Ionesco und Satre auf dem Spielplan. Renate Wagner schreibt über die Manker-Ära: „Mankers Theater war das der Fülle, Buntheit und Komödiantik, durchaus auch das der Provokation“²⁶³, womit der bereits erwähnte Sonderzyklus gemeint ist. Eine Provokation waren für viele Volkstheaterbesucher auch die Programmhefte. Direktor Manker hatte

²⁶¹ Wagner, Renate. 1969-1979 Direktion Gustav Manker: Ein durch und durch österreichisches Theater. S.294. In: 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Evelyn Schneider (Hg.). Wien: Jugend und Volk. 1989. S. 292-309.

²⁶² Forester, Horst, Programmzettel des Volkstheater Wien: Rozznjogd, Sprintorgasmik. Wien, 1970.

²⁶³ Wagner, Renate. 1969-1979 Direktion Gustav Manker. S. 293.

gleich zu Beginn seines Schaffens die traditionellen Programmhefte durch „Theaterzettel“ ersetzt. Auf einem braunen Packpapierbogen in Din A3 Format fand der Theatergast nun auf der Vorderseite Titel und Besetzungsliste, während auf der Rückseite Angaben zu Autor und Stück zu finden waren. Diese Zettel konnten sich nicht etablieren, denn sie verschwanden mit dem Ende Mankers Direktion.

Gustav Manker hatte 1938 als Bühnenbildner am Wiener Volkstheater begonnen und war schon drei Jahrzehnte am Volkstheater tätig, ehe er die Direktion übernahm.

Pevnys *Sprintorgasmik* wurde in einer Doppelaufführung mit Turrinis *Rozznjogd* gezeigt. *Rozznjogd* feierte seine Uraufführung, während es für *Sprintorgasmik* die deutsche Erstaufführung war. Zu jenem Zeitpunkt hatte sich Pevny als Autor des Cafétheaters und durch seinen Erfolg in New York bereits einen Namen gemacht, während der „Heimatdichter“²⁶⁴ Peter Turrini noch unbekannt war.

In dem Programmzettel zu *Rozznjogd/Sprintorgasmik* schreibt Forester eingangs „[...] In dem Bewußtsein hier ein besonders aufgeschlossenes und intellektuell interessiertes Publikum vor uns zu haben, [...möchten wir] durch die Stücke heutiger Dramatiker die Begegnung mit dem zeitgenössischen Schaffen vermittel[n].“²⁶⁵.

Ursprünglich sollte *Sprintorgasmik* in derselben Fassung und Inszenierung, wie sie in New York zu sehen gewesen war, auf die Bühne gebracht werden. Immerhin wurde „Wilhelm Pevnys ‚Sprintorgasmik‘, in New York vom ‚La Mama-Ensemble‘ mit großem Erfolg uraufgeführt“²⁶⁶, schreibt *Die Presse*.

Doch hätten die Umstände und Gegebenheiten in Wien am Volkstheater nicht konträrer sein können, obwohl der Regisseur Götz Fritsch derselbe blieb.

Fritsch war begeistert, *Sprintorgasmik* in Wien nochmals inszenieren zu können, betonte aber, den Auftrag nur unter seinen Bedingungen anzunehmen. Eine dieser Bedingungen war, dass er anstatt mit dem Ensemble des Volkstheaters ausschließlich mit den Schauspielern der Truppe des Cafétheaters arbeiten wollte. Ursprünglich wollte Fritsch auch im Volkstheater Bühnenstege in das Publikum legen, um den Zuseher mitten in das

²⁶⁴ Turrini wählte diese Berufsbezeichnung selbst.

²⁶⁵ Forester, Horst, Programmzettel des Volkstheater Wien: *Rozznjogd, Sprintorgasmik*. Wien, 1970.

²⁶⁶ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971. Autor ub. „Rozznjogd“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer.

Geschehen zu setzen. Denn das Stück lebte von der Nähe zum Publikum und von dem Atemrhythmus der Schauspieler, der sich auf den Zuseher übertragen und das Theatererlebnis beklemmend machen sollte. Der Zuseher sollte wachgerüttelt werden und sich nicht in seiner traditionell passiven Rolle in seinen Sitz zurücklehnen. Aus technischen Gründen war eine solche Bühne aber nicht möglich. Um das Gefühl der Bedrohung, das durch das große Haus und die Distanz zur Bühne verloren ging, für den Zuseher dennoch erfahrbar zu machen wurde ein aufwändiges Bühnenbild geplant. Es sollte das Spiel der Akteure unterstützen und deren Bewegungen wie durch eine Lupe vergrößern. Auch die sinnlichen Grundelemente Farbe, Geräusch und Bewegung mussten zusätzlich durch Bühne und Technik unterstützt werden. Im Gegensatz zu New York, wo die Ver- und Übermittlung der Bedrohung dem Schauspieler oblag, wurde in Wien Technik und Bühnenbild verstärkt eingesetzt.

Die Schauspieler des Cafétheaters brauchten ein spezielles Training, um die Techniken des La MaMa Theaters zu erlernen und eine richtige Umsetzung des Stücks zu gewährleisten. Bisher hatten sie noch nicht mit diesen Methoden gearbeitet. Der erste Schritt in diese Richtung war ein Workshop mit einem La MaMa Schauspieler aus New York. Andrew Robinson wurde nach Wien eingeladen, um diese Methoden zu unterrichten. Improvisation, Tanz, Körper- und Konzentrationsübungen waren die Grundelemente dieses Workshops. Die Übungen waren so konzipiert, dass die Spontaneität und Kreativität gefördert wurden und in der gemeinsamen Arbeit Neues entstehen konnte.

Das Interesse an diesen Techniken war auch abseits des Cafétheaters groß und Schauspieler aus ganz Wien, auch Schauspieler des Burgtheaters, nahmen an dem Workshop teil. Das damalige Amerika-Haus beherbergte ein kleines Theater, das jungen Künstlern zur Verfügung stand. Bis zu seiner Schließung fanden dort Theater, Oper und Workshops statt. Das *Dramatische Zentrum* fand seinen Ursprung in dem Workshop.²⁶⁷

Die Einzigartigkeit dieses Trainings ließ die Schauspieler aufblühen und erzeugte eine Lebendigkeit, die die weitere Arbeit beflügelte. „So lebendig wie damals waren Wiener Schauspieler nie wieder“²⁶⁸, ist Gail Curtis überzeugt. Die Aufregung, als erste

²⁶⁷ Vgl. Interview mit Hanja Dirnbacher, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband Wien. 02.08.2007.

²⁶⁸ Interview mit Gail Curtis, verh. Gatterburg, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

Avantgarde-Gruppe ins Volkstheater eingeladen zu werden, trug ebenfalls zum Eifer der Truppe bei.²⁶⁹ Drei Wochen später kehrte Andrew Robinson nach New York zurück, Götz Fritsch übernahm die Leitung des Trainings und die Probenarbeiten zu *Sprintorgasmik* begannen. Zu diesem Zweck stand der Truppe ein Raum am Dachboden des Volkstheaters zur Verfügung. Die Schauspieler wurden vom Volkstheaterensemble allerdings etwas verächtlich betrachtet. Jede Probe begann damit, dass die Schauspieler sich gegenseitig massierten. „Die dachten, wir sind eine Kommune, und fragten uns: schlaft ihr auch miteinander?“²⁷⁰ Die Massagen dienten dazu, eine Verbindung untereinander aufzubauen und die Konzentration zu fördern. Ursprünglich war auch Franz Morak für *Sprintorgasmik* vorgesehen, doch er konnte sich weder mit dem Stück noch den Arbeitsmethoden identifizieren. In gegenseitigem Einvernehmen tauschten Götz Fritsch und Bernd Fischauer, Regisseur von *Rozznjogd*, den Schauspieler aus. Die Proben, deren wichtigste Bausteine das Training von Körper und Atmung waren, wurden etwa sechs Wochen auf diese Weise fortgeführt. Erst zehn Tage vor der Premiere wurde auf die große Bühne gewechselt.

4.3.2.1. Bühnenbild und Licht

Das aufwändige Bühnenbild, entworfen von Peter Jurkowitsch, setzte sich in erster Linie aus Metallstangen und Blechtonnen zusammen. Insgesamt vier Gerüsttürme, je zwei auf der linken und der rechten Seite, bildeten das zentrale Strukturelement der Bühne. Davor befand sich auf beiden Seiten je eine Holzrampe, die die Bühne in einen Hinter- und Vordergrund trennte. Diese Rampen führten jeweils auf ein Podest, welches aus zusammengestellten Öltonnen und einem Bühnenelement bestand. Zusätzlich gab es Ölfässer, große leere Blechtonnen, unter, hinter und vor den Podesten.

Das Metall der Bühnenrohre, der Gerüste und Tonnen war silber-glänzend – die Atmosphäre kalt und verlassen.

Im Gegensatz zu der Schrottplatzästhetik in Turrinis *Rozznjogd* sollte das Bühnenbild für *Sprintorgasmik* eine technisierte, menschenfeindliche Umwelt abbilden. Vorbild dafür war die gerade neu erbaute OMV-Ölraffinerie-Anlage bei Schwechat, die des Nachts wie eine

²⁶⁹ Interview mit Gail Curtis, verh. Gatterburg, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

²⁷⁰ Ebenda.

Geisterstadt aussah – unheimlich und verlassen – aber gleichzeitig imposant, leuchtend und verführerisch glitzernd.

Die gesamte Tiefe und Breite der Guckkastenbühne fand Verwendung, wobei der Bühnenraum optisch und räumlich durch eine schiefe Rückwand, erzeugt durch ein straff gespanntes textiles Material, verkleinert wurde. Der Eindruck einer umstürzenden Wand wirkte auf den in den Reihen sitzenden Zuseher bedrückend.

Auf der Bühne entstand je vier vertikale (Boden, Rampe, Podest, Gerüst) und vier horizontale (vor den Rampen, auf den Rampen, hinter den Rampen und auf dem Gerüst) Spielebenen. Die Bewegungen der Schauspieler verteilten sich dadurch im Raum und waren auch für ein entferntes Publikum gut sichtbar. Gleichzeitig ließen sich auch Hierarchien – Macht und Unterdrückung – visualisieren. Während des Spiels kletterten die Figuren unter und auf die Gerüsttürme, Rampen und Podeste. Die Blechtonnen dienten als Podeste, Unterschlupf, Sitz- und Liegegelegenheit, Aufbewahrungsort für Requisiten sowie als Trommeln.

„Wir sehen auf der Bühne Klettergestänge und Metalltonnen. Dazwischen turnen, klettern, stöhnen unartikuliert vier Männlein und vier Weiblein [...].“²⁷¹ „Peter Jurkowitschs Bühnenbild mit den metallenen Klettergeräten und den großen Metalltonnen verstärkt den Eindruck des Turnsaals, der Befreiungsgymnastik.“²⁷²

An den weißen Seitenwänden befanden sich bunte Glühbirnen, die in einem breiten Streifen von der Vorderkante zur Hinterkante der Wand führten. Die Glühbirnen waren der Farbe nach sortiert, so dass sich vier einheitliche, übereinander liegende Farbbänder (blau, rot, grün, gelb) pro Seite ergaben, die in stakkato-artigen Abfolgen mit den Bewegungen der Schauspieler einhergingen. In manchen Szenen wurden zusätzlich Diaprojektionen an die Wände geworfen. Kleine Scheinwerfer wurden auf den Gerüsttürmen montiert sowie große Deckenscheinwerfer eingesetzt.

Der schwarze Bühnenboden wurde mit hellen Platten abgedeckt, die an der Vorderkante der Bühne oval abgerundet waren und die markante Trennlinie zwischen Publikum und Bühne abschwächte. Um den Zuschauer vor hinab rollenden Tonnen zu bewahren, musste ein niedriger Sicherheitszaun aufgebaut werden. Die Sitzreihen im Publikumsraum konnten nicht verändert werden.

²⁷¹ *Freiheit*. Wien, 04.02.1971. Neumayer, Heinrich. Müllhaufen und Irrenhaus.

²⁷² Thun, Eleonore. Heimat, deine Dichter. Zeitungsausschnitt. 09.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Um die „sinnliche Basis: Bewegung“ zu verstärken wurde das Bühnenbild genutzt. Für die Basis „Farbe“ wurden Lichtbänder an den Bühnenwänden eingesetzt, die rhythmisch aufleuchteten und von der Presse als „Praterbeleuchtung“²⁷³ bezeichnet wurden. Die „Geräusche“ kamen durch Lautsprecher von Band – Sirenen, Flugzeugmotoren, Feuer aus Maschinengewehren – sowie von den trommelnden Schauspielern. Noch vor Öffnung des Vorhangs ertönte eine heulende Sirene, um die Zuseher unruhig und gereizt zu stimmen. Dies sollte sie aus der passiven Erwartungshaltung holen. Für die Zuseher waren es „zermürbende Licht- und Klangeffekte [...], ohrenbetäubender Lärm und quälende Lichteffekte“²⁷⁴. Große Diaprojektionen wurden eingesetzt, um z.B. ein Flugzeug am Himmel vorbeifliegen zu lassen. „[...] Projektionen, die Dramatik auch durch Plakate ersetzen lässt“²⁷⁵, schreibt die Tagespost Graz.

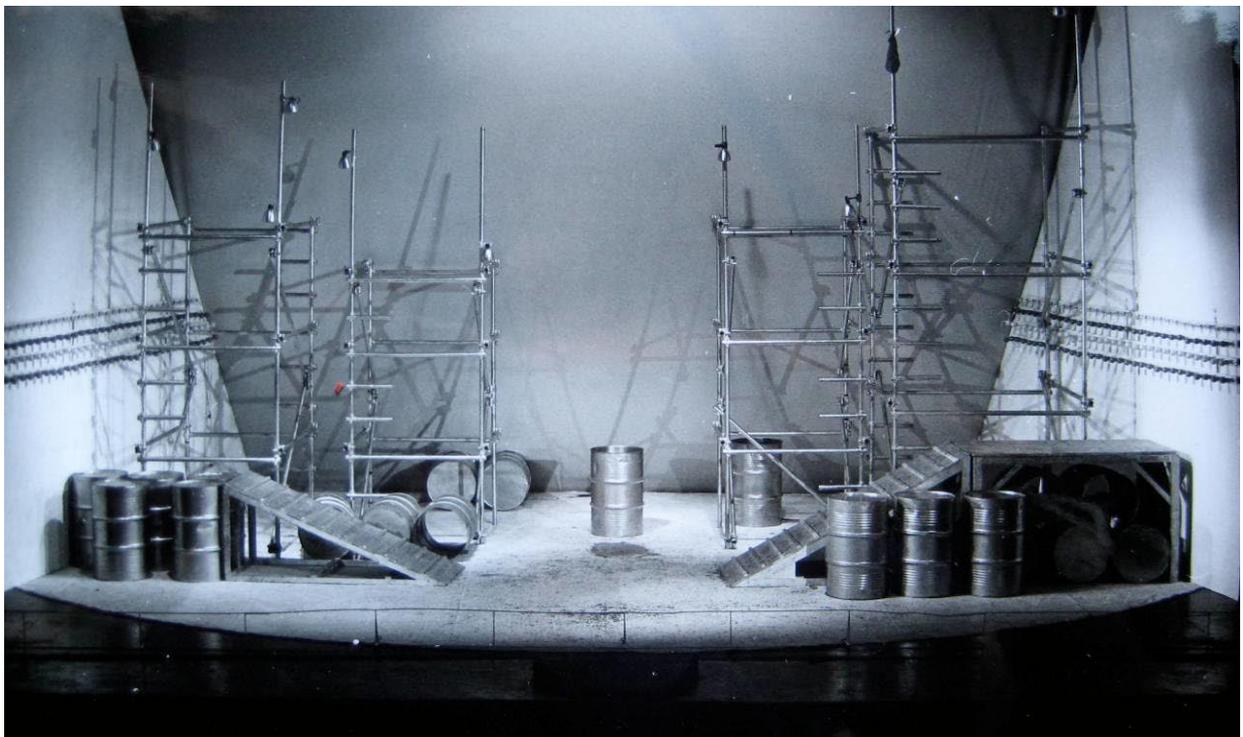


Abb. 5

4.3.2.2. Requisiten

Die Requisiten beschränkten sich auf Zeitungen, die für die Picknick-Szene benötigt wurden, einen Fotoapparat sowie in Staniolpapier gewickelte Stelzen.

²⁷³ *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971. Neumayer, Heinrich. Ratzenjagd und Gymnastik.

²⁷⁴ Freundlich, Elisabeth. Massenexodus- aber kein Theaterskandal. Zeitungsausschnitt. Wien, 03.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.zeitung? Freundlich E.

²⁷⁵ *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971.

In der Picknick-Szene übt Pevny Kritik an der Presse und der Sensationslust der Menschen. Die Figuren lesen Zeitung, und über den Lautsprecher werden Pressemeldungen geflüstert. Für das Ende der Szene, das auch das Ende des ersten Spiels markiert, wurde ein Zeitungsverkäufer von der Straße geholt, damit die Zuschauer im Parkett das Geschehen auf der Bühne spiegeln konnten, indem sie Zeitungen lasen. „Den stärksten Beifall erhielt – und das ist symptomatisch für diesen Teil des Abends – ein Zeitungsverkäufer, der – ob ein vom Regisseur gewollter Gag oder nicht – in den Zuschauerraum kam und im Nu den Großteil seiner Blätter los war.“²⁷⁶

4.3.2.3. Kostüme

Die Kostüme stammten von Hanja Dirnbacher, einer Kunststudentin, die ebenfalls für das Cafétheater arbeitete.

Wie Puppen sollten die Figuren auf der Bühne wirken – sie sind keine Individuen, sondern Schachfiguren in einem System. Nur Mann 3 trägt eine Jeanshose zu nacktem Oberkörper, um sich von den anderen abzuheben. In Pevnys Konzept sind die Figuren nackt, der natürliche Zustand des Menschen. Pevny sieht erst durch die Manipulation im System die Notwendigkeit zur Verhüllung, um die Machtverhältnisse sichtbar werden zu lassen. Nur an bestimmten Schlüsselstellen im Stück, in denen es um Unterdrückung und Einengung der Freiheit geht, wird Kleidung getragen. Vorlage für die Kostüme war ein Kinderspielzeug: die zweidimensionalen Papierankleidepuppen – Junge und Mädchen in Unterwäsche – die durch das Knicken der überstehenden Papierlaschen an den Kleidungsstücken beliebig angezogen werden können.

Am Volkstheater waren die Figuren nicht nackt. Sie trugen allesamt hautfarbene, eng anliegende Ganzkörperanzüge aus Stoff. Die Männer trugen darüber zusätzlich schwarze Unterhosen, die den Schambereich verdeckten und mit dünnen schwarzen Bändchen gehalten wurden. Der Anzug der Frauen war in der Schamregion mit roten, federähnlichen Pinselstrichen bemalt und an der Stelle der Brustwarzen mit kleinen Quasten besetzt – „sie sollten natürlich nackt sein, im Volkstheater hüllt sie fleischfarbenedes Trikot“²⁷⁷, kommentiert die Zeitung *Freiheit*.

²⁷⁶ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

²⁷⁷ *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

Auch Autor Pevny war mit den Kostümen sehr unglücklich. In New York standen die Schauspieler nackt auf der Bühne, ohne Aufsehen zu erregen. In Wien waren die Zuseher bereits über die Körperanzüge, die nur die Silhouetten des Körpers nachzeichneten, empört. Für Pevny war es ein Zeichen der Prüderie, solch ein Aufheben um den nackten bzw. nackt-scheinenden Körper zu machen – „In ihren hauchdünnen Anzügen, die Nacktheit vortäuschen sollen“²⁷⁸. Fritsch hingegen beabsichtigte diese Wirkung: „Das Fleischkostüm war eigentlich die Perversion der Nacktheit“²⁷⁹ und sollte die Provokation verstärken und die Scheinheiligkeit des Kleinbürgertums entlarven.

Für das Publikum des Volkstheaters war die „Nacktheit“ der Schauspieler ein Problem und die Körperfülle der Schauspielerin Gail Curtis ein weiterer Stein des Anstoßes, da sie Ästhetikempfinden strapazierte. Die Schmerzgrenze der Ästhetik dürfte bei 200 Kilo liegen – diese Angabe wurde mehrfach erwähnt – angesichts der Realität eine maßlose Übertreibung. „Das eine agierende Weiblein wiegt ungefähr 200 Kilo: um Ästhetik ist es also nicht zu tun [...] ein 200-Kilo-Weib verkörpert die ungehemmte kreatürliche Liebe, gnädig in Trikot gehüllt.“²⁸⁰

²⁷⁸ *Stimme der Frau*. Autor ub. Konfrontationen der „Moderne“ Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

²⁷⁹ Birbaumer/Hüttler/Pfeiffer: Dokumentationsgespräch Fritsch, 13.9.2003.

²⁸⁰ *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

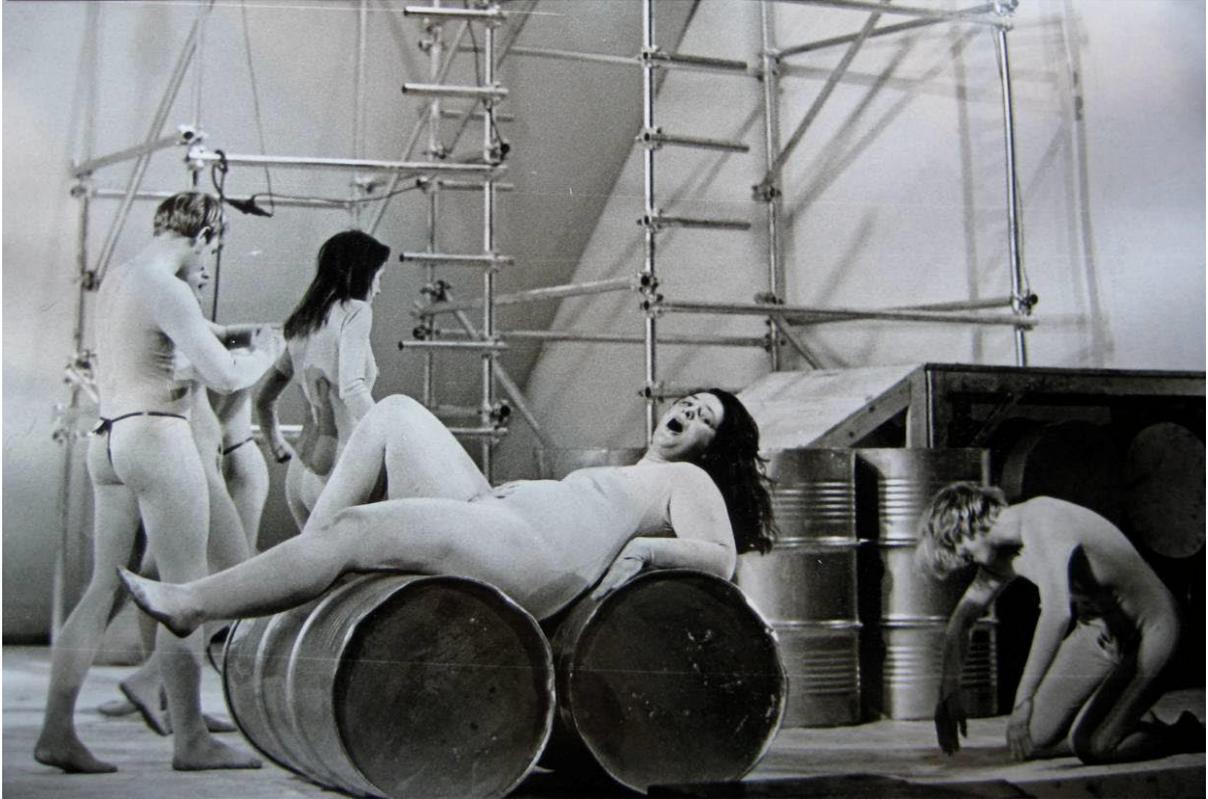


Abb. 6

Die wenigen Kleidungsstücke wurden aus fester Jute gefertigt, die durch eine weiße Farbgrundierung steif wie Karton wurden. Sie waren so gestaltet, dass die Schauspieler sie nur über den Kopf ziehen mussten. An der Vorder- und Rückseite hing nun das starre Kleidungsstück herunter, während es an den Seiten offen blieb. Es gab weder Ärmel noch Seitenteile. Alle Borten, Spitzen, Gürtel, Knöpfe und Taschen waren aufgemalt. An den Schultern waren die symbolischen Papierlaschen angebracht.

Die Jacke des Machthabers in Spiel 1 war wie eine doppelreihige Uniformjacke geschnitten, mit überzeichnet breiten Schultern und einem großen Revers. In der Taille saß ein breiter Gürtel mit großer, quadratischer Schnalle. Die Außenseite der Jacke war schwarz, während auf der Innenseite, die nur durch das umgeschlagene Revers sichtbar war, strahlende Farben zum Vorschein kamen.

In Spiel 3, der Hochzeitsszene, trugen zwei Frauen ein Hochzeitskleid. Es war farblich in weiß und rosa gehalten. Auf dem Überkleid war in der Mitte des Rumpfes ein Blumenstrauß aufgemalt, und der Saum wurde von zwei Schleifen angehoben, wodurch die Spitzen des Unterkleids sichtbar waren. Zwei Männer trugen einen nadelgestreiften Frack

mit breitem Revers und kleinen Seitentaschen. Die übrigen Männer und Frauen trugen je ein großes weißes Suspensorium.



Abb. 7

4.3.2.4. Reaktion und Rezeption

Die Meinungen gingen stark auseinander, was den Erfolg oder Misserfolg von *Sprintorgasmik* betraf. Die Presse sprach einerseits von einem Theaterskandal und andererseits von Langeweile. Für Pevny war es ein Misserfolg, für Fritsch ein Erfolg und Gail Curtis meint, sie habe das Stück bis heute nicht verstanden. Dass die Premiere eine große Überraschung gewesen sei, darüber waren sich aber alle einig.

4.3.2.5. Die Premiere

Die Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung von *Sprintorgasmik* fand am 27. Jänner 1971 im Volkstheater der Stadt Wien statt. Peter Turrinis *Rozznjogd* wurde im ersten Teil des Theaterabends gezeigt, danach folgte eine Pause, und im zweiten Teil wurde *Sprintorgasmik* mit ca. 65 min. Spieldauer präsentiert.

Regie bei Turrinis *Rozznjogd* führte Bernd Fischauer, das Bühnenbild entwarf Gerhard Janda, und die Kostüme stammten von Maxi Tschunko. Das Ensemble bestand aus Franz Morak, Dolores Schmidinger, Friedrich Haupt und Helmuth Lex.

Das Ensemble in *Sprintorgasmik* setzte sich aus Marlies Brudermanns, Hilde Berger, Monika Geiger, Gail Curtis, Arnfried Hanke, Claus Gillmann, Franz Zemsky und Hagnot Elischka zusammen. Die Kostüme entwarf Hanja Dirnbacher, das Bühnenbild Peter Jurkowitsch, und Regie führte Götz Fritsch.

„Da werden also an einem Abend zwei ganz und gar ungleiche, einander heftigst widersprechende Bühnenproduktionen dargeboten. Warum? [...] Weil beide Spiele mit drastischen und aggressiven Mitteln wirken wollen? Oder, weil beide den Weg suchen zurück zur Natur. Zurück. Nicht vorwärts. ‚Zurück‘ als Parole des Fortschritts? Sonderbar.“²⁸¹

Das Konzept zu *Sprintorgasmik* wurde zur Vorbereitung für den Zuseher im Programmzettel gleich zweimal abgedruckt – zum einen vom Autor selbst zum anderen vom Volkstheater, welches die Theorie nochmals in der Rubrik *In eigener Sache* in einfacheren Worten erläuterte.

Diese Erklärung kam allerdings nicht überall gut an: „Niemals in der Menschheitsgeschichte wurde soviel Unsinn, Nichtskönnen und Bürgerschreck durch soviel prophetische hochgestochene Reklame getarnt.“²⁸²

Turrinis *Rozznjogd* fand beim Publikum große Zustimmung. *Die Bühne* schrieb „[es war...] eine ordinäre Hetz. Das Publikum ließ sich nicht provozieren, es machte zustimmend mit.“²⁸³ „Eine grandiose künstlerische [...] Leistung“²⁸⁴ nennt der *Mühlviertler Bote* das Spiel von Schmidinger und Morak. „Das Publikum hielt sich im allgemeinen an den

²⁸¹ *Kronen-Zeitung*. Wien, 29.01.1971. Sebestyén, György. Vorwärts, zurück zur Natur!

²⁸² *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

²⁸³ *Die Bühne*. Wien, 03.1971. Autor ub. Provokatives.

²⁸⁴ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

drastischen Formulierungen schadlos und belachte sie herzlich²⁸⁵ und „echter Applaus, trotz unkonventionellem Theater“²⁸⁶ waren weitere Stimmen der Presse.

„Nach der Pause allerdings, während Wilhelm Pevnys *SPRINTORGASMIK*, streikte es [das Publikum]. Und mit Recht.“²⁸⁷

Das Stück begann noch vor der Öffnung des Vorhangs mit Sirenengeheul. Offensichtlich durch die Sirene und das folgende Lichterchaos in Spiel 1 gereizt, erhob sich der damalige ORF Direktor Devy bereits wenige Minuten nach Beginn. In einem cholерischen Anfall polterte er in Richtung Ausgang. Während seines Abgangs hob er demonstrativ seine Krücke, das Befehlskommando für seine Anhängerschaft. Damit entschied er den Ausgang der Pressemeldungen – „alle Freunde des ORF wussten dann wie sie zu berichten haben“²⁸⁸. Weitere Besucher folgten Devy aus dem Theater.

Der Großteil des Publikums war mit *Sprintorgasmik* überfordert. Es gab weder eine ersichtliche Handlung, noch Figuren im traditionellen Sinn – nur Farbe, Geräusch und Bewegung.²⁸⁹ „Die Konfrontation mit der ‚Moderne‘, mit unkonventionellen, aggressiven Bühnenwerken von heute, begegnete zunächst dem Protest der Gäste [...]“.²⁹⁰ Das Publikum wurde zuerst unruhig, Unmut wurde kundgetan, und die Stimmung begann sich aufzuheizen. Direktor Gustav Manker, der sich eine Loge mit Götz Fritsch teilte, war fassungslos ob der Reaktion des Publikums. Ihm war bewusst gewesen, dass es zu Unruhen kommen könnte, hatte diese aber bei *Rozznjogd* vermutet. „Wir haben gesehen, wie die Emotionen zu kochen begannen, Aggression lag in der Luft, es herrschte Kriegsstimmung“.²⁹¹ Die Spannungen gab es einerseits zwischen Publikum und Bühne, andererseits unter den Zuschauern. Die Zuschauer setzten sich zur Hälfte aus Personen der Avantgardeszene und zur anderen Hälfte aus Abonnement-Gästen des Volkstheaters zusammen. Sie begannen während der Vorstellung zu streiten – Ausrufe wie „Bravo!“, „Aufhören!“ und „Halt die Goschn!“ gingen durch den Saal.²⁹² „Die sind über die Sessel

²⁸⁵ Freundlich, Elisabeth. 03.02.1971.

²⁸⁶ *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

²⁸⁷ *Die Bühne*. Wien, 03.1971.

²⁸⁸ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

²⁸⁹ Vgl. ebenda.

²⁹⁰ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

²⁹¹ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²⁹² Vgl. Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

gestiegen und haben einander Watschen gegeben, es war unglaublich, so viel Leben war in diesem Theater seit damals nicht mehr. Das war wirklich ein toller Abend.“²⁹³

Aufgrund des Tumultes wurde das Saallicht wieder eingeschaltet, um zu sehen, was hier vor sich ging. Zu einer Unterbrechung des Spiels kam es aber nicht.

Die Emotionen im Parkett übertrugen sich aber auf die Schauspieler. Fritsch berichtet: Franz Zemsky, Mann 3, sei sehr feinfühlig gewesen und fast außer Kontrolle geraten. Er habe eine der Tonnen über den Kopf gehoben und sei kurz davor gewesen, sie ins Publikum zu schleudern. Von der Loge aus habe Fritsch den Blick in seinen Augen gesehen, „wie bei einem Soldaten, der die Mauer stürmt“. Manker habe ebenfalls den Ernst der Lage erkannt und „Vorhang, Vorhang“ gerufen, um die Situation zu retten. In diesem Moment sei Zemsky wieder zu Bewusstsein gekommen. Die Tonne sei zwar geworfen worden, habe aber nur den Sicherheitszaun verbogen.²⁹⁴

„Der Versuch der Direktion Manker ‚Cafétheater‘ zu spielen [...] endete mit einem Fiasko [...].“²⁹⁵ Trotz der aufgewühlten Emotionen und „empörte[n] Zwischenrufe, [...] konnte zu Ende gespielt werden“.²⁹⁶ „Diejenigen Zuschauer, die ihr Heil nicht in der Flucht gesucht und tapfer bis zum Schluß ausgeharrt hatten, hielten ihren Unmut nicht zurück, wurden aber schließlich vom Beifall einer Gruppe offensichtlich dennoch Begeisterter überstimmt [...].“²⁹⁷

Pressemeldungen: ‚Konfrontationen mit der ‚Moderne‘“²⁹⁸

„Die Konfrontation mit dem Ungewohnten verlief negativ. Obwohl das Publikum des Volkstheaters vergleichsweise zu den Fortgeschrittenen in Sachen zeitgenössisches Theater gehört, lehnte es die Begegnung mit dem unkonventionellen Bühnengeschehen glattweg ab.“²⁹⁹ „Das Sonderabonnement des Wiener Volkstheaters ‚Konfrontationen‘ will konfrontieren, provozieren; diese Absicht wurde aber bisher im allgemeinen nur mit Stücken verwirklicht, deren Thema, nicht aber deren Ausdrucksform umstritten war.“³⁰⁰

²⁹³ Interview mit Gail Curtis, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

²⁹⁴ Vgl. Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

²⁹⁵ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

²⁹⁶ Freundlich, Elisabeth. Wien, 03.02.1971.

²⁹⁷ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

²⁹⁸ *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

²⁹⁹ Thun, Eleonore. 09.02.1971.

³⁰⁰ Freundlich, Elisabeth. Wien, 03.02.1971.

Die Reaktionen über diesen Abend reichten in der Presse von einem „Skandal“ bis hin zur „gähnenden Langeweile“. „Nach Jahren voll friedlichem Wiener Theaterdasein gab es nun einmal einen Skandal!“³⁰¹ titelt die *Stimme der Frau*. „Eine Massenflucht des Publikums hatte [...] der Premierenabend des Volkstheaters [...] zur Folge. [Doch] von einem Theaterskandal zu sprechen, wäre übertrieben. Die Geduld der Wiener Theaterbesucher scheint nämlich unermesslich“³⁰², urteilt das *Wochenblatt für Oberösterreich*. Etwas nüchterner formuliert Elisabeth Freundlich die Ereignisse um *Sprintorgasmik*: „Es gab keinen Skandal, nur wenig Empörung und einige höhnische Zwischenrufe. Der Saal leerte sich reihenweise. Das Publikum lief einfach davon. Es fühlte sich nicht provoziert, sondern gefoppt. Eine vernichtendere Ablehnung läßt sich kaum denken. [...] Das Publikum suchte Handlung, fand keine und ging. Ein durchaus legitimer Vorgang.“³⁰³ „Denn was sich im Programm in hochgestochenen Formulierungen schlicht als Manipulation des Menschen ausgeben will, ist auf der Bühne weder vom ‚Stück‘ noch von der ‚Inszenierung‘ her als solche zu erkennen. Man erkannte nur absolute Langeweile und jenseits der Rampe sich wichtig dünkender Dilettantismus. Das Publikum flüchtete“³⁰⁴, schreibt *Die Bühne*.

Die Gründe dafür beschreibt Heinrich Neumayer folgendermaßen: „Wir sehen auf der Bühne Klettergestänge und Metalltonnen. Dazwischen turnen, klettern, sitzen, tanzen, stöhnen unartikuliert vier Männlein und vier Weiblein [...]. In langer unsagbar langweiliger Aktion protestier[en] [sie] gegen irgend etwas [...]. Auf der Bühne aber geschieht nichts als: Turnen, klettern, springen, sitzen, laufen, foltern, lärmern, grölen – technisierte Gesellschaft, Gewalt und Liebe wird dadurch ‚gespielt‘.“³⁰⁵

Weitere Meldungen zu diesem Abend lauteten: „[...] auf weite Strecken unverständlich bleibender gesellschaftskritischer Symbolismus [der] weder von der Inszenierung [...] noch von den Darstellern [...] verdeutlicht werden konnte.“³⁰⁶ „Die Mixtur von chorischen, pantomimischen Einlagen, von Bildprojektionen und Musikuntermalungen ergibt nur eines:

³⁰¹ *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

³⁰² *Wochenblatt für Oberösterreich*. Linz, 06.02.1971. Autor ub. „Rozznjog“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer.

³⁰³ Thun, Eleonore. Wien, 09.02.1971.

³⁰⁴ *Die Bühne*. Wien, 03.1971.

³⁰⁵ *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

³⁰⁶ *Die Bühne*. Wien, 03.1971.

gähnende Langeweile.³⁰⁷ „In ihren hauchdünnen Anzügen, die Nacktheit vortäuschen sollen, bewegen sich die Schauspieler [...] auf verlorenem Posten.“³⁰⁸

„Hier gibt es überhaupt keine Handlung mehr; statt dessen werden mittels Sprachritual und rhythmisierter Gestik Themen wie Freizeit, Krieg, Liebe in Aktionen umgesetzt. [...] An einer regulären Bühne war das bis jetzt in Wien noch nicht zu sehen, und so ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass acht nahezu unbedeckte Personen, [...] ohne ersichtlichen Grund auf meterhohem Gestänge herumturnen, dem Publikum arg auf die Nerven gingen.“³⁰⁹

Sprache

Sprintorgasmik „ging [...] erstmals in deutscher Sprache in Szene. Die Sprache allerdings spielt in diesem Stück [...] kaum eine Rolle. Die acht Darsteller [...] reden ‚Bla-bla‘.“³¹⁰

„[Das Stück] besteht ausschließlich aus Sprachfetzen, die [...] einzeln oder im Chor gesprochen [...] oftmals wiederholt werden [...]“³¹¹ „Vermutlich durch radikale Kürzungen im Text kam ein kindlicher Telegrammstil zustande [...]“³¹²

Bewegung

Die Schauspieler vollführen „[...] vor und auf Stahlgerüsten gymnastische, pantomimische Bewegungen“³¹³. „Geturnt wird bravourös, sehr exakt und bis zur Selbstaufgabe [...]“³¹⁴ „[...] auf der Bühne sehen wir Ballspiel, Folterung, Schreiten, Stottern, Grölen, Raufen, Klettern [...]. All das ist dilettantisch und unsagbar langweilig.“³¹⁵

Licht und Ton

„[...] der Massenexodus war eher den zermürbenden Licht- und Klangeffekten zuzuschreiben, als einem echten Schock.“³¹⁶ „Lichteffekte und Lärm beanspruchen die Nerven der Zuschauer dabei bis aufs äußerste.“³¹⁷

Konzept und Umsetzung

³⁰⁷ *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

³⁰⁸ Ebenda.

³⁰⁹ *Freundlich*, Elisabeth. Wien, 03.02.1971.

³¹⁰ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

³¹¹ *Die Furche*. Wien, 06.02.1971.

³¹² *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

³¹³ *Die Furche*. Wien, 06.02.1971.

³¹⁴ Thun, Eleonore. Wien, 09.02.1971.

³¹⁵ *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971.

³¹⁶ Thun, Eleonore. Wien, 09.02.1971.

³¹⁷ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

„Dabei war [...] die Gelegenheit solche dramaturgischen Fingerübungen quasi auf Breitwand zu sehen, nicht einmal so uninteressant, obgleich Wilhelm Pevnys Sprintorgasmik weder besonders neu noch umwerfend ist.“³¹⁸

„Ich bezweifle, daß die Ausdrucksmittel [...] eine Zukunft haben. [...] Dennoch bleibt das Experiment, einem auf konventionelles Theater eingestellten Publikum vorzusetzen, was heute auf der ganzen Welt als ‚neue Ausdrucksform‘ produziert wird, durchaus verdienstvoll. [...] Nur dem Theaterkonsumenten des Establishments ist diese Entwicklung eben bis heute entgangen.“³¹⁹ „Sprintorgasmik [...] hat vermutlich ein kluges Konzept [...]. Ob dieses Theater Zukunft hat? Wir möchten es bezweifeln.“³²⁰

4.3.2.6. Kritik an der Theaterleitung

Nicht nur die Pressemeldungen für *Sprintorgasmik* waren vernichtend, auch Gustav Manker und seine Führung des Sonderabonnements „Konfrontationen“ wurden kritisiert. „Leon Epp hat an dieser Bühne schwierigster, anspruchsvollster und problemreichster Dramatik in der Konfrontation das Tor erfolgreich geöffnet; primitiver Großsprecherei und präpotentem Unsinn hat er die Bühne versagt. Er hatte den Mut dazu.“³²¹ „Der neue Direktor Gustav Manker schließt sich mehr der Forderung nach Betreuung der jüngsten Generation an, ohne Wertung der Produktion. Er möchte auf keinen Fall in den Ruf der Rückständigkeit kommen.“³²²

4.3.2.7. Der zweite Abend

„Wenn das Licht im Raum zur Stellungnahme zwingt, blinzelt man unentschlossen zum Nachbar und beifallt zögernd oder demonstrativ. Heuchelei breitet sich aus. [...] Man applaudiert und drängt am nächsten Tag zum Ausverkauf.“³²³

So war es tatsächlich. Der „Skandal“ bei der Premiere führte dazu, dass die folgenden Abende voll besetzt waren. Trotzdem „[...] verließen zahlreiche Besucher vorzeitig die Vorstellung, schweigend, sie schienen eher gelangweilt oder verärgert und keineswegs zu

³¹⁸ Thun, Eleonore. Wien, 09.02.1971.

³¹⁹ Freundlich, Elisabeth. Wien, 03.02.1971.

³²⁰ *Stimme der Frau*. Wien, Dat.ub.

³²¹ *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971.

³²² *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

³²³ *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971.

der gewünschten Diskussion bereit.“³²⁴ Am zweiten Abend kam es nur zu einem Vorfall: „[...] ein einziger Zwischenrufer von der Galerie, aber da er sofort beim Aufgehen des Vorhangs protestierte (und zwar mit ‚Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben, bewahret sie‘), werde ich den Verdacht nicht los, dass er zwecks Komplettierung der Aufführung eigens bestellt war.“³²⁵ Der Zwischenruf, zwar mit Schauspielerstimme vorgetragen, war nicht bestellt. Pevny, selbst ein Shakespeare-Fan, nahm es mit Humor und konterte den Logenkommentar mit „Es lebe Shakespeare“.

4.3.3. Rückblick – 40 Jahre danach

„Ein Anti-Bühnenstück auf einer Bühne, das kann nicht funktionieren!“³²⁶ nennt Wilhelm Pevny einen der Gründe für die negativen Reaktionen des Publikums und der Presse auf sein Stück. Rückblickend sei es eine Fehlentscheidung gewesen, das Angebot des Volkstheaters überhaupt angenommen zu haben. Doch als 26-jähriger Jungautor habe er die Situation nicht richtig einschätzen können. Abgesehen davon hätte Pevny eine derartige Reaktion des Publikums niemals erwartet. Für ihn war *Sprintorgasmik*, auch bestätigt durch seine Erfahrungen in den USA, das neue Theater. Er wusste nicht, welche Elemente seines Stückes ausschlaggebend für ein solches Unverständnis sein konnten: „Ich wusste nicht, ob ich begeistert oder völlig verzweifelt sein soll.“³²⁷

Götz Fritsch sieht den Fehlschlag von *Sprintorgasmik* nicht in der Inkompatibilität des Stückes und der großen Bühne begründet. Im Gegenteil, für ihn war *Sprintorgasmik* ein voller Erfolg, denn das Stück sollte zeigen, wie Manipulation funktioniert und wie Aggression entsteht. Gerade anhand des vermeintlichen Skandals konnte er den Erfolg der Umsetzung des Stückes messen. Allerdings musste Fritsch eingestehen, dass das Ziel, die Zuschauer wachzurütteln, ihnen die Strukturen der Macht aufzuzeigen, damit sie diesen nicht länger erliegen, nicht erreicht wurde. Statt diese Gesellschaftskritik zu reflektieren habe sich das Publikum persönlich angegriffen gefühlt. „Im Prinzip ist das Stück nichts

³²⁴ Freundlich, Elisabeth.. Wien, 03.02.1971.

³²⁵ Ebenda.

³²⁶ Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

³²⁷ Ebenda.

anderes als das Abbild eines totalitären Systems“³²⁸, und das war wohl ein Thema der österreichischen Geschichte, das noch zu präsent war und das keiner sehen wollte. Nicht zu vergessen ist, dass *Sprintorgasmik* aus seiner Zeit heraus zu verstehen ist, einer Zeit, in der eine ganze Generation die Ziele und Ideale ihrer Eltern nicht mehr teilte. Die Verunsicherung war groß, und nun schien die kulturelle Revolution sogar im Volkstheater angekommen zu sein. Fritschs Ziel „über spielerische Methoden diese Strukturen emotional erfahrbar zu machen“ hat hingegen funktioniert. Das Publikum hat tatsächlich Emotionen erfahren und gelebt, wenn auch in anderer Weise, als erwartet.

Trotzdem bemerkt Fritsch, „rein künstlerisch war das Stück in New York wesentlich stärker als in Wien.“³²⁹ Dies hatte vor allem mit den Schauspielern zu tun, deren Methodik eine völlig andere war als in Wien. Selbst mit Hilfe des Workshops konnten die Wiener Schauspieler nicht dieselbe Bühnenpräsenz wie ihre New Yorker Kollegen erreichen. Die Größe der Bühne und des Hauses erschwerten dies zusätzlich. Auch die Presse bemerkte das: „Der Regisseur [...], der fraglos hochbegabte Götz Fritsch, [...] bekam die Transportierung auf eine große Bühne noch nicht recht in den Griff.“³³⁰

Gail Curtis, eine der Schauspielerinnen, formulierte es ebenso: „Die Schauspieler waren alle sehr verstreut auf der Bühne und es gab keine Spannung zwischen den Figuren.“³³¹ Diese waren namenlose, austauschbare Schaupuppen, keine Charaktere im herkömmlichen Sinn, folglich konnten sie auch keine zwischenmenschlichen Beziehungen aufbauen. Die einzigen Beziehungen, die auf der Bühne zu spüren waren, standen jedoch außerhalb des Stücks – nur die Freundschaft der Schauspieler untereinander führte dazu, dass das Stück Dichte aufbauen konnte, die aber durch die Größe der Bühne und das Klettern auf den Gerüsten weitgehend auseinander gerissen wurde.³³² Ohne lebendige Figuren bleibt das Stück aber ein Skelett aus Strukturen. Gesichtlose Figuren auf der Bühne spannend in Szene zu setzen, bedingt eine ausgezeichnete Regie – doch diese Herausforderung konnte Fritsch, Curtis Meinung nach, nicht meistern. Er konnte die Methoden, die sie im Workshop kennen gelernt hatten, nicht weiterführen und in der konkreten Regiearbeit nicht

³²⁸ Interview mit Götz Fritsch, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

³²⁹ Ebenda.

³³⁰ Freundlich, Elisabeth. Wien, 03.02.1971.

³³¹ Interview mit Gail Curtis, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

³³² Vgl. ebenda.

umsetzen. „Er hatte keine Inspiration, hat alle diese wunderschönen Werkzeuge, diese Übungen zu Krücken verwandelt.“³³³

Einen weiteren Grund für das Unverständnis, das das Stück hervorrief, sieht Pevny darin, dass es in Österreich keine Vorläufer des Körpertheaters gegeben habe. *Sprintorgasmik* war ein Fremdkörper am Volkstheater, der die Sehgewohnheiten des Publikums überforderte. *Sprintorgasmik* demontierte gewohntes Theater in jeder Hinsicht: Sprache, Form, Einsatz der Schauspieler, Kostüm, Bühne, Inhalt. Für den aus dem Bildungsbürgertum stammenden Volkstheaterbesucher war das einfach zuviel.³³⁴

³³³ Interview mit Gail Curtis, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

³³⁴ Vgl. Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

5. Zusammenfassung

In Österreich waren die 1950er Jahre geprägt durch den Wiederaufbau und die Wiedererlangung der politischen Eigenständigkeit. Die restaurative Kulturpolitik verhinderte die Förderung zeitgenössischer Kunst. Trotz der widrigen Umstände entstand in Wien ein kleiner Kreis experimenteller Künstler, die in Kaffeehäusern und im „Strohkoffer“, dem Clubraum des Art Clubs, anzutreffen waren. Die Wiener Gruppe war mit ihrem neuen Literaturverständnis und den aktionistischen *literarischen cabarets* bereits Vorreiter der Kunstform „Happening“.

In den 60er Jahren forderte vor allem die Jugend eine Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit des Landes. Studenten und Künstler versuchten die starren Systeme aufzubrechen, doch von einer revolutionären 68er Bewegung ist in Österreich, verglichen mit Deutschland und Frankreich, kaum zu sprechen. Alternative Lebens- und Kunstformen fanden sich in Österreich nur bei einer Handvoll Studenten und Künstlern. Ein „Summer of Love“ war bestenfalls die Arena-Bewegung im Sommer 1976.

In Europa ist die 68er Bewegung durch die theoretische Auseinandersetzung mit dem Kommunismus sowie den Schriften von Marcuse und Reich geprägt.

Anfang der 60er Jahre brachen die Künstler des Wiener Aktionismus mit ihrem Werk alle Tabus, was von den Medien und der Öffentlichkeit zum Skandal aufgebauscht wurde. Tatsächlich sind sie das Produkt der konservativen Erziehung und Politik der Nachkriegsjahre und konnten erst dadurch in ihrer Radikalität entstehen.

Im Zuge der 60er Jahre bildete sich in Wien eine kleine experimentelle Theaterszene, die ihre Ideen sowohl von österreichischen Vorläufern, wie der Wiener Gruppe oder dem Wiener Aktionismus, als auch von internationalen Theatergruppen bezog. Wichtige Impulsgeber für das Cafétheater waren Artaud, Huizinga, das absurde Theater, Brecht und in späterer Folge die Techniken des La MaMa Theaters.

In den USA sicherte das Wirtschaftswunder der 1950er Jahre den allgemeinen Wohlstand, doch innen- und außenpolitische Unruhen versetzten die Vereinigten Staaten in Aufruhr. Mit dem Beginn der Bürgerrechtsbewegung wurden starre soziale Gefüge erschüttert und der Kalte Krieg versetzte das Land in Angst vor der Atombombe.

In den 60er Jahren verschärfte sich die Lage. In allen sozialen Schichten begannen sich die Menschen von Unterdrückung und Zwängen zu befreien und kämpften für ihre Rechte. Hinzu kam der Eintritt der USA in den Vietnamkrieg, der in der zweiten Hälfte der 60er massive Widerstände in der Bevölkerung hervorrief. Der „Summer of Love“ 1969 schien ein ganzes Land durch Vietnam-Proteste und Friedensmärsche zu vereinen.

In diesem Kontext ist auch die Entstehung des Off- und Off-off Broadways zu verstehen – eine alternative Theaterszene, die sich mit ihrem künstlerischen Schaffen gegen die Konventionen stellte und bestehende Strukturen aufzubrechen versuchte.

Für den Off-off Broadway war zusätzlich die Entstehung der Hippiebewegung, der Drogenkonsum und die offene Einstellung zur Sexualität prägend.

Hier entwickelte sich auch ein neuer Schauspielstil – eine Mischung aus den Einflüssen des modernen europäischen Theaters (absurdes Theater, Grotowski), Theorien (Artaud) und dem Lebensstil der 60er.

Für die New Yorker Inszenierung von *Sprintorgasmik* war dieser Stil ausschlaggebend und das Ensemble erweckte das theoretische Konzept des Stücks durch seine körperbetonte Spielweise zum Leben. Das Projekt *Sprintorgasmik* war durchtränkt von dem Geist der Zeit – der „Summer of Love“ fand vor der Tür statt und die Schauspieler lebten *Sprintorgasmik* auch außerhalb der Proben – die Geschehnisse in Vietnam, das Aufbrechen alter Strukturen, das Befreien von den Zwängen der Gesellschaft. Nicht nur die Schauspieler, auch das Publikum, konnten die Inhalte von *Sprintorgasmik* auf ihr Leben übertragen. Zusätzlich ergab sich durch die kleine Bühne und die Nähe zu den Schauspielern eine intime Atmosphäre, die das Bühnengeschehen verdichtete, und von der eine fühlbare Bedrohung für den Zuseher ausging. Die leere Bühne und die sparsame Ausstattung brachten die Dichte des Bühnengeschehens zusätzlich zur Geltung. All das machte *Sprintorgasmik* zu einem organischen Gesamterlebnis.

Hinzu kam, dass bereits seit Beginn der 60er Jahre, die experimentelle Theaterszene des Off-off Broadways vorhanden war und das Publikum diese Art des Theaters, geprägt durch das Living Theatre, gewohnt war.

Die Pressemeldungen zu *Sprintorgasmik* waren neutral, doch mit positiver Tendenz.

In Wien musste dieser markante Schauspielstil vom Ensemble des Cafétheaters erst erlernt werden. Doch selbst durch einen Workshop konnte, die Technik und das damit einhergehende Lebensgefühl nicht in so kurzer Zeit erlernt und verinnerlicht werden. Das Stück konnte nicht auf die gleiche Weise wie in New York umgesetzt werden.

Die große Bühne des Volkstheaters hätte aber vermutlich ein doppelt so starkes Spiel gebraucht, um eine bedrohliche Spannung aufzubauen. Die Schauspieler konnten nicht annähernd bis zur letzten Zuschauerreihe durchdringen. Das aufwändige Bühnenbild hätte die Schauspieler in dieser Hinsicht unterstützen sollen, doch es zerriss das Spiel und ließ die Akteure verloren wirken.

Hinzu kam das inhomogene Publikum, das sich aus Avantgarde-Kennern und aus konservativen Abonnement-Gästen zusammensetzte. Letzteres hatte sich noch nie zuvor mit experimentellem Theater beschäftigt und fühlte sich provoziert, gereizt und verwirrt. Die andere Hälfte war begeistert – fraglich ist, ob aufgrund der Tatsache, dass *Sprintorgasmik* einen Tumult hervorrief oder ob die Begeisterung tatsächlich von dem Bühnengeschehen herrührte. Das Chaos im Publikum übertrug sich jedenfalls auf die Schauspieler, die verunsichert wurden und nicht wussten, ob sie abbrechen oder weiterspielen sollten. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war die noch vorhandene Spannung auf der Bühne dahin.

Ironischerweise sicherte die Sensationslust, die Pevny in *Sprintorgasmik* kritisiert, den Ausverkauf der restlichen Vorstellungen – hervorgerufen durch den von der Presse erzeugten Skandal.

„Zwischen dem Vergangenen und der Gegenwart liegt das Vergessen. Dazwischen liegt das Nichtverstehen, das Schweigen der Quellen, ihre Rätselhaftigkeit, ihr Missverständnis.“³³⁵

³³⁵ Heeg, Günther. Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung: Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005. S. 177. In: Bitterlich, Thomas (Hg.). Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern. Marburg, Tectum Verlag, 2006. S.176-187.

6. Bibliographie

Primärquellen:

Pevny, Wilhelm. sprintorgasmik. Wien: Universal Edition A.G., 1970.

Pevny, Wilhelm. sprintorgasmik. Wien: Universal Edition A.G., 1970. Strichfassung.
Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv
1952-1999, ZBH 1344-2234.

Pevny, Wilhelm. sprintorgasmik: neue Fassung. Wien: Universal Edition A.G., 1971.

Turrini, Peter. Rozznjogd, Sauschlachten. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2004.

Theaterzettel:

Programm des Volkstheaters Wien: Rozznjogd, Sprintorgasmik. Wien: Astoria, 1970/1971.
Wiener Stadt- und Landesbibliothek: Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv
1952-1999, ZBH 1344-2234.

Programm des La MaMa Experimental Theatre Club: Sprint Orgasmics. New York: Ikon
Press, 1969. Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives &
Library.

Bildmaterial:

Fotografien 1-6 von Helmut Baar. Schwarzweißfotografie. Wienbibliothek:
Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Fotografien 1-6 von ub. auf DVD. Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C.
Archives & Library.

Fotografie 1 von ub., Wilhelm Pevny Privatarchiv.

Interviews geführt von der Verfasserin:

Interview mit Wilhelm Pevny, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 04.05.2007.

Interview mit Götz Fritsch, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 20.07.2007.

Interview mit Hanja Dirnbacher, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband Wien, 02.08.2007.

Interview mit Hanja Dirnbacher, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Wien, 09.08.2007.

Interview mit Gail Curtis, verh. Gatterburg, geführt von Elisabeth Winkelhofer, aufgezeichnet auf Tonband. Retz, 31.8.2007.

Interview mit Ellen Stewart, geführt von Elisabeth Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C., 26.11.2007.

Interview mit Ozzie Rodriguez, geführt von Elisabeth Winkelhofer, Mitschrift, New York, La MaMa E.T.C. Archive, 26.11.2007.

Audiodokumente:

Dokumentationsgespräch mit Wilhelm Pevny, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 10.9.2003 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts "Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983" am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. (Projekt Nr. P15275) Projektleiter: Prof. Dr. Ulf Birbaumer.

Dokumentationsgespräch mit Götz Fritsch, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 13.9.2003 im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. (Projekt Nr. P15275) Projektleiter: Prof. Dr. Ulf Birbaumer.

Dokumentationsgespräch mit Hilde Berger, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 18.9.2004 in Retz, im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. (Projekt Nr. P15275) Projektleiter: Prof. Dr. Ulf Birbaumer.

Dokumentationsgespräch mit Friedrich Achleitner, geführt von Prof. Dr. Ulf Birbaumer, Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer am 18.9.2004 in Wien, im Rahmen des vom FWF geförderten Forschungsprojekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien. (Projekt Nr. P15275) Projektleiter: Prof. Dr. Ulf Birbaumer.

Sekundärquellen:

Altendorfer, Cornelia. Die Beat Generation als amerikanische Manifestation eines subkulturellen-gegenkulturellen Lebens- und Kunstprinzips. Wien: Dipl. 2008.

Artaud, Antonin. Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeiten: Letzte Schriften zum Theater. München: Matthes & Seitz Verlag, 1993.

Backes, Michael. Experimentelle Semiotik in Literaturavantgarden: Über die Wiener Gruppe mit Bezug auf die Konkrete Poesie. München: Fink Verlag, 2001.

Bendel, Larissa. The requirements of our life is the form of our art: Autobiographik von Frauen der Beat Generation. In: American Culture. Band 4. Norbert Finzsch (Hg.), Bettina Friedl (Hg.), Hans-Peter Rodenberg (Hg.), Joseph C.Schöpp (Hg.). Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 2005.

Birbaumer, Ulf. Die Wiener Gruppe und das Theatralische. In: Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945. Hilde Haider-Pregler (Hg.), Peter Roessler (Hg.). Wien: Picus Verlag, 1997. S. 329-339.

Birbaumer, Ulf. Zwischen Aufbruchstimmung und Wendekitsch: Anmerkungen zur kulturpolitischen Situation. In: 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Evelyn Schneider (Hg.). Wien: Jugend und Volk. 1989. S. 286-291.

Bitterlich, Thomas (Hg.). Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern. Marburg: Tectum Verlag, 2006.

Braun, Kerstin. Der Wiener Aktionismus: Positionen und Prinzipien. Wien: Böhlau Verlag, 1999.

Brauneck, Manfred. Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Gérard Schneilin. (Hg.) Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.

Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend & Volk, 1981.

- Brinkmann, Jürgen. Off-Off Broadway: Das amerikanische Experimentaltheater der sechziger Jahre. Kiel: Diss. 1973.
- Busche, Jürgen. Die 68er: Biographie einer Generation. Berlin: Berlin Verlag, 2003.
- Buzzanco, Robert. Vietnam and the Transformation of American Life. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers. 1999.
- Chambers, Colin (Hg.). The continuum companion to twentieth century theatre. London: continuum, 2002.
- Crespy, David A. Off-Off Broadway Explosion: How Provokative Playwrights of the 1960s Ignited a New American Theatre. New York: Back Stage Books, 2003.
- Dippel, Horst. Geschichte der USA. München: Verlag C. H. Beck, 2002.
- Fialik, Maria. „Strohkoffer“ Gespräche: H.C. Artmann und die Literatur aus dem Keller. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. Semiotik des Theaters: eine Einführung. Bd.3. Die Aufführung als Text. Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.). Theater Avantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen: Francke Verlag, 1995.
- Floss, Paula. 25 Jahre Ensemble Theater: Eine Dokumentation. Wien: Dipl. 2005.
- Fuchs, Ernst. Für uns vom surrealistischen Flügel. In: Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend & Volk, 1981. S.38-39.
- Gatty, Werner. Die Ära Kreisky: Österreich im Wandel 1970 bis 1983. Gerhard Schmid (Mitw.), Maria Steiner (Mitw.), Doris Wiesinger (Hg.) Innsbruck, Wien: Studien Verlag, 1997.
- Grosse, Bettina. Das Café-théâtre als kulturelles Zeitdokument: Geschichte – Gattung – Rezeption. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1990.
- Grotowski, Jerzy. Für ein Armes Theater: Mit einem Vorwort von Peter Brook. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 1999.
- Guernsey, Otis L. Jr. The Best Plays of 1965-1966. New York: Dodd, Mead & Co, 1966.
- Gütersloh, Albert Paris. Bedenken Sie doch die Zeit, in der wir leben. In: Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend & Volk, 1981. S.14-15.
- Gütersloh, Albert Paris. Was ist nun der Art Club? In: Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend & Volk, 1981. S.7-8.

- Hein, Jürgen. Das Wiener Volkstheater. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1997.
- Haider-Pregler, Hilde. 1952-1968 Direktion Leon Epp: Das tapferste Theater von Wien. In: 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Wien: Jugend und Volk. 1989. S. 204-211.
- Haider-Pregler, Hilde (Hg.). Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945. Peter Roessler (Hg.). Wien: Picus Verlag, 1997.
- Heeg, Günther. Die Beschreibung eines Zerfalls der Intentionen ist für die Theater-Geschichte von großer Bedeutung: Interview mit Günther Heeg am 14. Juli 2005. In: Bitterlich, Thomas (Hg.). Theatergeschichtsschreibung: Interviews mit Theaterhistorikern. Marburg: Tectum Verlag, 2006. S. 176-187.
- Heiß, Gernot (Hg.). Willfähige Wissenschaft: Die Universität Wien 1938-1945. Siegfried Matzl, Sebastian Meissl, Edith Saurer, Karl Stuhlpfarrer (Hg.). Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1989.
- Horn, Barbara Lee. Ellen Stewart and La Mama: a bio-bibliography. Westport: Greenwood Press, 1993.
- Huizinga, Johan. Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1956.
- Hundertwasser, Friedrich. Ich hatte wenig mitzureden. In: Breicha, Otto (Hg.). Der Art Club in Österreich: Monographie eines Aufbruchs. Wien: Jugend & Volk, 1981. S. 41-44.
- Hüttler, Michael. Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien. Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Hg.). 51. Jahrgang. Heft 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006. S.350-364.
- Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien (Hg.). Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien.. 51.Jahrgang. Heft 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006.
- Kandutsch, Kazuo. Das Jahr 1968 am Beispiel der Veranstaltung „Kunst und Revolution“ in der (gesellschafts-) politischen Diskussion in Österreich. Wien: Dipl. 2007.
- Keller, Fritz. Wien, Mai 68: Eine heiße Viertelstunde. Wien: Mandelbaum Verlag, 2008.
- Kennedy, Dennis (Hg.). The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Kimmel, Michael. Studentenbewegungen der 60er Jahre in drei post-industriellen Ländern (Frankreich, BRD, U.S.A.): Forschungsstand und Vergleich. Wien: Dipl. 1995.

- Kofler, Martin. Kennedy und Österreich: Neutralität im Kalten Krieg. Innsbruck: Studien Verlag, 2003.
- Kulturamt der Stadt Wien (Hg.). Die Kulturarbeit der Stadt Wien 1965-1977. Wiener Schriften, Heft 42. Wien: Jugend und Volk, 1978.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2005.
- Loney, Glenn. 20th century Theatre, Band II. New York: facts on file inc., 1983.
- Lutz, Danja. Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds: Die Bedeutung des Schauspielers und dessen Funktion in den Theaterentwürfen „Théâtre Alfred Jarry“ und „Théâtre de la cruauté“. Wien: Dipl. 2004.
- Marjanovicova, Alexandra. Das Phänomen LIVING THEATRE: Theater als Leben – Theater als Widerstand. Wien: Dipl. 2008.
- Miles, Barry. Hippies. München: Collection Rolf Heyne, 2004.
- Moritz, Katja. Stage New York City. Wien: Dipl. 2008.
- Museum von Fridericianum (Hg.). Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus: Wien 1960-1965, Günter Brus, Adolf Frohner, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Alfons Schilling, Rudolf Schwarzkogler. Klagenfurt: Ritter, 1988.
- Rathkolb, Oliver. Die „zahmen“ wilden fünfziger Jahre: einige Überlegungen. In: 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Evelyn Schneider (Hg.). Wien: Jugend und Volk, 1989. S.198-203.
- Resch, Christine. Kunst als Skandal: der steirische herbst und die öffentliche Erregung. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1994.
- Resetarits, Willi. Beatles, Bond und Blumenkinder: Unser Lebensgefühl in den sechziger Jahren. Hans Veigl (Mitw.) Wien: Böhlau Verlag, 2003.
- Richards, Thomas. Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 1996.
- Rühm, Gerhard (Hg.). Die Wiener Gruppe: Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985.
- Saurer, Edith. Institutsgründungen 1938-1945. In: Heiß, Gernot (Hg.). Willfähige Wissenschaft: Die Universität Wien 1938-1945. Siegfried Mattl, Sebastian Meissl, Edith Saurer, Karl Stuhlpfarrer (Hg.). Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1989. S.303- 321.

- Schmatz, Ferdinand. Sinn & Sinne: Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter. Wien: Sonderzahl, 1992.
- Schneider, Evelyn (Hg.). 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Wien: Jugend und Volk, 1989.
- Schwendter, Rolf. Theorie der Subkultur. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1993.
- Schwendter, Rolf. Subkulturelles Wien: die informelle Gruppe (1959-1971) Literatur, Kultur, Politik. Wien: Promedia, 2003.
- Veigl, Hans. Die 50er und 60er Jahre: Geplantes Glück zwischen Motorroller und Minirock. Wien: Ueberreuter, 1996.
- Vocelka, Karl. Österreichische Geschichte. München: C. H. Beck, 2007.
- Wagner, Renate. 1969-1979 Direktion Gustav Manker: Ein durch und durch österreichisches Theater. In: 100 Jahre Volkstheater: Theater.Zeit.Geschichte. Evelyn Schneider (Hg.). Wien: Jugend und Volk. 1989. S.292-309.
- Weibel, Peter (Hg.) die wiener gruppe / the vienna group: a moment of modernity 1945-1960 /the visual works and the actions. friedrich achleitner / h.c. artmann / konrad bayer / gerhard rühm / oswald wiener. Biennale Venezia. Wien, New York: Springer, 1997.
- Wilson, Edwin (Hg.). Living theatre: a history. (Mitw.) Alvin Goldfarb. Boston: McGraw-Hill, 2004.
- Wimmer, Michael. Zur Kulturpolitik in Österreich zwischen 1966 und 1985: Eine kritische Materialsichtung. Wien: Dipl. 1985.
- Zinn, Howard. Eine Geschichte des amerikanischen Volkes: Von Vietnam bis Watergate. Band 8. Berlin: Schwarzerfreitag GmbH, 2006.

Zeitungsartikel nach Name des Autors - USA:

- Autor ub. Everything for the Dramatist... *Dramatists Guild Quaterly*. Frühling 1970, Vol. 7, Nr.1, S.8, 12-19.
- Autor ub. La Mama´s Fate To Be Decided By November 9. *The Village Voice*. 27.10.1966.
- Autor ub. La Mama gets a new Lease – of Life. *New York Times*. 06.08.1967.

- Barnes, Clive. The Theatre: Grotowski's View of Reality is Here. *New York Times*. 19.10.1969. S.94.
- Croyden, Margaret. The Most Avant-Garde of Them All? *New York Times*. 05.10.1969. S. D1.
- DeMott, Benjamin. The Sixties: A Cultural Revolution. *New York Times Magazine*. 14.12.1969. Section 6, S. 30,31,122-127.
- Fields, Sidney. Mother of Cafe La Mama. *Daily News*. 06.01.1972. S.62.
- Fratti, Mario. An Interview with Ellen Stewart. *Drama & Theatre*. Winter 1969-70, Vol.8, Nr.2, S.87-89.
- Gold, Sylviane. Mama of many nations. *New York Post*. 04.03.1977.
- Kroll, Jack. Life with La Mama. *Newsweek* Nr.73. 28.04.1969.
- Morris, Bernadine. Ellen Stewart's Two "Scenes". *New York Times*. 13.02.1968.
- Novick, Julius. Theatre: Sprint Orgasmics. *The Village Voice*. 25.12.1969.
- Popkin, Henry. La Mama's Ellen Stewart: "I Just Love the Theatre". *The Tribune*. 24.02.1978. S.26.
- Sainer, Arthur. Of spaces and spirits. *The Village Voice*. 15.01.1970. S.42, Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives & Library.
- Schillinger, Liesl. „Speaking from the Capital of the Global East Village“ *New York Times*. 06.09.1992. Sunday Section 2, S.5.
- Schumach, Murray. Off Off Broadway Theatre in Squeeze. *New York Times*. 20.03.1968.
- Smith, Michael. The Good Scene: Off Off Broadway. *Tulane Drama Review* No.10. Summer 1966. S.159-60.
- Tallmer, Jerry. And From the Wings... *New York Post*. 24.06.1969.
- Tallmer, Jerry. Cafe Theatre: King Ubu. *The Village Voice*. 06.10.1960, S.10.
- Tretick, Joyce. Sprint Orgasmics. *Show Business*. 20.12.1969. S.14, Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives & Library.

Zeitungsartikel nach Name des Autors - Österreich:

Autor ub. Entblößungen. *Die Furche*. Wien, 06.02.1971.

Autor ub. Konfrontationen mit der „Moderne“. *Stimme der Frau*. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Autor ub. „Rozznjogd“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer. *Wochenblatt für Oberösterreich*. Linz, 06.02.1971

Autor ub. „Rozznjogd“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer“ *Mühlviertler Bote*. Linz, 06.02.1971.

Autor ub. Provokatives. *Die Bühne*. Wien, 03.1971.

Freundlich, Elisabeth. Massenexodus- aber kein Theaterskandal. Zeitungsausschnitt. Wien, 03.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Neumayer, Heinrich. Ratzenjagd und Gymnastik. *Südost Tagespost Graz*. Graz, 07.02.1971.

Neumayer, Heinrich. Müllhaufen und Irrenhaus. *Freiheit*. Wien, 04.02.1971.

Sebestyén, György. Vorwärts, zurück zur Natur! *Kronen-Zeitung*. Wien, 29.01.1971.

Thun, Eleonore. Heimat, deine Dichter. Zeitungsausschnitt. Wien, 09.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Zeitungsartikel nach Name der Zeitung – USA

Daily News. NY, 06.01.1972. Fields, Sidney. Mother of Cafe La Mama. S.62.

Drama & Theatre. NY, Winter 1969-70, Vol.8, Nr.2. Fratti, Mario. An Interview with Ellen Stewart. S. 87-89.

Dramatists Guild Quaterly. NY, Frühling 1970, Vol. 7, Nr.1. Autor ub. Everything for the Dramatist... S.8, 12-19.

Newsweek. Nr.73. 28.04.1969. Kroll, Jack. Life with La Mama.

New York Post. NY, 24.06.1969. Tallmer, Jerry. And From the Wings...
New York Post. NY, 04.03.1977. Gold, Sylviane. Mama of many nations.

New York Times. NY, 06.08.1967. Autor u.b. La Mama gets a new Lease-of Life.
New York Times. NY, 13.02.1968. Morris, Bernadine. Ellen Stewart's Two "Scenes".

New York Times. NY, 20.03.1968. Schumach, Murray. Off Off Broadway Theatre in Squeeze.

New York Times. NY, 05.10.1969. Croyden, Margaret. The Most Avant-Garde of Them All? S. D1.

New York Times. NY, 19.10.1969. Barnes, Clive. The Theatre: Grotowski's View of Reality is Here. S. 94.

New York Times. Sunday Section. NY, 06.09.1992. Schillinger, Liesl. Speaking from the Capital of the Global East Village. 2, S. 5.

New York Times Magazine. NY, 14.12.1969. DeMott, Benjamin. The Sixties: A Cultural Revolution. Section 6, S. 30,31,122-127.

Show Business. NY, 20.12.1969. Tretick, Joyce. Sprint Orgasmics. S.14.

The Tribune. NY, 24.02.1978. Popkin, Henry. La Mama's Ellen Stewart: "I Just Love the Theatre". S.26.

Tulane Drama Review. NY, Nr.10. Summer 1966. Smith, Michael. The Good Scene: Off Off Broadway. S. 159-60.

The Village Voice. NY, 06.10.1960. Tallmer, Jerry. Cafe Theatre: King Ubu... S.10.

The Village Voice. NY, 27.10.1966. Autor ub. La Mama's Fate To Be Decided By November 9.

The Village Voice. NY, 25.12.1969. Novick, Julius. Theatre: Sprint Orgasmics.

The Village Voice. NY, 15.01.1970. Sainer, Arthur. Of spaces and spirits. S.42.

Zeitungsartikel nach Name der Zeitung- Österreich:

Die Bühne. Wien, 03.1971. Autor ub. Provokatives.

Freiheit. Wien, 04.02.1971. Neumayer, Heinrich. Müllhaufen und Irrenhaus.

Die Furche. Wien, 06.02.1971. Autor ub. Entblößungen.

Kronen-Zeitung. Wien, 29.01.1971. Sebestyén, György. Vorwärts, zurück zur Natur!.

Mühlviertler Bote. Linz, 06.02.1971. Autor ub. „Rozznjogd“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer.

Stimme der Frau. Wien, Autor ub. Konfrontationen der „Moderne“. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Südost Tagespost Graz. Graz, 07.02.1971. Neumayer, Heinrich. Ratzenjagd und Gymnastik.

Wochenblatt für Oberösterreich. Linz, 06.02.1971. Autor ub. „Rozznjogd“ im Wiener Volkstheater: Massenflucht der ratlosen Zuschauer.

Zeitung ub. Freundlich, Elisabeth. Massenexodus- aber kein Theaterskandal. Wien, 03.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Zeitung ub. Thun, Eleonore. Heimat, deine Dichter. Wien, 09.02.1971. Wienbibliothek, Handschriftensammlung, Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Filmmaterial:

La MaMa: a Historical Compilation 60's to the 90's. Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C. Archives & Library.

Internetquellen:

<http://lamamaetc.blogspot.com>, Zugriff: 17.4.2007.

<http://www.lamama.org>, Zugriff: 17.4.2007.

7. Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1: Die Diagramme wurden von der Verfasserin erstellt und erarbeitet.

Abbildung 2: Programmzettel. Sprint Orgasmics, La MaMa E.T.C., 1969.
Schwarzweißkopie. Ellen Stewart Private Collection at The La MaMa E.T.C.
Archives & Library.

Abbildung 3: Picknick. Sprint Orgasmics, La MaMa E.T.C., 1969. Von ub.,
Schwarzweißfotografie auf DVD. Ellen Stewart Private Collection at The La
MaMa E.T.C. Archives & Library.

Abbildung 4: Fotografie 2. Sprint Orgasmics, La MaMa E.T.C., 1969. Von ub.,
Schwarzweißfotografie auf DVD. Ellen Stewart Private Collection at The La
MaMa E.T.C. Archives & Library.

Abbildung 5: Bühnenbild zu Sprintorgasmik, Volkstheater, 1971. Von Helmut Baar.
Schwarzweißfotografie. Wienbibliothek: Handschriftensammlung,
Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Abbildung 6: Gail Curtis auf Tonnen. Sprintorgasmik, Volkstheater, 1971. Von Helmut
Baar. Schwarzweißfotografie. Wienbibliothek: Handschriftensammlung,
Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

Abbildung 7: Hochzeit. Sprintorgasmik, Volkstheater, 1971. Von Helmut Baar.
Schwarzweißfotografie. Wienbibliothek: Handschriftensammlung,
Volkstheaterarchiv 1952-1999, ZBH 1344-2234.

8. Abstract

The audience of the Viennese Volkstheater was divided by Wilhelm Pevny's play "Sprintorgasmik" in January 1971. Critics spoke of a "scandal" while the Viennese Avantgarde celebrated the play and the new era of theatre. The reason why an experimental play got staged, by the conservative Volkstheater, was that "Sprintorgasmik" had been produced successfully in New York, at the La MaMa Theatre, in December 1969.

It was a little group of drama students, the "Cafétheater", around founder Götz Fritsch, which felt the need to renew the theatre in its whole appearance, function and purpose. They were an important part of an almost disappearing experimental scene in Vienna. As they had made their name in experimental theatre, Götz Fritsch and the playwright Wilhem Pevny received the offer to produce "Sprintorgasmik" at the New Yorker Avant-garde theatre La MaMa.

The political and social background in Austria differed enormously from the situation in the United States. Where as in Austria the reconstruction and development after the Second World War and the "not coming to terms" with the national-socialist history influenced the social life and the arts, the United States struggled with its foreign policy during the cold war and with the Civil Rights Movement. The influence of the Beat Generation, the Hippie-Movement, LSD and Off-Broadway lead to a very new understanding of arts. In New York the La MaMa Theatre was part of the Off-off Broadway, and Ellen Stewart gave a lot of young playwrights the opportunity to produce their plays – in 1969 the two Austrian students, Pevny and Fritsch, were among them. It was at that time, that Tom O'Horgan left La MaMa with his world famous Musical "Hair". The new style of acting was developed by Stewart and him and influenced the appearance of "Sprint Orgasmics" as well. The combination of La MaMa's style of physical acting and the abstract political theory of the play made the production a thrilling experience for the audience as well as for the actors.

Back in Austria, the Volkstheater planed to stage "Sprintorgasmik", too. The actors of the "Cafétheater" had to learn the new acting methods of La MaMa. For the huge theatre, a complex stage design was needed. Despite the enormous effort, the play didn't come out as

it did in New York. The audience was confused, disgusted and angry – they even started a fight among the seats.

In the following thesis the differences between the two productions of “Sprintorgasmik” will be subsequently explained, as well as the experimental scene and the political and social backgrounds in Austria and the USA in the 1960.

WINKELHOFER Elisabeth**Lebenslauf**

Raffaalgasse 1/13
1200 Wien

- Geburtsdatum, -ort:** 31.12.1981, Wien
- Ausbildung:** Bundesrealgymnasium II, 1020 Wien
(1992-1996)
Bundesrealgymnasium Perchtoldsdorf, NÖ
(1996-2000)
HTL Mödling, Kolleg für Innenraumgestaltung und Möbelbau
(2001-2003)
Studium der Theater-, Film-, u. Medienwissenschaft an der
Universität Wien
(2004-2008)
Massage Ausbildung
(2005)
- Schulabschluss:** AHS Matura (2000)
HTL Diplomprüfung (2003)
- Arbeitserfahrung:** Silenzio Möbelvertriebs GmbH: Beratung, Planung, Verkauf
(Nov. 2003-Nov. 2004)
- Massageinstitut Winkelhofer: Heilmasseurin
(seit 2005)
- diverse Praktika
- Auslandsaufenthalt:** 01.10.2000 - 31.03.2001 in Paris, Frankreich
als Au-pair tätig und Besuch einer Sprachschule
- 15.09 -15.12.2007 Forschungsaufenthalt in
New York, USA, La MaMa ETC Archive
- Sprachkenntnisse:** Englisch, Französisch, Italienisch
- Sonstiges:** Vereinsmitglied "Theater am Weinberg"
(seit 1998)
- Produktionsassistentin
Probenorganisation
Bühnenbild
Schauspiel
Improvisations Workshops