



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Publikum vollbringt „Das Wunder von Cordoba“ in  
Hütteldorf

Untersuchungen zum Fußball-Reenactment von und mit Massimo Furlan

Verfasserin

**Irina Salewski**

angestrebter akademischer Grad

**Magistra der Philosophie (Mag.phil.)**

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld



# Inhaltsverzeichnis

## Vorwort

<b>1. Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>1.1. Forschungsvorhaben</b>	<b>7</b>
<b>1.2. Aufbau</b>	<b>8</b>
<b>1.3. Material</b>	<b>9</b>
<b>2. Theoretische Grundlagen</b>	<b>11</b>
<b>2.1. Der Künstler Massimo Furlan und sein Fußball-Theater</b>	<b>11</b>
<b>2.2. Reenactment</b>	<b>12</b>
<b>2.3. Zum Diskurs über die Funktion des Theaterpublikums</b>	<b>14</b>
2.3.1. <i>Intratheatrale Kommunikation</i> und Phantasie	15
2.3.2. „Mimikry der Bühnenleistung“	17
2.3.3. Der Zuschauer wird zum Akteur	20
2.3.4. Zwischenresümee	22
<b>2.4. Zum Verhältnis von Theater und Erinnerung</b>	<b>23</b>
2.4.1. Kollektives und kulturelles Gedächtnis	26
2.4.2. Kollektives Gedächtnis und Identität	29
2.4.3. Zwischenresümee	31
<b>3. Die Rolle des Fußballs für die (österreichische) Nation</b>	<b>33</b>
<b>3.1. Wie kommt die Nation in den Fußball?</b>	<b>33</b>
<b>3.2. Deutschland-Österreich. Die Geschichte einer (Fußball)Rivalität.</b>	<b>35</b>
3.2.1. Die Anfänge des Fußballs im deutschsprachigen Raum	36
3.2.2. Die Geburt des „Deutschen-Komplexes“	38
3.2.3. Die Nachkriegszeit und „Das Wunder von Bern“	42
3.2.4. 1960-er Jahre und „Das Wunder von Cordoba“	46
3.2.5. Die Rolle der Medien	51
<b>3.3. „Wien wird Cordoba“. Die Fußball-EM 2008</b>	<b>55</b>
<b>3.4. Zwischenresümee</b>	<b>61</b>
<b>4. „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler.“</b>	<b>63</b>
<b>4.1. Beschreibung der Inszenierung</b>	<b>63</b>
4.1.1. Aufführungsort, Bühnenraum und Szenographie	63
4.1.2. Konstruktion der Figur und Darstellungsweise	64
4.1.3. Mediale Begleitung und Requisiten	68
4.1.4. Die Zuschauer von „Das Wunder von Cordoba“	70
<b>4.2. Das Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept</b>	<b>73</b>
4.2.1. Die Vorlage und der Zeitpunkt der Aufführung	74
4.2.2. Authentische Atmosphäre	75

4.2.3.	Die Performance	77
4.2.4.	Mediale Elemente und Requisiten	78
<b>4.3.</b>	<b>Das Publikum macht Theater</b>	<b>80</b>
<b>5.</b>	<b>Schlusswort</b>	<b>84</b>
<b>6.</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>86</b>
	<b>Bibliographie</b>	<b>87</b>
	<b>Abbildungsverzeichnis</b>	<b>96</b>
	<b>Lebenslauf</b>	<b>99</b>

## Vorwort

Der Fußball übt seit seiner „Geburt“, in moderner Form vor etwa 150 Jahren, vor allem in Europa auf viele Menschen eine enorme Faszination aus. Auch ich konnte dieser Faszination nicht entkommen. Seit meiner Jugend begeistere ich mich für dieses Ballspiel und bin seit Jahren ein eingefleischter Fan des deutschen Nationalteams. Aber was hat Fußball mit Theater zu tun? Auf den ersten Blick nur sehr wenig. So erntete die Erwähnung der Idee für das Thema dieser Arbeit in nicht theaterwissenschaftlich geprägten Kreisen viele fragende Blicke und verständnislose Gesichter, denen lange Erklärungen und Diskussionen folgten. Trotzdem wollte ich Fußball und Theater, für die ich eine große Zuneigung und Begeisterung hege, im Rahmen meiner Diplomarbeit verbinden. Zudem reagierten die Studienkollegen meist sehr interessiert und bestärkten die Auswahl des Themengebiets. Dieses erwies sich entgegen allen Erwartungen als sehr breit und vielfältig und musste erst einmal eingegrenzt werden.

Im Laufe des Denk- und Formungsprozesses wurde ich auf das Reenactment „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“ des Schweizer Künstlers Massimo Furlan aus dem Jahre 2008 aufmerksam gemacht. Furlan inszenierte das berühmte Spiel zwischen den Nationalteams von Deutschland und Österreich in der argentinischen Stadt Cordoba im Rahmen der Weltmeisterschaft 1978, in Österreich auch als „Das Wunder von Cordoba“ und in Deutschland als „Die Schmach von Cordoba“ bekannt. Dabei versuchte der Regisseur und Darsteller eine außergewöhnliche Symbiose zwischen einer Theateraufführung und einem Sportereignis zu vollbringen, wobei das Publikum zu einer besonders intensiven Interaktion mit der Bühne und zu einem eigenständigen Agieren im Rahmen der Aufführung bewegt wird. Das Verhalten der Zuschauer ähnelt dem Verhalten der Fußballfans in einem Stadion. Auf eine für mich faszinierende Weise wird der Zuschauer zum Akteur der Inszenierung transformiert. Aber wie kommt es dazu? Wie stellt Furlan die Interaktion mit seinem Publikum her? Warum spielt das Publikum mit? Wie wird die Atmosphäre eines Fußballstadions erzeugt?

Diesen Fragen möchte ich in meiner Diplomarbeit nachgehen. Mit „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“ habe ich eine Verbindung zwischen Fußball und Theater und den Gegenstand meiner Diplomarbeit gefunden. Da die Aufführung ein einmaliges Ereignis war, das ich leider verpasste, beziehe ich mich in meiner Diplomarbeit ausschließlich auf externe Quellen.



# 1. Einleitung

Ein warmer Mai-Abend. Kein Wölkchen trübt den Himmel über dem Hanappi-Stadion in Wien-Hütteldorf. „Immer wieder, immer wieder, immer wieder Österreich“ ertönt in regelmäßigen Abständen auf der Tribüne. Sie ist gut gefüllt. Kaum ein freier Platz ist zu sehen. Die meisten Zuschauer tragen rot-weiß-rote Trikots, haben Fanschals und Flaggen in der Hand und rot-weiß-rot bemalte Wangen. In der Menge blitzen vereinzelt auch schwarz-rot-goldene Flaggen der deutschen Fans, die jedoch eindeutig in der Unterzahl sind. Das Publikum schaut konzentriert auf das Spielfeld. Plötzlich ertönen im kollektiven Chor die Rufe: „Hansi! Hansi!“. Dabei verwandelt sich die Tribüne in ein rot-weiß-rotes Meer aus Flaggen und Fanschals. Gleichzeitig nimmt eine Laola-Welle ihren Lauf. Und die nächste jagt ihr schon hinterher. Drei Flitzer kreuzen das Spielfeld. Splitterfasernackt greifen die drei Männer vor lauter Begeisterung in das Spiel ein. Aber was ist das für ein Spiel?

Man könnte glauben, es sei ein sehr spannendes Fußballspiel zwischen der österreichischen und der deutschen Nationalmannschaft. Aber es ist kein Fußballspiel. Das tobende Publikum auf der Tribüne schaut eine Theateraufführung an, wenn auch keine im klassischen Sinne. Auf dem Spielfeld des Stadions, das als Bühne dient, ist nur ein einziger Mann zu sehen. In einem österreichischen Dress mit der Nummer 9 läuft er ganz allein über das Spielfeld, verfolgt den Ball, nimmt Pässe an, ahmt Torschüsse nach, simuliert Zweikämpfe mit dem Gegner. Dabei ist der Ball nur imaginär. Auch seine Mitspieler, das gegnerische Team, die Schiedsrichter, die Trainer und die Ersatzspieler am Spielfeldrand fehlen. Es ist nur dieser einzige Spieler, der so tut als ob er mit seinem Team gegen eine andere Mannschaft Fußball spielen würde. Aber er tut dies nicht willkürlich. Als Vorlage dient ihm ein echtes Spiel: Das Match zwischen Deutschland und Österreich im Rahmen der Fußballweltmeisterschaft 1978 im argentinischen Cordoba. Auf der Bühne passiert also nicht wirklich viel. Ganz im Gegensatz zu der Tribüne, auf der sehr viel Handlung stattfindet. Es wird schnell klar, dass das Publikum eine tragende Rolle bei dieser Theateraufführung spielt.

## 1.1. Forschungsvorhaben

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht das Reenactment „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“, das im Rahmen der Wiener Festwochen am 16. Mai 2008 stattfand – ein Versuch einer Symbiose zwischen Theater und Sportereignis, bei dem das Publikum eine gestaltende Rolle in der Aufführung übernimmt. Die leitende

Forschungsfrage dabei lautet: Mit welchen Mitteln wird das Publikum zum Akteur der Theateraufführung gemacht und wieso wurde ausgerechnet das Spiel von Cordoba als Vorlage dieses Reenactments ausgesucht?

## 1.2. Aufbau

Zur Beantwortung der Forschungsfrage wird sowohl die Aufführung selbst als auch ihre Vorlage analysiert, wobei bei der Vorlage viel mehr die historischen und gesellschaftlichen Aspekte als das Fußballspiel als solches im Vordergrund der Analyse stehen. Zum besseren Verständnis der Arbeit geht der Analyse ein theoretischer Teil voraus, in dem die maßgebenden Begriffe definiert und für diese Arbeit wichtige Theatertheorien erörtert werden.

Zunächst werden der Künstler, Regisseur und Darsteller der Aufführung, Massimo Furlan, und seine Kunst unter die Lupe genommen. In kurzen Zügen wird das Konzept seines Fußballtheaters skizziert. Daraufhin folgt die Erörterung des Begriffs Reenactment, mit dem Furlan selbst sein Fußballtheater bezeichnet. Anschließend soll die Rolle des Publikums am Theater im Allgemeinen, anhand weniger Theorien, erklärt werden. Dabei ist die Entwicklung des Theaterpublikums von einem rezipierenden Teil zu einem gestaltenden Teil der Aufführung von besonderer Bedeutung. Anschließend sollen die drei grundlegenden Begriffe *Aufführung*, *Darsteller*, und *Zuschauer* definiert und der Gegenstand dieser Arbeit einem Begriff zugeordnet werden.

Weiters geht es um das Konzept des *kollektiven Gedächtnisses*, welches anhand der Theorien von Maurice Halbwachs und Aleida und Jan Assmann erklärt wird. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Zusammenhang zwischen *kollektivem Gedächtnis* und Identitätsbildung. Dabei soll auch die Rolle der Erinnerungen am Theater herausgearbeitet werden.

Im Hauptteil geht es zunächst um die Analyse der Vorlage von „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“. Zum besseren Verständnis der gesellschaftlichen Hintergründe des Spiels soll die Rolle des Fußballs für die Nation in der heutigen Zeit anhand verschiedener Theorien herausgearbeitet werden. Im nächsten Schritt wird die Vorlage der Aufführung genauer analysiert. In Anlehnung an die im vorigen Kapitel geschaffenen theoretischen Grundlagen soll erklärt werden, warum der Künstler Massimo Furlan ausgerechnet dieses Spiel zwischen Deutschland und Österreich als Vorlage seiner Aufführung gewählt hat. Hier geht es um die Frage: Was bedeutet dieses Spiel für die Österreicher und warum hat es diese Bedeutung?

Die Antwort soll die Entwicklung der sportlichen Beziehung zwischen den beiden Nachbarländern, von den Anfängen des modernen Fußballs, bis hin zur Weltmeisterschaft 1978, liefern. Zuletzt wird untersucht, wie viel die Medien zur Etablierung dieses Spiels in der kollektiven Erinnerung der Österreicher beigetragen haben. Dies geschieht einerseits durch die Analyse der zeitgenössischen Medienberichte über die Weltmeisterschaft aus dem Jahr 1978, andererseits wird die mediale Euphorie vor dem Spiel Deutschland - Österreich im Juni 2008 beschrieben.

Zuletzt folgt die Analyse des Reenactments „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“. Im ersten Teil der Analyse soll die Inszenierung beschrieben werden. Die einzelnen Aspekte der Aufführung wie Bühnenbild, Szenographie, Requisite, Kostüm und multimediale Elemente werden nacheinander beschrieben. Ein eigenes Unterkapitel soll das Verhalten und die Emotionen des Publikums während der Aufführung dokumentieren. Anschließend soll anhand der inszenierungsanalytischen Interpretation ermittelt werden, wie es dazu kommt, dass das Publikum an diesem Reenactment aktiv teilnimmt.

### **1.3. Material**

Der theoretische Teil der Arbeit sowie die Analyse der Vorlage des Reenactments entstehen auf der Basis der theater- und kulturwissenschaftlichen Standardwerke, sowie auf wissenschaftlichen Forschungen zum Reenactment und zum Fußball. Kapitel 3.2.5. und 3.3. basieren auf den Presseberichten zum Spiel von Cordoba und der Internetrecherche zur Stimmung vor der EM 2008.

Zur Dokumentation und Beschreibung des Reenactments (Kapitel 4.1.) werden Presseberichte der deutschen und österreichischen Medien und Interviews mit dem Künstler herangezogen. Ein großer Teil der Beschreibung entsteht anhand der Hausübungen der Studierenden der Universität Wien. In der Lehrveranstaltung „Einführung in die Theater-, Film- und Medienwissenschaft“ von Professor Stefan Hulfeld im Sommersemester 2008, hatten die Studierenden nach dem Besuch der Aufführung die Aufgabe, diese nach Jens Roselt zu analysieren und ein Erinnerungsprotokoll zu schreiben. Die Hausübungen hat Professor Hulfeld dankenswerterweise für diese Arbeit zur Verfügung gestellt. Es liegen insgesamt 45 Hausübungen vor, von denen eine in Zusammenarbeit von fünf Studierenden entstand. Diese Hausübungen vermitteln vor allem viele Eindrücke von der Inszenierung und viele Emotionen des Publikums, zu dem die Studierenden selbst zählen. Als weitere

Quellen bei der Erstellung dieses Kapitels dienten das Programmheft sowie zahlreiches Bildmaterial.

In der vorliegenden Arbeit werden deutsche und englische Texte als Quellen herangezogen. Zitate aus englischen Quellen werden in der Originalsprache beibehalten. Zugunsten der Lesbarkeit wird auf eine durchgängige geschlechtsneutrale Schreibweise verzichtet. Männliche Schreibweisen inkludieren bei Entsprechung auch die weibliche Form. Ebenfalls zugunsten der Lesbarkeit wird die Originalschreibweise des Namens Córdoba, außer in Zitaten, durch die eingedeutschte Version Cordoba ersetzt. Die Worte "Weltmeisterschaft" und "Europameisterschaft" werden in den meisten Fällen durch die allgemein bekannten Abkürzungen "WM" und "EM" bzw. EURO 2008, für die Europameisterschaft 2008, ersetzt. Einfachheitshalber wird bei der Erwähnung des Titels des Untersuchungsgegenstands „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“ auf den Untertitel verzichtet. Bei den Bildzitate wurde versucht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt, bzw. das Recht darauf gesichert. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## 2. Theoretische Grundlagen

### 2.1. Der Künstler Massimo Furlan und sein Fußball-Theater

Das Gedächtnis steht im Zentrum der Kunst von Massimo Furlan. Der seit 1987 als bildender Künstler und Theatermacher tätige Schweizer arbeitete mit vielen Tanz- und Theatergruppen zusammen und gründete 2003 ein eigenes Produktionslabel *Numero 23 Prod.*, ein Kollektiv von Musikern, Performern und Theaterleuten. Die Projekte des italienischstämmigen Künstlers entstehen, laut seiner eigenen Erklärung auf der Homepage des Projekts, aus Erinnerungsbildern der eigenen Vergangenheit. Zum Beispiel das Bild, als er im Kindesalter in Pyjama und Schal durch das Haus wanderte und sich vorstellte, er wäre ein Superheld. Darauf basiert das Projekt „(Love story) Superman“. Aus der Erinnerung an das Bild einer Sängerin, das im Zimmer seiner Schwester hing, entstanden „Je rêve / je tombe“ und „Live me / Love me“ und aus der Erinnerung an seine Jugendliebe „Grand Canyon Solitude“ und „Les filles et les Garçons“. So schreibt Furlan selbst über die Vorlagen seiner Kunst:

„Each work has its roots in an anecdote, a true story, made of simple elements. From the anecdote one goes to the narration, to the construction of the fiction.“<sup>1</sup>

Auf diese Weise entstanden auch seine Fußball-Reenactments. Schon als Kind war Furlan ein großer Fußballfan. Mit einem kleinen Radio empfing er damals in seinem Kinderzimmer die Live-Kommentare der Fußballspiele aus seiner Heimat, wie er im Interview mit der österreichischen Zeitung *Der Standard* erzählte.

„In meiner Fantasie war ich ein echt berühmter Held und habe mir vorgestellt, ich spiele mit Juventus oder Inter. Ein Sessel war der Tormann, der Tisch das Tor. Manchmal wurde der Empfang unterbrochen, und dann habe ich meine eigenen Ballaktionen kommentiert: ‚Und Massimo Furlan – Tooor!‘ Ich habe großartige Goals geschossen.“<sup>2</sup>

Als Künstler erfüllte er nun seinen Kindheitstraum, ein großer Fußballspieler zu werden, indem er historisch bedeutende Fußballspiele nachstellte. Dabei wiederholte er in einem echten Fußballstadion den Verlauf eines Spiels und imitierte auf dem Rasen 90 Minuten lang jede Bewegung eines seiner Helden bis ins Detail: Laufrouen, Pässe, Tore, Jubel, Gestik und Mimik. Das alles in einem dem jeweiligen Original nachempfundenen Dress des entsprechenden Spielers und ganz ohne Mitspieler, ohne

---

<sup>1</sup> Furlan, Massimo. *Presentation*. Abrufbar unter: <http://www.massimofurlan.com/presentation.php> (Letzter Zugriff: 18.11.2011).

<sup>2</sup> Furlan, Massimo, Zitiert nach: Ohne Autor: „Der Kinderzimmer-Goleador“, In: *Der Standard*. Am 16. Mai 2008. S. 40.

Schiedsrichter und auch ohne Ball. Die deutsche *Frankfurter Allgemeine Zeitung* schrieb über das Fußball-Theater:

„Geboren war auf diese Weise eine Kunstform der Fußballkultur. Auf verblüffende Weise verband sie Abstraktion und Imagination, paarte den Mythos vom einsamen Genie mit der Phantasie eines Massenspektakels und vereinte dabei Elemente des Balletts mit den Möglichkeiten der Pantomime“<sup>3</sup>

Die Vorstellungen des Fußballtheaters sind einmalig. Sie sind ein Ereignis. Die erste Vorstellung des Fußballtheaters, die Furlan im Stadion seiner Heimatstadt Lausanne 2002 aufführte, hieß „Furlan/Numero 23“. In dieser reproduzierte er das Finale der Weltmeisterschaft 1982 zwischen Deutschland und Italien, als Italien zum dritten Mal Weltmeister wurde. Als nächstes verkörperte Furlan im Stadion von Warschau den dreifachen Torschütze Zbigniew Boniek in dem WM-Match Polen-Belgien von 1982, und danach den DDR-Spieler Jürgen Sparwasser, den Schützen des Siegestreffers beim WM-Kampf 1974 zwischen DDR und BRD. Im Reenactment des WM-Halbfinals 1982 zwischen Deutschland und Frankreich, verkörperte Furlan niemand geringeren als die französische Fußballlegende Michel Platini. Im Vorfeld der Europameisterschaft 2008 wagte sich Furlan an den österreichischen Fußballmythos Cordoba.

## 2.2. Reenactment

In diesem Kapitel soll der Begriff *Reenactment* in dem für diese Arbeit relevanten Kontext geklärt werden. Eine klare und einheitliche Definition des *Reenactments* gibt es nicht, denn unter diesem Begriff vereint sich ein breites Spektrum an kultureller und künstlerischer Praxis. Daher geht es hier vor allem um die Abgrenzung des Begriffs.

Zuerst wurde der Begriff *Reenactment* vom britischen Philosophen und Historiker Robin George Collingwood geprägt. In seiner 1946 posthum erschienenen Schrift *The Idea of History* versucht er die Geschichtswissenschaft philosophisch zu deuten. Seiner Auffassung nach muss ein Historiker, der die Ereignisse der Geschichte erforscht, die Außen- und die Innenseite dieses Ereignisses erforschen. Die Außenseite ist demnach alles, was sich auf den Körper und seine Bewegungen bezieht. Unter der Innenseite des Ereignisses versteht er alles, was sich mithilfe der Gedanken zum Ausdruck bringen lässt. Die Vereinigung der beiden Seiten nennt er *Handlung*. Die Aufgabe des Historikers sei es, die *Handlung*, die zu diesem oder jenem Ereignis führt, zu

---

<sup>3</sup> Hieber, Jochen: Und wieder wurden sie narrisch. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* online vom 19. Mai 2008. Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball/bundesliga/cordoba-inszenierung-und-wieder-wurden-sie-narrisch-1545126.html> (Letzter Zugriff: 30.05.2014).

untersuchen. Dazu muss er historische Begebenheiten, beispielsweise den Übergang von Julius Cäsar über den Fluss Rubikon, mithilfe historischer Quellen sich selbst vergegenwärtigen und die Beweggründe und Gedanken der handelnden Akteure „nacherleben und nach-denken“.<sup>4</sup> Diesen Prozess nennt Collingwood *Reenactment*: „The history of thought, and therefore all history, is the re-enactment of past thought in the historian’s own mind.“<sup>5</sup>

Heute versteht man unter *Reenactment* in erster Linie die Inszenierung der Geschichte. Dabei werden bestimmte historische Ereignisse anschaulich und möglichst realitätsnah reinszeniert. Eine der ältesten Formen davon sind die Passions- und Krippenspiele im Mittelalter. Sehr verbreitet sind heutzutage Inszenierungen von historischen Schlachten, wie die des amerikanischen Bürgerkriegs oder der französischen Revolution. Diese entsprechen dem amerikanischen Konzept der *living-history*. Dabei stellen Menschen historische Alltagsszenen oder Kriegsschlachten nach und beleben somit die Geschichte. Aleida Assmann betont in diesem Zusammenhang, dass als Vorlage für *living history* nur eine Geschichte dienen kann, die gebündelt und unterhaltsam ist und kein verstörendes Potenzial – wie etwa traumatische Erinnerung – mehr hat. Ein Beispiel dafür sind weit zurückliegende Kriege.<sup>6</sup>

In der Kunst wird unter *Reenactment* vor allem die Wiederaufführung von Events oder Performances verstanden. Der holländische Kunstkritiker und Historiker Sven Lütticken definiert *Kunst-Reenactments* als „a greater or lesser extent representations of the ‚originals‘ performances“<sup>7</sup>. Dabei versuchen *Reenactments* die Vergangenheit in der Gegenwart erfahrbar zu machen, „to create an experience of the past as present, or as much present as possible“<sup>8</sup>. Auf der Internetseite eines Forschungsprogramms der deutschen *Robert Bosch Stiftung* wird ein *Kunst-Reenactment* als „Befragungen der

---

<sup>4</sup> Vgl. Collingwood, Robin, G.: *The Idea of History*. S. 213-215. oder Deutsche Übersetzung: Collingwood, Robin, G.: *Philosophie der Geschichte*. S. 224-226.

<sup>5</sup> Collingwood, Robin: *The Idea of History*. S. 215.

<sup>6</sup> Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. S. 174-177.

<sup>7</sup> Lütticken, Sven: „Introduction“, In: Lütticken, Sven: *Life, Once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. S. 5.

<sup>8</sup> Lütticken, Sven: „An Arena in Which to Reenact“, In: Lütticken, Sven: *Life, Once more. Forms of Reenactment in Contemporary Art*. S. 27.

Gegenwart mittels des Rückgriffs auf historische Ereignisse, die sich dem kollektiven Gedächtnis unwiderruflich eingeschrieben haben<sup>9</sup> definiert:

„Reenactments sind künstlerische Hinterfragungen medialer Bilder, die sich der Realität der Bilder zu versichern versuchen, gleichzeitig jedoch auf die Medienbasiertheit des kollektiven Gedächtnisses verweisen.“<sup>10</sup>

Im Unterschied zum Theater „handeln Reenactments dabei nicht mit der Geste des Aneignens, Neu-Interpretierens oder Umsetzens“<sup>11</sup>, so wie es das klassische Theater tut. Sie zelebrieren „gerade das Gewesene“<sup>12</sup>, schreiben Jens Roselt und Ulf Otto in der Einleitung zum Buch *Theater als Zeitmaschine*. Sie versuchen „das Vergangene nicht zu aktualisieren, sondern zu revitalisieren.“<sup>13</sup> Ein *Kunst-Reenactment* ist, laut Roselt und Otto, im Grunde genommen die Wiederholung einer Performance. Das ist allerdings nicht unbedingt im Sinne der Performance:

„Und ausgerechnet dort, wo die Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit des Augenblicks vehement gefeiert wurde, kehrt die Wiederholung ein, und macht aus der Performance, was sie nie sein wollte: Theater.“<sup>14</sup>

Ein künstlerisches *Reenactment* ist also nicht gleich Theater, kann es aber sein. Im Hinblick auf den Gegenstand dieser Arbeit ist es wichtig festzuhalten, dass ein *Reenactment* eine Wiederholung der bereits vergangenen Ereignisse ist. Jedoch passieren diese Weiderholungen in der Gegenwart und sind niemals mit dem identisch, was sie wiederholen. „Insofern es sich bei ihnen um Aufführungen handelt, sind sie gar nicht anders denn als einmalige Ereignisse im Hier und Jetzt zu konzeptualisieren“<sup>15</sup>, schreibt Erika Fischer-Lichte.

### **2.3. Zum Diskurs über die Funktion des Theaterpublikums**

Im 18. Jahrhundert versuchten die Theatermacher die Reaktion der Zuschauer auf die Aufführung zu minimieren oder ganz zu unterbinden. Denn das Publikum wurde damals bloß als rezipierender Teil einer Aufführung verstanden. Dennoch waren seine Reaktionen auf die Aufführung für die Schauspieler durchaus wahrnehmbar. Durch

---

<sup>9</sup> Ohne Autor: *Strategien des Reenactments in der Kunst. Kulturfenster-26.02.08*. Abrufbar unter: [http://www.moe-kulturmanager.de/startseite/startseite-detail/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=12&tx\\_ttnews\[backPid\]=7&cHash=fbb5baadf7](http://www.moe-kulturmanager.de/startseite/startseite-detail/?tx_ttnews[tt_news]=12&tx_ttnews[backPid]=7&cHash=fbb5baadf7), (Letzter Zugriff: 26.02.2011)

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Roselt, Jens/Otto, Ulf: „Nicht hier, nicht jetzt“, In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine*. S. 11.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, In: Roselt, Jens/Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine*. S. 13.

Lachen, Seufzen, Stöhnen, Schluchzen, hin und her Rutschen auf dem Sitz, Gähnen, Schnarchen, Beifallklatschen, Buhen und andere Handlungen, gab das Publikum gewollt oder ungewollt ein Feedback auf das Geschehen auf der Bühne. Diese Reaktionen wurden auf der Seite der damaligen Theatermacher als störend empfunden. Deswegen setzte das Theater des 18. und 19. Jahrhunderts neben der Literarisierung auch auf die „Disziplinierung des Zuschauers“. Es wurden sogar Theatergesetze erlassen, um das störende Verhalten zu unterbinden. Der Zuschauerraum wurde verdunkelt. Die Zuschauerreaktionen sollten nicht mehr sichtbar sein und sich nur noch im Inneren abspielen.<sup>16</sup>

Seitdem hat sich das Theater weiterentwickelt. Im modernen Theater spielt das Publikum eine der Hauptrollen. Beim Zuschauer liegt nicht nur die Entscheidung über den Erfolg oder Misserfolg einer Theaterproduktion. Seine Rolle geht weit über das Rezipieren und Bewerten einer Aufführung hinaus. Verschiedene Theorien messen dem Publikum unterschiedliche Bedeutung bei. Im Folgenden werden grundlegende Begriffe wie *Aufführung*, *Darsteller* und *Zuschauer* in der für diese Arbeit bestimmenden Weise thematisiert. Dabei wird eine Reihe von bedeutenden Theatertheoretikern und Praktikern zu Wort kommen. Ihre Auffassungen des Theaterpublikums kann man grob in drei Lager einteilen. Das erste Lager verlangt vom Zuschauer eine stille Mitwirkung an der Aufführung. Nur mit Mitteln der Phantasie soll der Zuschauer die Aufführung vollenden. Die zweite Gruppe verlangt vom Zuschauer nicht nur Phantasie, sondern auch wahrnehmbare Reaktionen. Die Dritte erhebt den Zuschauer zum Akteur der Theateraufführung.

### **2.3.1. *Intratheatrale Kommunikation und Phantasie***

In den 70-er Jahren des 20. Jahrhunderts ordnete der Münchener Theaterwissenschaftler Klaus Lazarowicz dem Zuschauer nicht nur die Rolle des Konsumenten szenischer Vorgänge, sondern auch die des Mitgestalters einer Aufführung, zu. In seinem Referat bei der internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenz in Venedig 1975, spricht er über das Theater als Ergebnis einer Dreiecksbeziehung (Abbildung 1).

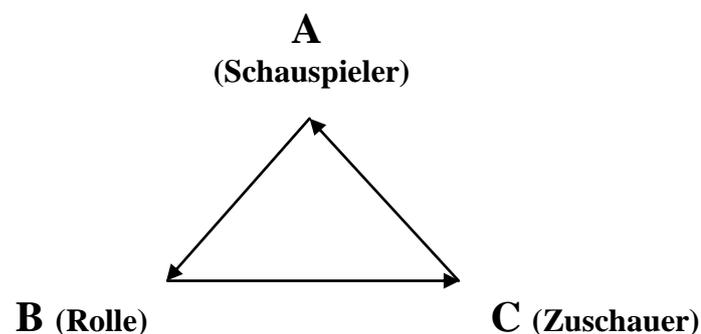
„Eine ‚Aufführung‘ findet statt oder Theater ereignet sich, wenn  
Schauspieler A in der Rolle von B dem Zuschauer C gegenübertritt;  
nachdem C sich damit einverstanden erklärt hat, mit A so zu verkehren, als

---

<sup>16</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 58-59.

ob es Cesar, Hamlet, Wallenstein oder der Fuhrmann Henschel sei. Diesen Vorgang bezeichne ich als intratheatrale Kommunikation [...].<sup>17</sup>

In dieser Dreiecksbeziehung wird die Rolle als die vom Sender zum Empfänger übermittelte Nachricht verstanden. Im Rahmen dieser Kommunikation soll der Zuschauer von der realen Person des Schauspielers absehen und sich voll und ganz auf die von ihm dargestellte Figur, die aus Elementen wie Rede, Gestik, Mimik, Bewegung und Kostüm komponiert ist, konzentrieren.<sup>18</sup> Deshalb ereignet sich das „als Akt oder Prozeß verstandene Theater [...], wenn Schauspieler A und Zuschauer C in ästhetischer Einstellung miteinander verkehren.“<sup>19</sup>



**Abbildung 1: Intratheatrale Kommunikation nach Lazarowicz.<sup>20</sup>**

Dabei hängen der Erfolg und die Konstituierung einer Aufführung von „spezifischen Aktivitäten“ des Publikums ab. „Theater funktioniert nur dann, wenn sich Autor, Schauspieler und Zuschauer in je eigener Weise an der Produktion einer Aufführung beteiligen.“<sup>21</sup> Zuschauen sei eine besondere Form der Aktivität, „die alle sensuellen und kognitiven Fähigkeiten des Theaterbesuchers in Anspruch nimmt.“<sup>22</sup> Für das Funktionieren der Schauspiel- und Zuschaukunst sei es wichtig, dass die Distanz zwischen Kunst und Leben, also zwischen der dargestellten und der realen Welt, gewahrt bleibt. Damit der Zuschauer zum Mitspieler am Theater wird, muss man „auf alle die Einbildungskraft des Zuschauers ermüdenden Mittel und Techniken der szenischen Penetranz (wozu unter anderem das Ausdrückliche, das Eindeutige und das

<sup>17</sup> Lazarowicz, Klaus: „Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“, In: Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a.(Hg.): *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976.* S. 44-45.

<sup>18</sup> Vgl. Ebd. S. 45.

<sup>19</sup> Ebd. S. 45.

<sup>20</sup> Eigene Darstellung nach Ebd. S.44-60.

<sup>21</sup> Ebd. S. 47.

<sup>22</sup> Ebd. S. 52.

Weitläufige gehören)“ verzichten, wodurch die *intra-theatrale Kommunikation* und die „Bereitschaft des Zuschauers, an der vom Bewußtsein vollzogenen Errichtung von gespielten Räumen und Zeiten mitbeteiligt zu werden“<sup>23</sup> begünstigt wird. Mit anderen Worten, den Beitrag des Zuschauers reduziert Lazarowicz auf das Ergänzen des Gesehenen mit Mitteln der Phantasie.

### 2.3.2. „Mimikry der Bühnenleistung“<sup>24</sup>

Für den österreichischen Theaterwissenschaftler Heinz Kindermann war eine stille Mitwirkung des Zuschauers nicht ausreichend. Er forderte in den 1950-er Jahren die Publikumsforschung im Bereich der Theaterwissenschaft weiter zu treiben. Das theatralische Kunstwerk kann sich nur in Anwesenheit des Publikums auswirken, meinte Kindermann. Das Theaterpublikum setzt sich aus mehreren Personen zusammen, „die im gleichen Augenblick mit dem gleichen theatralischen Kunstwerk konfrontiert werden“<sup>25</sup>. Erst durch diese Vielzahl des Publikums kann eine Aufführung in der Öffentlichkeit wirken. „Es ist ein wenig wie in einer Ehe: der eine Partner darf nicht nur alles vom anderen erwarten. Beide müssen bereit sein aufeinander einzugehen.“<sup>26</sup>

Diese Beziehung nennt Kindermann die „Grundform des gesamten theatralischen Leitungs- und Wirkungskreislauf: von der Bühne zum Publikum, und vom Publikum wieder zur Bühne zurück“<sup>27</sup>. Dieser Dialog wandelt sich nicht nur im Laufe der Theatergeschichte – und je nach Darbietungsform oder Publikumszusammensetzung – sondern oft sogar im Laufe einer Aufführung. Das Publikum soll laut Kindermann mit seiner Reaktion einen „Anpassungsvorgang, eine aktive Mimikry der Bühnenleistung“<sup>28</sup> hervorrufen. Diese erzielt wiederum die gewünschte Wirkung beim Publikum. Schließlich kommt Kindermann zum Schluss, dass die Aufführung und das Publikum zwei „Energie-Halbkreise“ sind, „die erst in ihrer Zueinanderordnung, in ihrer Wechselwirkung zu einem Ganzen werden“<sup>29</sup>. Die innere Reaktion verwandelt sich bei Kindermann in eine wahrnehmbare und mitgestaltende Kraft innerhalb einer Aufführung.

Auch in der Theorie des Berliner Theaterwissenschaftlers Arno Paul findet man diesen Ansatz. Er versteht Theater als eine „spezifische symbolische Interaktion“. Diese

---

<sup>23</sup> Ebd. S. 57.

<sup>24</sup> Kindermann, Heinz: *Die Funktion des Publikums im Theater*. S. 7.

<sup>25</sup> Ebd. S. 8.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd. S. 7.

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> Ebd. S. 15.

passiert, wenn eine „bilaterale Beziehung zwischen Akteuren und Publikum besteht, die auf der demonstrativen Produktion und Rezeption von Als-ob-Handlungen beruht“<sup>30</sup>. Die Mitglieder der symbolischen Interaktion, Schauspieler und Zuschauer, handeln in wechselseitiger Beziehung und „sind immer zugleich Handelnde und Behandelte“<sup>31</sup>.

Laut Paul ist der Schauspieler „sowohl gestaltendes Subjekt wie gestaltetes Objekt“<sup>32</sup>. Er befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen seiner eigenen Ich-Identität und dem Rollen-Ich. „Solange er diese Spannung aufrechterhält, spielt er im eigentlichen Sinne Theater.“<sup>33</sup> Der Zuschauer muss ebenfalls „ein Gleichgewicht zwischen dem sinnlich-intellektuellen Erlebnis der theatralischen Fiktionsebene und der sie vermittelnden empirischen Wirklichkeit herstellen“<sup>34</sup>. Schauspieler und Zuschauer treten miteinander in eine Beziehung, die auf einem „intra- oder interkulturell“ erworbenen „symbolischen System“<sup>35</sup> des Theaters beruht. Die Zuschauer entschlüsseln die „soziokulturell determinierten theatralischen Codes“<sup>36</sup> und antworten darauf mit einer bezugnehmenden Haltung. Für den Schauspieler wiederum hat diese Reaktion einen Informationswert. „Immer aber ist es das Publikum, das dem theatralischen Akt erst zum Leben verhilft, das ihn vollendet und das ihm seine zeitliche und überzeitliche Wirkung verleiht.“<sup>37</sup>

Die für die vorliegende Arbeit entscheidende Definition von *Theater* kommt letztendlich von Paul:

„Theater ist nur und nur das ist Theater, wenn in einer symbolischen Interaktion ein rollenausdrückendes Verhalten von einem rollenunterstützenden Verhalten beantwortet wird, das auf der gemeinsamen Verabredung des ‚als-ob‘ beruht.“<sup>38</sup>

Die Kommunikation zwischen der Bühne und dem Zuschauer wurde bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den theatertheoretischen Kreisen immer mehr thematisiert. Der russische Theaterregisseur Wsewolod Meyerhold kritisierte die Passivität des Zuschauers im bürgerlichen Theater und die Rampe, die ihn von der Bühne trennt. Er

---

<sup>30</sup> Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, In: Klier, Helmar: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. S. 223.

<sup>31</sup> Ebd. S. 224-225.

<sup>32</sup> Ebd. S. 229.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd. S. 230

<sup>36</sup> Ebd. S. 231

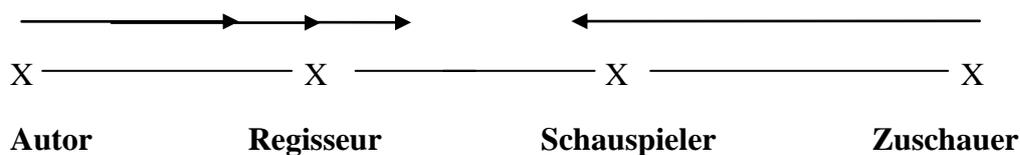
<sup>37</sup> Ebd.

<sup>38</sup> Ebd. S. 232.

war, wie Kindermann, der Auffassung, dass das Theater „auch vom Willen des Publikums mitgeschaffen“ wird.

„Das Theater beginnt in dem Augenblick zu existieren, wo es im Zuschauersaal ein Echo auf das, was sich jenseits der Rampe tut, gibt. Der Zuschauer muß sein Verhältnis zu dem, was sich auf der Bühne tut, kundgeben.“<sup>39</sup>

Autor, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer sind für Meyerhold vier Grundsäulen des Theaters. Die Kommunikation zwischen den vier Grundelementen des Theaters stellte er als Linienmodell dar:



**Abbildung 2: Theatrale Kommunikation im „Theater der Geraden“.**<sup>40</sup>

Dieses Modell nennt Meyerhold *Theater der Geraden*. Demnach rezipiert der Zuschauer das Schaffen des Autors und des Regisseurs über das Schaffen des Schauspielers. Der Schauspieler hat die Aufgabe, dem Zuschauer die Intentionen des Autors und des Regisseurs zu vermitteln, zugleich sich selbst zu verwirklichen und somit „den Funken im Zuschauer zu entfachen.“<sup>41</sup> Nachdem er über den Regisseur das Schaffen des Autors „in sich aufgenommen hat“, öffnet er dem Zuschauer „seine Seele“ und vertieft dadurch die Wechselwirkung zwischen der Bühne und dem Publikum.<sup>42</sup>

Die Arbeit des Dramatikers und des Regisseurs sieht Meyerhold nur als „eine notwendige Vorbereitung des Bodens“, als „Grundgerät“. „Dieses muß so beschaffen sein, daß es nicht drückt, nicht beengt, sondern Freiheit für ein Übereinkommen zwischen Zuschauer und Schauspieler gewährt.“<sup>43</sup> Die Vollendung der Aufführung kommt laut Meyerhold jedoch erst durch das Publikum gemeinsam mit dem Schauspieler zustande.

<sup>39</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Rede auf der Gedenkfeier für J. B. Wachtangow 29. November 1926“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften*. Bd. 2. S. 97-98.

<sup>40</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Über das Theater“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften*. Bd. 1. S. 122.

<sup>41</sup> Ebd. S. 122-123.

<sup>42</sup> Vgl. Ebd. S. 123-124.

<sup>43</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Rekonstruktion des Theaters“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften*. Bd. 2. S. 190.

Auch für Meyerhold ist es unabdingbar, dass eine Aufführung die Phantasie des Publikums anregt.<sup>44</sup> Jede Aufführung sei mit der Absicht geschaffen, den Zuschauer „zur Teilnahme an der Vollendung der Aufführung aufzufordern“<sup>45</sup>.

„Wir bereiten heute eine beliebige Aufführung so vor, daß sie nicht bis zum Schluß durchgearbeitet auf die Bühne kommt. Wir wissen das und stellen uns darauf ein, weil die bedeutendste Korrektur an der Aufführung der Zuschauer vornimmt.“<sup>46</sup>

Daher fungiert der Zuschauer bei Meyerhold als „vierter Schöpfer“, der sich im stilisierten Theater stets bewusst ist, dass die Schauspieler nur spielen und der Schauspieler vergisst im Gegenzug nie, dass er vor dem Publikum steht. Dennoch vollendet der Zuschauer schöpferisch „die Anspielungen, die von der Bühne gegeben werden“ mittels seiner Phantasie.<sup>47</sup> Für Meyerhold sind die wahrnehmbaren Reaktionen des Publikums nicht mehr störend, sondern sogar erwünscht. Es wird gezielt versucht, dem Zuschauer diese Reaktionen zu entlocken. Diese Reaktionen versteht Meyerhold unter der Mitarbeit des Zuschauers.

### 2.3.3. Der Zuschauer wird zum Akteur

Unter den zahlreichen theaterwissenschaftlichen Publikumstheorien findet man auch solche, die die Mitarbeit der Zuschauer nicht nur auf ihre sichtbaren Reaktionen beschränken. Eine davon stammt von Erika Fischer-Lichte. Bei der Definition des Aufführungsbegriffes hält sie sich an die Auffassung des Gründers der Theaterwissenschaft Max Hermann. Dieser betrachtete Theater als „soziales Spiel“, „ein Spiel Aller für Alle. Ein Spiel, in dem Alle Teilnehmer sind, - Teilnehmer und Zuschauer. [...] Es ist beim Theater immer eine soziale Gemeinde vorhanden“<sup>48</sup>. Die Zuschauer sind demnach Mitspieler der Aufführung und die Aufführung selbst das „Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern“<sup>49</sup>.

---

<sup>44</sup> Anmerkung: Im Avantgardetheater, zu deren Machern Meyerhold gehörte, wird die Kreativität des Zuschauers durch die Bewegungen der Körper der Schauspieler gefordert und der Zuschauer wird in „permanente schöpferische Aktivität versetzt“. Die Schauspieler vermittelten unbekannte und am Theater verwirrende Zeichen. Dazu gehörten akrobatische Bewegungen und Gesten aus *Commedia dell'arte* oder japanischem Theater. Meyerhold nannte seine Methode des Schauspielunterrichts *Biomechanik*. Mehr dazu: Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. S. 24-31.

<sup>45</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Rekonstruktion des Theaters“ S. 189-190.

<sup>46</sup> Vgl. Ebd. S. 190.

<sup>47</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Über das Theater“ S. 158.

<sup>48</sup> Hermann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag vom 27. Juni 1920“, In: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. S. 19.

<sup>49</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 47.

In ihrem Buch *Ästhetik des Performativen* spricht Fischer-Lichte von einer performativen Wende im Theater des 20. Jahrhunderts. Sie ist der Meinung, dass seit den 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts versucht wird Fragen, nach der Wechselwirkung von Akteuren und Zuschauer zu beantworten:

„Auf welche Weise wirken in einer Aufführung Handlungen und Verhalten von Akteuren und Zuschauern aufeinander ein? Welche sind die spezifischen Bedingungen, die einer solchen Wechselwirkung zugrunde liegen?“<sup>50</sup>

Diese Versuche zielen immer wieder auf drei Faktoren ab: der Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern, die Bildung einer Gemeinschaft zwischen diesen und die wechselseitige Berührung von Öffentlichkeit und Privatheit, Blick und Körperkontakt.<sup>51</sup>

Der Rollenwechsel ist für diese Arbeit das Entscheidende. Er passiert, wenn der Zuschauer aktiv an der Aufführung teilnimmt. Um dies zu erreichen, gibt es verschiedene Wege. Als Beispiel bringt Fischer-Lichte die Aufführungen von Richard Schechner und seiner *Performance Group*, bei denen die Zuschauer aktiv zur Teilnahme aufgefordert beziehungsweise gezwungen wurden und das Spiel zu einem sozialen Ereignis mutierte. Auch „Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98“ von Christoph Schlingensiefel dient als Beispiel. Die Aufführung fand in einer Zirkusarena statt und die Zuschauer führten tatsächlich spontan Nummern auf, während sich die eigentlichen Darsteller hinsetzten und sie beobachteten.<sup>52</sup>

„Die seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts von Künstlern, Kunstkritikern, Kulturwissenschaftlern und Philosophen immer wieder proklamierte bzw. beobachtete Entgrenzung der Künste läßt sich also als performative Wende beschreiben. [...] Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind. [...] Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird.“<sup>53</sup>

Demnach wird seit der performativen Wende die Beziehung zwischen dem Darsteller und Zuschauer in einer Theateraufführung umgekehrt und der Zuschauer zum Akteur transformiert. Dabei wird der Begriff der *Aufführung* dem Begriff der *Performance* angenähert. Die Künstler versuchen mit ihren Handlungen Reaktionen beim Zuschauer auszulösen, ihn zum spontanen Mitmachen zu animieren und die Aufführung so zu

---

<sup>50</sup> Ebd. S. 61.

<sup>51</sup> Vgl. Ebd. S. 62.

<sup>52</sup> Vgl. Ebd. S. 63-82.

<sup>53</sup> Ebd. S. 29.

einem Ereignis werden zu lassen, das in einer bestimmten Form nur einmal stattfinden kann.

#### 2.3.4. Zwischenresümee

Aus allen oben vorgestellten Theorien kann man eine für diese Arbeit relevante Definition der drei theaterwissenschaftlichen Grundbegriffe resultieren: *Aufführung*, *Darsteller* und *Zuschauer*.

Im Allgemeinen ist eine Aufführung immer ein „soziales Spiel“<sup>54</sup>, an dem das Publikum als Mitspieler beteiligt ist. Im Zusammenhang dieser Arbeit ist es wichtig festzuhalten, dass der Begriff der *Aufführung* dem Begriff der *Performance* angenähert wird. Dabei ist eine Aufführung das „Resultat der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern“<sup>55</sup>, die „auf der gemeinsamen Verabredung des ‚als-ob‘ beruht“<sup>56</sup>. Im Rahmen dessen wird der Rollenwechsel zwischen Akteuren und Zuschauern angestrebt. Das heißt konkret: Es wird versucht, mit verschiedenen Methoden, den Zuschauer an Verlauf und Gestaltung der Aufführung aktiv zu beteiligen.

Daher wird auch der Begriff des *Darstellers* bzw. des *Akteurs* dem Begriff des Schauspielers vorgezogen. Der *Darsteller* tut so „als ob“ er eine andere Person wäre. Mithilfe von Kostümen, Mimik, Gestik und Sprache stellt er eine andere Person dar. Dabei hat er einerseits die Aufgabe die Intention des Autors und des Regisseurs weiterzugeben und andererseits „den Funken im Zuschauer zu entfachen“<sup>57</sup>.

Der *Zuschauer* einer Aufführung lässt sich voll und ganz auf die vom *Akteur* dargestellte Rolle ein und ist bereit „an der vom Bewußtsein vollzogenen Errichtung von gespielten Räumen und Zeiten mitbeteiligt zu werden“<sup>58</sup>. Diese Beteiligung beschränkt sich nicht auf innerliche Prozesse, sondern beinhaltet auch aktive Teilnahme an der Aufführung.

---

<sup>54</sup> Hermann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts.“ S. 19.

<sup>55</sup> Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. S. 47.

<sup>56</sup> Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln.“ S. 232.

<sup>57</sup> Meyerhold, Wsewolod: „Über das Theater“ S. 122-123.

<sup>58</sup> Lazarowicz, Klaus: „Triadische Kollusion. Über die Beziehung zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater.“ S. 57.

## 2.4. Zum Verhältnis von Theater und Erinnerung

Trotz der verschiedenen Zuschauer-Individuen, die eine Theatervorstellung miterleben, versuchen die Theatermacher, bei jedem die gleiche Wirkung zu erzeugen, schreibt Heinz Kindermann.

„Die Bühnenleistung versucht ja, die divergierendsten Geister in den gleichen Bann zu ziehen; versucht, allen diesen so verschiedenartigen Zuschauern in gleicher Weise die Augen zu öffnen, in ihnen die gleichen Emotionen zu wecken, ihnen allen die gleiche Enthüllung, den gleichen, als Parabel gemeinten Vorwurf anzubieten und sie derart zum Stellungnehmen, zur Aktivität aufzurufen.“<sup>59</sup>

Dafür ist das von Paul erwähnte „intra- oder interkulturell erworbenes ‚symbolisches System‘“<sup>60</sup> notwendig, mit dem jeder Zuschauer im Stande ist, die auf diesem System basierenden, von der Bühne kommenden Codes zu entschlüsseln und darauf mit einer entsprechenden Reaktion zu antworten. Diese Rolle am Theater übernimmt unter anderem auch die Erinnerung.

Kindermann bezeichnet *Erinnern* und *Überraschen* als „Kardinalfähigkeiten der theatralischen Faszination“, die jeder Zuschauer beim Miterleben der Aufführung anwenden soll. „Beim Erinnern beginnt der Angelhaken der Lebensanalogie sich festzusetzen“<sup>61</sup>, schreibt Kindermann.

Der niederländische Theaterwissenschaftler Luk van den Dries wird noch konkreter. „Theater ist die Kunst des Gedächtnisses“<sup>62</sup>, schreibt er in seinem Aufsatz über das flämische Theater. Die Vergänglichkeit des Theaters führe zum Mangel an gemeinsamer Theatervergangenheit, der wiederum dazu führt, dass die individuelle Vergangenheit jedes Zuschauers die Basis für die Entfaltung seiner Wahrnehmung bildet. Wenn man also ins Theater geht, hat man durch die Vorstellung des „Theatralischen“ bestimmte Erwartungen in Bezug auf die Aufführung. Van den Dries nennt diese Erwartungen *Frames*:

„Das Theatralische bildet mit seinen allgemeinen und spezifischen Normen, mit seinen Traditionen und Gepflogenheiten einen eigenen Rahmen (frame).

---

<sup>59</sup> Kindermann, Heinz: *Die Funktion des Publikums im Theater*. S. 10-11.

<sup>60</sup> Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln.“ S. 230

<sup>61</sup> Kindermann, Heinz: *Die Funktion des Publikums im Theater*. S. 10

<sup>62</sup> Van den Dries, Luk: „Kerben bis zum Kratzen der Knochen. Neue Tendenzen im flämischen Theater“, In: Fischer-Lichte, Erika/Xander, Harald (Hg.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. S. 21.

[...] ‚frames‘ arbeiten wie Raster, die bestimmen, wie man etwas sieht und sogar in welchem Maße man etwas sieht.“<sup>63</sup>

Diese Wahrnehmungsframes bestimmen, „daß etwas als theatralisch-fiktionales Geschehen wahrgenommen wird“ und haben Erwartungsaspekte in sich, die aus dem gesellschaftlich-kulturellen Bereich kommen. Diese Erwartungsaspekte werden von den meisten Rezipienten geteilt. „Der kontextuelle Rahmen einer Theaterproduktion ist immer gemeinschaftlich.“<sup>64</sup> Van den Dries führt dies auf die Vergänglichkeit der Theaterkunst zurück, die nur hier und jetzt entstehen kann und keine Möglichkeit hat, wie etwa die bildende Kunst oder der Film, sich durch den Zeit- und Raumabstand zu dem Entstehungskontext aufs Neue dem Publikum zu stellen.<sup>65</sup> Das Theater bedarf also eines gemeinsamen Bezugsrahmens aus dem gesellschaftlich-kulturellen Bereich.

Auf einen weiteren Zusammenhang von Theater und Gedächtnis weist Fischer-Lichte hin. Sie bemerkt, dass erst in Folge der Debatte um ein Nationaltheater im 18. Jahrhundert, dem Theater die Funktion des *kollektiven Gedächtnisses* zugesprochen wurde. Vor allem durch spezifische Texte suchte man diese zu erfüllen, wodurch der Begriff *Nationaltheater* auf die Gesamtheit der in einer Kultur überlieferten Dramentexte angewandt wurde:

„Das Theater einer Kultur/einer Nation wird also insofern als ihr kollektives Gedächtnis begriffen und vorausgesetzt, als in den Dramentexten ihre ‚Meistererzählungen‘ und damit ihre kollektiven Erinnerungen, Überzeugungen, Werte, Normen, Einstellungen, Haltungen formuliert und aufbewahrt sind. Den Aufführungen dieser Dramentexte kommt entsprechend die Funktion zu, die in ihnen niedergelegten Erinnerungen, Werte etc. an das jeweils gegenwärtige Publikum zu übermitteln und es so in seiner kollektiven Identität zu bestärken [...].“<sup>66</sup>

Aleida Assmann beschäftigt sich mit den Medien, in denen eine *kulturelle Erinnerung* gespeichert wird und definiert dabei drei Grundformen historischer Präsentation: *Erzählen* (Überschreibung der zeitlichen Abfolge von Ereignissen in narrative Semantik in Form von wissenschaftlichen oder fiktionalen Publikationen), *Ausstellen* (Anordnung von historischen Texten, Bildern und Gegenständen im Raum) und *Inszenieren*. In der untenstehenden Tabelle sind alle drei zum Überblick zusammengefasst (Abbildung 3). Für diese Arbeit ist das *Inszenieren* von besonderer Relevanz. Dabei unterscheidet

<sup>63</sup> Ebd. S. 22-23.

<sup>64</sup> Ebd. S. 23.

<sup>65</sup> Vgl. Ebd. S. 23.

<sup>66</sup> Fischer-Lichte, Erika: „Theater der Erinnerung oder Ritual der Totenbeschwörung. Anmerkungen zu Peter Zadeks Inszenierung von Sobols *Ghetto* an der Freien Volksbühne (1984)“, In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoa. Israelisch – deutsche Theaterbeziehung seit 1949*. S. 167.

Assmann zwischen medialer – gefilmte und verfilmte Geschichte – und räumlicher Inszenierungen, die an eine Bühne, die zugleich ein historischer Schauplatz ist, gebunden sind.<sup>67</sup> Zum Inszenieren gehört unter anderem auch das bereits oben erwähnte Konzept der *living history* und des *Reenactments*.

Grundformen/ Ordnungsstrukturen	Medium	Format
<u>Erzählen</u> zeitliches und kausales Nacheinander argumentativ erklärend oder imaginativ wieder- belebend fiktional identifikatorisch	Text Printmedien	historischer Roman wiss. Publikation
<u>Ausstellen</u> nebeneinander materielle Arrangements im Raum	Texte Bilder Dinge digitale Medien	Museum Installation
<u>Inszenieren</u> <i>medial</i> In-Szene-Setzen von bewegten Bildern, die Handlungen transportieren	Film Fernsehen Video DVD	Dokumentarfilm Historienfilm analytisch doku- mentarisch oder fiktional
<i>lokal</i> Zeigen und Agieren an einem historischen Ort imaginatives Nacherleben und performatives Nachstellen von Geschichte	historischer Ort Reste und Relikte bewegte Personen	Gedenkstätte historische Bühne «heritage tourism» «living history» Event, Spektakel Geschichts-Festival

**Abbildung 3: Grundformen historischer Präsentation.**<sup>68</sup>

Einerseits hat das Theater also die Funktion des *kollektiven Gedächtnisses*, in dem es in den Dramentexten enthaltene Werte und Normen einer Gesellschaft präsentiert. Andererseits ist das *kollektive Gedächtnis* am Theater notwendig, um bei den Zuschauern einen gemeinsamen Bezugsrahmen herzustellen. Diese Feststellung ist besonders wichtig für diese Arbeit. Aber was ist das *kollektive Gedächtnis*?

<sup>67</sup> Vgl. Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. S. 150-153.

<sup>68</sup> Ebd. S. 153.

### 2.4.1. Kollektives und kulturelles Gedächtnis

Als Erster übertrug Friedrich Nietzsche den Prozess des Erinnerns und Vergessens vom Individuum auf die Kollektive und ihren Umgang mit der eigenen Vergangenheit. Auch Sigmund Freud und Aby Warburg hatten ihre Ansätze zu diesem Thema.<sup>69</sup> In diesem Kapitel werden drei Wissenschaftler, deren Theorien für das moderne Verständnis des kollektiven Gedächtnisses entscheidend sind, vorgestellt. Das Konzept des französischen Soziologen Maurice Halbwachs gilt als Kanon der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien und wird anhand seiner Schriften *Les cadres sociaux de la mémoire* (Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen) aus dem Jahre 1925 und *La mémoire collective* (Das kollektive Gedächtnis), die er vermutlich in den 30-er Jahren verfasst hat, erläutert. Der Heidelberger Ägyptologe Jan Assmann und seine Frau, die Konstanzer Anglistin Aleida Assmann, entwickelten und differenzierten die Theorie von Halbwachs weiter. Ihre Ansätze stammen aus den 1990-er Jahren und werden hier ebenfalls skizziert. Vor allem der Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Identität soll anschließend herausgearbeitet werden. Nicolas Pethes' Buch *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung* diente beim Verfassen dieses Kapitels als Hilfestellung.

In seinem Werk *Les cadres sociaux de la mémoire* stellte Halbwachs fest, dass jede, auch eine individuelle Erinnerung eines Menschen, einen sozialen Rahmen benötigt, um rekonstruiert zu werden. Das individuelle Gedächtnis eines Menschen ist nicht völlig von den Erinnerungen anderer isoliert, sondern wird vom Kollektiv, dem er angehört, geprägt.

„[...] unsere Erinnerungen bleiben kollektiv und werden uns von anderen Menschen ins Gedächtnis zurückgerufen – selbst dann, wenn es sich um Ereignisse handelt, die allein wir durchlebt und um Gegenstände, die allein wir gesehen haben. [...] Es ist nicht notwendig, daß andere Menschen anwesend sind, [...] denn wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns.“<sup>70</sup>

Damit meint Halbwachs, dass jeder Mensch durch seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe oder einem Kulturkreis geprägt wird und auch beim Erinnern an seine eigene Vergangenheit Bezug auf Anhaltspunkte, Werte und Vorstellungen, die er seinem Milieu entnommen hat – anders gesagt die sozialen Bezugsrahmen –, nimmt.

---

<sup>69</sup> Zum Überblick siehe: Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*.

<sup>70</sup> Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. S. 2.

Aus dieser Überlegung heraus formuliert Halbwachs eine Theorie des sozialen bzw. des *kollektiven Gedächtnisses*, das notwendig ist, um sich überhaupt erinnern zu können. „Der einzelne ruft seine Erinnerungen mit Hilfe der Bezugsrahmen des sozialen Gedächtnisses herauf.“<sup>71</sup> Jeder Erinnerungsvorgang sei als sozialer Prozess zu verstehen und jede Erinnerung vollziehe sich in sozialen Zusammenhängen:

„Man kann sich nur unter der Bedingung erinnern, daß man den Platz der uns interessierenden vergangenen Ereignisse in dem Bezugsrahmen des Kollektivgedächtnisses findet. Eine Erinnerung ist umso reicher, je größer die Anzahl jener Rahmen ist, in deren Schnittpunkt sie auftaucht und die sich in der Tat kreuzen und teilweise gegenseitig decken.“<sup>72</sup>

Diese Rahmen sind jedoch nicht fix und werden im Laufe der Entwicklung einer Gesellschaft verschoben und deformiert:

„Das Vergessen oder die Deformierung bestimmter Erinnerungen erklärt sich aber auch aus der Tatsache, daß diese Rahmen von einem Zeitabschnitt zum anderen wechseln. Die Gesellschaft stellt sich die Vergangenheit je nach Umständen und je nach der Zeit in verschiedener Weise vor: sie modifiziert ihre Konventionen. Da sich jedes ihrer Glieder diesen Konventionen beugt, so lenkt es auch seine Erinnerungen in die gleiche Richtung, in die sich das kollektive Gedächtnis entwickelt.“<sup>73</sup>

Damit ist gemeint, dass Ereignisse der Gegenwart den sozialen Rahmen der Erinnerung neu formen können, wobei sich die Bedeutung der vergangenen Ereignisse verändern kann. Die bestehenden Konventionen und Traditionen einer Gesellschaft bzw. Gruppe werden immer wieder an die Gegenwart angepasst. Das *kollektive Gedächtnis* speichert nicht die Vergangenheit an sich, sondern konstruiert eine der jeweiligen Gegenwart angepasste Version der Vergangenheit.<sup>74</sup>

Von Halbwachs' Theorie ausgehend, unterscheidet Jan Assmann zwei Arten des *kollektiven Gedächtnisses*. Alle Arten des kollektiven Gedächtnisses, die ausschließlich auf Alltagskommunikation beruhen, fasst er unter dem Begriff *kommunikatives Gedächtnis* zusammen. Das *kommunikative Gedächtnis* basiert auf sozialer Interaktion, das heißt auf den mündlichen Überlieferungen von Generation zu Generation. Es ist in seiner Reichweite begrenzt und hat einen Erinnerungsrahmen von drei bis vier

---

<sup>71</sup> Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. S. 381

<sup>72</sup> Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. S. 368.

<sup>73</sup> Ebd. S. 368.

<sup>74</sup> Vgl. auch Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. S. 56-58.

Generationen. „Dieses Gedächtnis wächst der Gruppe historisch zu; es entsteht in der Zeit und vergeht mit ihr, genauer: mit seinen Trägern.“<sup>75</sup>

In weiterer Folge entsteht der Bedarf nach Fixierung wichtiger Ereignisse und Erinnerungen. Hier fängt laut Assmann das *kulturelle Gedächtnis* an. Der Horizont des kulturellen Gedächtnisses wandert nicht mit der Zeit mit, sondern hat seine Fixpunkte, die bedeutende historische Ereignisse darstellen. Deren Erinnerung wird durch kulturelle Formung (Texte, Riten, Denkmäler) und institutionalisierte Kommunikation (Rezitation, Begehung, Betrachtung) wachgehalten. Assmann spricht dem *kulturellen Gedächtnis* die auch von Halbwachs erwähnten Eigenschaften zu: „identitätskonkret“ – das heißt es bewahrt das Wissen einer Gemeinschaft über ihre Vergangenheit, aus der sie ihre Identität gewinnt –, und „rekonstruktiv“ – das bedeutet, es bewahrt nicht die Vergangenheit an sich, sondern nur das, was die Gesellschaft mit ihren gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann. Das *kulturelle Gedächtnis* hat bestimmte Träger, beispielsweise Priester, Historiker, Schamanen, die über das Wissen verfügen, und ist in seinen Orten und Inhalten fix und nicht dem historischen Wandel unterworfen. Das *kulturelle Gedächtnis* kann in Form von Texten – textuell – oder von Tänzen, Spielen, Riten, Bildern, Essen, Trachten, Schmuck und Ähnlichem, also in ritueller Form gespeichert werden.<sup>76</sup>

Assmann charakterisiert das kulturelle Gedächtnis noch ausführlicher, doch das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zusammenfassend sei nur Folgendes zitiert:

„Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und -Riten zusammen, in deren ‚Pflege‘ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewußtsein von Einheit und Eigenart stützt.“<sup>77</sup>

Aleida Assmann unterscheidet beim *kulturellen Gedächtnis* wiederum zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis. Das *Speichergedächtnis* dient dem kulturellen Gedächtnis als Archiv für Sammlung und getreuen Aufbewahrung jeglicher Daten der Vergangenheit. Das *Funktionsgedächtnis* dagegen ist eine von dem gegenwärtigen

---

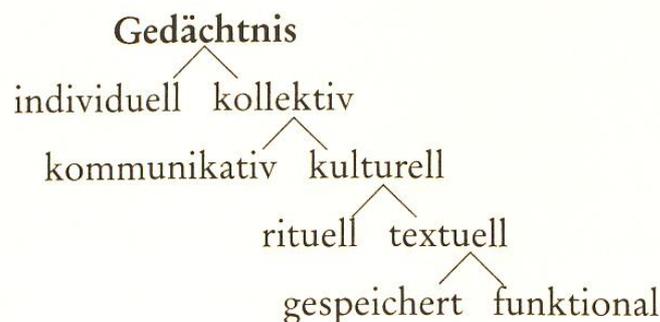
<sup>75</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. S. 50.

<sup>76</sup> Vgl. Ebd. S. 59.

<sup>77</sup> Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, In: Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp 1988. S. 15.

Kollektiv getroffene Auswahl aus diesen Daten. Durch die Nutzung dieser Auswahl sichert jedes Kollektiv seine eigene Identität.<sup>78</sup>

Abschließend sei die Entwicklung der kulturwissenschaftlichen Gedächtnistheorien mit dem etwas gekürzten Schema von Nicolas Pethes in der Abbildung 4 zusammengefasst:



**Abbildung 4: Differenzierungsprozess der Gedächtnistheorien.**<sup>79</sup>

#### 2.4.2. Kollektives Gedächtnis und Identität

Das *kollektive Gedächtnis* hat bei Halbwachs einen Raum-, Zeit- und Gruppenbezug. „Jedes Kollektivgedächtnis hat als Träger eine in Raum und Zeit begrenzte Gruppe“<sup>80</sup>, schreibt er. Eine Erinnerung bezieht sich auf die erlebte Zeit, beispielsweise das bürgerliche, kirchliche, bäuerliche oder militärische Jahr und belebten Raum, Haus, Dorf, Stadt usw. Wer am kollektiven Gedächtnis teilhat, bezeugt seine Gruppenzugehörigkeit. Deshalb ist das *kollektive Gedächtnis* identitätskonkret und bezieht sich auf den Standpunkt einer wirklichen und lebendigen Gruppe.<sup>81</sup> Dazu erklärt Halbwachs:

„Im Laufe meines Lebens ist die nationale Gruppe, der ich angehöre, der Schauplatz einer bestimmten Anzahl von Ereignissen gewesen, von denen ich behaupte, daß ich mich an sie erinnere, die ich jedoch nur aus den Zeitungen kenne oder durch die Zeugnisse jener, die unmittelbar in sie verwickelt gewesen sind. Sie nehmen im Gedächtnis der Nation einen bestimmten Raum ein. Aber ich habe ihnen nicht selbst beigewohnt. [...] ich trage einen Bestand historischer Erinnerungen in mir, den ich durch Unterhaltungen oder Lektüre bereichern kann. [...] Im nationalen Denken haben diese Ereignisse eine tiefe Spur hinterlassen, nicht nur, weil die Institutionen durch sie verändert wurden, sondern weil ihre

<sup>78</sup> Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. S. 54-61. und Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. S.67-68.

<sup>79</sup> Vgl. Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. S. 69.

<sup>80</sup> Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. S. 75.

<sup>81</sup> Vgl. auch Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. S. 39.

Überlieferungen innerhalb dieses oder jenes Bereiches der Gruppe sehr lebendig fortleben [...]. Mit einem Teil meiner Persönlichkeit bin ich der Gruppe verbunden, so daß nichts, was in ihr vorgeht, solange ich an ihr teilhabe, nichts sogar, was sie beschäftigt und verändert hat, bevor ich in sie eintrat, mir völlig fremd ist.“<sup>82</sup>

Ein Mensch kann vielen verschiedenen Gruppen gleichzeitig angehören – von der Familie, der Berufsgemeinschaft, über die Partei bis hin zur Glaubensgemeinschaft und der Nation. Aleida Assmann geht davon aus, dass eine Person an vier verschiedenen Wir-Gruppen und deren Gedächtnissen teilhat. Es gibt ihrer Theorie nach vier spezifische Gedächtnisformationen: individuelle, soziale, politische und kulturelle.<sup>83</sup>

Die Zugehörigkeit zur einen Gruppe ist, wie schon im vorigen Unterkapitel festgestellt, notwendig, um sich überhaupt erinnern zu können. Andererseits entsteht gerade im Laufe des Erinnerungsprozesses eine Gruppenidentität.<sup>84</sup> Assmann resultiert aus dieser Überlegung den Begriff *kollektive Identität*:

„Unter einer *kollektiven* oder *Wir-Identität* verstehen wir das Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren. Kollektive Identität ist eine Frage der *Identifikation* seitens der beteiligten Individuen. Es gibt sie nicht ‚an sich‘, sondern immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen. Sie ist so stark oder so schwach, wie sie im Bewußtsein der Gruppenmitglieder lebendig ist und deren Denken und Handeln zu motivieren vermag.“<sup>85</sup>

Die Vergangenheit benutzen die Gesellschaften laut Assmann in erster Linie, um sich selbst zu definieren. Sie stützen das Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart auf die Vergangenheit. Die Vorstellung einer Nation bedarf der Vorstellung einer zeitlich weit zurückreichenden Kontinuität. Daraus resultiert Assmann den Begriff *kulturelle Formation*:

„Das Bewußtsein sozialer Zugehörigkeit, das wir ‚kollektive Identität‘ nennen, beruht auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, die durch das Sprechen einer gemeinsamen Sprache oder allgemeiner formuliert: die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt wird. [...] Alles kann zum Zeichen werden, um Gemeinsamkeit zu kodieren. Nicht das Medium entscheidet, sondern die Symbolfunktion und Zeichenstruktur. Wir wollen diesen Komplex an symbolisch vermittelter Gemeinsamkeit ‚Kultur‘ oder genauer: die ‚kulturelle Formation‘ nennen. Einer kulturellen Identität entspricht, sie fundierend und – vor allem – reproduzierend, eine kulturelle Formation.

---

<sup>82</sup> Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. S. 35-36.

<sup>83</sup> Vgl. Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. S. 54-61

<sup>84</sup> Vgl. auch Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. S. 57.

<sup>85</sup> Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis*. S. 132.

Die kulturelle Formation ist das Medium, durch das eine kollektive Identität aufgebaut und über Generationen hinweg aufrechterhalten wird.<sup>86</sup>

*Kultur* und *Gesellschaft* sind laut Assmann Grundstrukturen beziehungsweise Grundbedingungen des Menschseins. Durch Antagonismus und Widerstreit gegenüber anderen Gruppen, wird Reflexion und Steigerung dieser Grundstrukturen ermöglicht, was zur Stärkung der *kollektiven Identität* führt. Mit anderen Worten, durch die Erkennung der gemeinsamen Lage und die Solidarisierung bildet sich ein *handelndes Kollektivsubjekt*.<sup>87</sup> Jan Assmann erwähnt im Weiteren einen für diese Arbeit sehr wichtigen Zusammenhang:

„Gesteigerte Einheit nach innen verstärkt zweifellos die Grenze nach außen. [...] Umgekehrt führt gesteigerte Distinktion nach außen unweigerlich zu gesteigerter Einheit im innen. Nichts schweißt enger zusammen als die Abschottung gegen die feindliche Umwelt.“<sup>88</sup>

Dies nennt Assmann im ersten Fall „integrative“ und im zweiten Fall „distinktive“ Steigerung kultureller Formationen, je nachdem ob die auslösenden Faktoren dieser Steigerung sich aus Hang zur Integration oder Distinktion ergeben. Schmuck, Trachten, Sprache, Küche und alles was zur kulturellen Formation gehört markieren eine Grenze. Das alles grenzt von den „Anderen“ ab. Ohne andere Gruppen gibt es kein „*Wir-Bewußtsein*“.<sup>89</sup>

### 2.4.3. Zwischenresümee

Welche Aspekte aus der Theorie des *kollektiven Gedächtnisses* sind nun für diese Arbeit von Bedeutung? Zum einen ist der Begriff *kollektives Gedächtnis* wichtig. Dieser wird im Analyseteil (Kapitel 4) verwendet. Das *kollektive Gedächtnis* wird als ein Sammelbegriff für alle beschriebenen Arten des sozialen Gedächtnisses verwendet. Denn das Spiel von Cordoba ist sowohl ein festgeschriebenes kulturelles Ereignis der österreichischen Geschichte und demnach ein Teil des *kulturellen* bzw. des *Speichergedächtnisses*, als auch ein Ereignis der von der gegenwärtigen Generation funktional genutzt wird und demnach im *funktionalen Gedächtnis* gespeichert ist. Zum anderen sind Begriffe wie *kollektive Identität*, *Gruppenidentität* oder *Wir-Bewusstsein*, die im Laufe des Erinnerungsprozesses einer Gruppe an ihre den gegenwärtigen Konventionen angepasste Vergangenheit entstehen, und das daraus resultierende

---

<sup>86</sup> Ebd. S. 139.

<sup>87</sup> Vgl. Ebd. S. 132-134.

<sup>88</sup> Ebd. S. 153.

<sup>89</sup> Vgl. Ebd.: S. 153-155.

*handelnde Kollektivsubjekt* wichtig. Bedeutend ist auch Jan Assmanns Feststellung, dass erst die Abgrenzung von anderen Gruppen zu einem *Wir-Bewusstsein* führt.

Auch der Zusammenhang zwischen Theater und Erinnerung ist herauszuheben: Da das Theater eine Institution für das Wachhalten der schicksalhaften Ereignisse der Vergangenheit einer Kultur ist, führt es zur Stärkung der *kollektiven Identität*. Darüber hinaus hat das Theater einerseits die Funktion des *kollektiven Gedächtnisses*, in dem es in den Dramentexten enthaltene Werte und Normen einer Gesellschaft präsentiert. Andererseits ist das *kollektive Gedächtnis* im Theater notwendig, um bei den Zuschauern einen gemeinsamen Bezugsrahmen herstellen zu können. Den gemeinsamen Bezugsrahmen braucht der Zuschauer wiederum, um zu wissen, worum es geht und sich auf die vom Akteur dargestellte Rolle einlassen zu können.

### 3. Die Rolle des Fußballs für die (österreichische) Nation

Die Wahl der Vorlagen für das Fußball-Theater von Massimo Furlan fällt nicht zufällig. Im Fall von „Das Wunder von Cordoba“ ist es eine Begegnung zwischen Deutschland und Österreich. Um die Wirkungsweise des Reenactments „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler“ beim Publikum zu verstehen ist es notwendig, die Rolle des Fußballspiels von 1978 im *kollektiven Gedächtnis* der österreichischen Nation zu erörtern. Was bedeutet dieses Spiel für die Österreicher und warum hat es diese Bedeutung? Damit man diese Fragen beantworten kann, muss man zunächst die Bedeutung des Fußballs für eine Nation untersuchen.

Wie schon im vorhergehenden Kapitel festgestellt, gibt es keine *kollektive Identität* ohne *kollektives Gedächtnis*, das mit Erinnerungen einer Gesellschaft gefüllt ist. In Europa liefert Fußball und seine Geschichte jede Menge Erinnerungen, durch die eine, vor allem national definierte Gesellschaft, ihre Identität bildet. Doch warum ist eine europäische Nation so stark mit dem Fußball verbunden?

#### 3.1. Wie kommt die Nation in den Fußball?

Der Titel dieses Unterkapitels greift die Fragestellung des Germanisten Clemens Pornschlegel auf und verweist auf die identitätsstiftende Funktion des Fußballs. „Die Nation kommt gar nicht erst in den modernen Fußball hinein“, schreibt Pornschlegel, „sie wohnt ihm auf seiner fundamentalen sozialen und organisatorischen Ebene der Statuten und der Fähnchen, der Wappen und der Pokale, der Tabellen und der Verbände.“<sup>90</sup> Fußball ist „nationalstaatlich beziehungsweise nach den Paragraphen internationaler (Geschäfts-)Beziehungen organisiert“<sup>91</sup>. Die Rechtsstatuten der Verbände und Vereine sind an nationale Souveränität gebunden. Aus diesem Grund könne Fußball als „ein privilegierter ‚Spiegel‘ der ganzen Gesellschaft (die bislang bekanntlich noch national organisiert ist)“ funktionieren und besitzt in Bezug auf Individuen „repräsentative, also formierende, normative und sozialisierende Kraft.“<sup>92</sup> Fußball sei eine Form der kulturellen Repräsentation:

„Fußball wird mithin als eine der spektakulären Formen lesbar, in denen unsere Kultur ihre ‚Werte‘ (einschließlich des Werts ‚Fußball‘ selbst) festlich demonstriert und mit der sie ihre Subjekte sozialisiert, das heißt

---

<sup>90</sup> Pornschlegel, Clemens: „Wie kommt die Nation an den Ball? Bemerkungen zur identifikatorischen Funktion des Fußballs“, In: Martinez, Matias (Hg.): *Warum Fußball? Kulturwissenschaftliche Beschreibungen eines Sports*. S. 110.

<sup>91</sup> Ebd. S. 107.

<sup>92</sup> Ebd. S. 109.

ihnen soziale Spielregeln, Werte und Ordnungsmuster einimpft und sie damit dem Prinzip der Triangulation unterwirft.“<sup>93</sup>

So sei Fußball nicht nur eine Sportart, sondern auch „eine Form des ‚sozialen Bandes‘“, der „dazu bestimmt ist Identität herzustellen, regionale, nationale, sexuelle [...]“<sup>94</sup>. Fußball hat also eine sehr starke identifikatorische Wirkung. Am Fußballfeld begegnen sich nicht nur zwei Teams, sondern zwei Regionen oder zwei Nationen.

Soziologe Roland Girtler führt diese Überlegungen weiter und vergleicht Fußballspiele sogar mit Stammeskriegen. Fußball fordere die Fans auf, sich rituell und kriegerisch zu begegnen:

„Ein Krieg zwischen Stämmen zeichnet sich genauso wie der Krieg zwischen Fanklubs durch einen verstärkt rituellen Charakter mit spezifischen Symbolen und Zeremonien aus. Dies hat den Sinn die eigene Mannschaft zu verherrlichen und die Gegner zu degradieren.“<sup>95</sup>

Auch die Schaffung von Mythen über die heroische Vergangenheit des Volkes, des Klubs oder der Fangruppe spielt eine zentrale Rolle. Dabei identifizieren sich die Fans mit dem Team, sprechen darüber so, als ob sie selbst zu diesem gehören würden, und leiten von dem Kampf und den Erfolgen ihres Teams ihr Selbstverständnis ab.<sup>96</sup> Der sogenannte „Cordoba-Mythos“, um den es in dieser Arbeit geht, passt zu dieser Beschreibung. Aber warum ist das so?

Sportwissenschaftler Otmar Weiss liefert die Antwort. Er bezeichnet Fußball als „Ideal bzw. Utopie der Gesellschaft“, der hervorragende Projektions- und Identifikationsfläche für den Zuschauer ist:

„Zuschauer können im Vorgang der Identifikation Antriebe als erfüllt erleben, deren reale Befriedigung ihnen teils aus gesellschaftlichen, teils aus individuellen Gründen versagt ist. Die Identifikation mit einer Mannschaft oder mit einem erfolgreichen Fußballer kann eine gefühlsmäßige Bindung mit jemanden bedeuten, der es geschafft hat. [...] Vielfach stehen Fantasien und Wunschvorstellungen ganzer Nationen mit dem Erfolg und Misserfolg ihrer Fußballnationalmannschaft auf dem Spiel.“<sup>97</sup>

Dabei spielt es allem Anschein nach keine Rolle, wie lange das Erfolgserlebnis zurückliegt. In diesem Zusammenhang erwähnt Weiss auch das Spiel von Cordoba und

---

<sup>93</sup> Ebd. S. 105.

<sup>94</sup> Ebd. S. 108.

<sup>95</sup> Girtler, Roland: „Fußballfans als edle Stammeskrieger. Helden, Hymnen und Feldzüge“, In: *Sportmagazin*. Nr. 5B. Juni 2008. S. 37ff.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd. S.38

<sup>97</sup> Weiss, Otmar: „Fußball und Sportsoziologie“, In: *Sportmagazin*. Nr. 5B. Juni 2008. S.77.

die, seit über 30 Jahren währende Hoffnung der Österreicher gegen Deutschland zu gewinnen.

Hier kommt aber auch ein anderer interessanter Aspekt ins Spiel. Die Begegnungen, bei denen die Mannschaften sich sowohl durch eine geographische oder ethnische Nähe, als auch durch Gegensätze definieren lassen, haben sowohl für das Publikum als auch für die Spieler eine besondere Bedeutung, stellt Historiker und Sozialwissenschaftler Michael John fest:

„Besondere Emotionen erregen wiederum Partien mit Nachbarstaaten oder ethnisch ähnlichen Spielpartnern, wobei der Gegensatz in größer- kleiner, Dominanz und Unterordnung, Hegemonie und Bevormundung bis hin zu Kolonialstatus zu finden ist.“<sup>98</sup>

Dies kann man oft an den Spielen zwischen den Nachbarländern beobachten, so beispielsweise die Begegnungen zwischen Deutschland und Österreich, die vor allem in Österreich besondere Emotionen erregen.

Nationale Konflikte spiegeln sich, wie man sehen kann, oft in den Begegnungen der Nationalteams am Fußballfeld. Der Grund hierfür ist eine starke identifikatorische Wirkung des Fußballs. Nicht selten wird Fußball als moderner Krieg bezeichnet. Tatsächlich begegnen sich die Fußballfans oft rituell und kriegerisch, besonders wenn eine geographische oder kulturelle Nähe zum Gegner vorhanden ist. Warum genau dies bei den Spielen zwischen Deutschland und Österreich oft der Fall ist, ist das Thema des nächsten Kapitels.

### **3.2. Deutschland-Österreich. Die Geschichte einer (Fußball)Rivalität.**

„Wenn Österreich in einer sportlichen Auseinandersetzung auf Deutschland trifft, scheinen Zurückhaltung und Fairness fehl am Platz. Es herrscht Krieg“<sup>99</sup>, schreibt die Wiener Medienwissenschaftlerin Karin Moser in dem von ihr verfassten Kapitel „Ersatzschlachten“ des Buches *Streitbare Brüder*. In diesem Buch wird die schwierige Nachbarschaftsbeziehung zwischen Deutschland und Österreich unter die Lupe genommen. Dabei wird Fußball als Paradedisziplin des deutsch-österreichischen „Kriegsspiels“ bezeichnet. In dieser Paradedisziplin nimmt das Spiel in Cordoba eine ganz besondere Rolle ein. In der jüngsten Zeit der deutsch-österreichischen

---

<sup>98</sup> John, Michael: „Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher“. Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft. In: Rathkolb, Oliver/ Schmid, Georg/ Heiß, Gernot (Hg.): *Österreich und Deutschlands Größe. Ein schlampiges Verhältnis*. S. 144.

<sup>99</sup> Leidinger, Hannes/Moritz, Verena/Moser, Karin: *Streitbare Brüder. Österreich : Deutschland. Kurze Geschichte einer schwierigen Nachbarschaft*. S. 237.

Fußballgeschichte wird dieses Spiel ständig im Zusammenhang mit den sportlichen Begegnungen beider Länder – oft unabhängig von der Sportart – erwähnt.

Die große Bedeutung des Spiels für die österreichische Fußballnation ist nach wie vor spürbar und unumstritten. Dieses Spiel ist fest in der *kollektiven Erinnerung* dieses Volkes verankert. Doch warum ist das so? Was genau bedeutet dieses Spiel für den Österreicher? Um diese Frage beantworten zu können, muss man tiefer in der Geschichte von Deutschland und Österreich bis zu den Anfängen des Fußballs in Europa graben. Interessant ist dabei, wann die Abgrenzung zwischen den beiden Ländern beginnt und warum sie zu einer heute noch vorhandenen Rivalität führt.

### **3.2.1. Die Anfänge des Fußballs im deutschsprachigen Raum**

Der moderne Fußball hat sich von Großbritannien aus in ganz Europa verbreitet. Englische Unternehmer, Angestellte und Studenten spielten auch im Ausland dieses zuhause beliebte Spiel. Weil Engländer oft nicht genug Spieler zusammen bekamen, forderten sie in Deutschland die Einheimischen auf. „Manche von ihnen fanden Gefallen an dem Spiel und schlossen sich den englischen Klubs an oder gründeten eigene Vereine.“<sup>100</sup> Der erste Fußballverein in Deutschland wurde 1878 in Hannover gegründet, allerdings wurde dort ausschließlich Rugby gespielt. So zählt man den 1880 gegründete *Bremer Football-Club* und die aus einer Vereinsfusion entstandene *Germania* in Frankfurt am Main zu den ersten „echten“ Fußballvereinen in Deutschland. Diesen folgten schnell weitere Klubgründungen.<sup>101</sup>

In Österreich waren es ebenfalls die Engländer, die den Fußball verbreitet haben. Um 1890 beschäftigte die Wiener Bankiersfamilie Rothschild englische Gärtner, die in ihrer Freizeit Fußball spielten. Sie begeisterten die Wiener schnell für diese Sportart.<sup>102</sup> Im August 1894 entstand in Wien-Döbling der erste österreichische Fußballverein, der bis heute bestehende *First Vienna Football Club*. Nur einen Tag später reichte auch der *Vienna Cricket and Football Club* seine Satzung bei der Statthalterei ein. Diese beiden

---

<sup>100</sup> Eisenberg, Christiane: „Deutschland“, In: Eisenberg, Christiane (Hg.): *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*. S. 96.

<sup>101</sup> Ohne Autor: „Die DFB-Geschichte. Der Leipziger Mariengarten als Geburtsstätte“, Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=500154> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>102</sup> Ohne Autor: „Nationalteam\_Geschichte: Die Geschichte des ÖFB“, Abrufbar unter: <http://www.oefb.at/fussball-ist-volkssport-und-news1964> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Mannschaften trugen am 15. November desselben Jahres auf der Hohen Warte das erste offizielle Fußballmatch der österreichischen Geschichte aus.<sup>103</sup>

Am 28. Januar 1900 wurde der Deutsche Fußball-Bund (DFB) in Leipzig gegründet.<sup>104</sup> 1904 organisierte sich der Österreichische Fußball-Bund (ÖFB). Ein Jahr später traten beide Organisationen dem internationalen Fußballverband FIFA bei.

Das erste Ländermatch bestritt das österreichische Nationalteam am 12. Oktober 1902 gegen Ungarn und gewann dieses mit 5:0. In den darauffolgenden Jahren war ebenfalls Ungarn der Lieblingsgegner der Österreicher. Insgesamt hat Österreich bis 1908 zehn Freundschaftsspiele gegen Ungarn absolviert. Das Ergebnis belief sich auf fünf Siege, vier Niederlagen und ein Remis.<sup>105</sup> Die deutsche Auswahl bestritt das erste offizielle Länderspiel in Basel gegen die Schweiz am 5. April 1908 und verlor dieses mit 5:3.<sup>106</sup> Zwei Monate später fand in Wien das erste Duell gegen Österreich statt, das Deutschland mit 3:2 verlor.<sup>107</sup>

In den darauffolgenden Jahren waren Ungarn und England die häufigsten Gegner der Österreicher. Dabei standen besonders die Länderkämpfe innerhalb der Habsburger-Monarchie im Mittelpunkt des Interesses. Die wenigen Begegnungen gegen Deutschland konnte Österreich für sich entscheiden.<sup>108</sup> Das Niveau des damaligen österreichischen Fußballs kann man mit Sicherheit über das des deutschen stellen. Das Zuschauerinteresse an diesen Länderspielen war relativ gering, was möglicher Weise auch das mediale Interesse mehr als in Grenzen hielt. Von einer Rivalität oder gar feindlichen Stimmung auf dem Fußballfeld zwischen Deutschen und Österreichern war nicht die Rede.<sup>109</sup>

Der deutsche Sportjournalist Christian Eichler meint jedoch: „Das Verhältnis war von Beginn an verkorkst.“<sup>110</sup> Denn eine Episode betrubte die fußballerische Beziehung

---

<sup>103</sup> Ohne Autor: „Historisches: Die Geschichte des First Vienna Football Club“, Abrufbar unter: <http://www.firstviennafc.at/vereinsgeschichte.php> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>104</sup> Ohne Autor: „Die DFB-Geschichte: Der Leipziger Mariengarten als Geburtsstätte“, Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=500154> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>105</sup> Ohne Autor: „Länderspielstatistik von 1902- August 1923“, Abrufbar unter: [http://www.oefb.at/\\_uploads/\\_elements/3323\\_file1.pdf](http://www.oefb.at/_uploads/_elements/3323_file1.pdf) (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>106</sup> Ohne Autor: „Die Nationalmannschaft: Einleitung“, Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=504380> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>107</sup> Ohne Autor: „Länderspielstatistik von 1902- August 1923“, Abrufbar unter: [http://www.oefb.at/\\_uploads/\\_elements/3323\\_file1.pdf](http://www.oefb.at/_uploads/_elements/3323_file1.pdf) (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

<sup>108</sup> Ebd.

<sup>109</sup> Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland – zwischen Mythos und Skandal*. S. 29-30.

<sup>110</sup> Eichler, Christian: *Lexikon der Fußballmythen*. S. 74.

zwischen den beiden Ländern. Bei der ersten deutschen Teilnahme an den Olympischen Spielen 1912 in Stockholm traf man auf Österreich. Deutschland führte 1:0, als der Tormann Albert Weber vor den Pfosten rannte und eine Gehirnerschütterung erlitt. Ein verletzter Tormann durfte nach den Regeln der Olympischen Spiele gegen einen Ersatzmann ausgetauscht werden, wenn der Gegner zustimmt. Die Österreicher verweigerten den Tausch. Dies hatte eine deutsche 1:5-Niederlage zur Folge.<sup>111</sup>

### 3.2.2. Die Geburt des „Deutschen-Komplexes“<sup>112</sup>

Auch nach dem ersten Weltkrieg waren noch von der Monarchie übriggebliebene Gegensätze in Österreich aktuell und es waren Ungarn und die Tschechoslowakei, die zu den Erzfeinden der Österreicher zählten. Bei den Spielen gegen Deutschland war man emotional wenig beteiligt, was einerseits an verhältnismäßig seltenen Begegnungen lag und andererseits dadurch bedingt wurde, dass Österreich im Fußball erfolgreicher war als Deutschland.<sup>113</sup>

Anfang der 1930er Jahre war die Glanzzeit des sogenannten österreichischen „Wunderteams“ und seiner legendären Spieler. Karin Moser ist der Ansicht, dass das der Höhepunkt der österreichischen Fußballgeschichte war:

„Der damaligen österreichischen Elf brachte man selbst im ‚Mutterland des Fußballs‘, in England, größten Respekt entgegen, und auch in Deutschland konnte man sich der Faszination für das ‚Wunderteam‘ nicht entziehen.“<sup>114</sup>

Als Geburtsstunde des Wunderteams wird der 5:0-Erfolg am 16. Mai 1931 gegen die damals als österreichischer „Lehrmeister“ geltende schottische Mannschaft gefeiert. Nur wenige Tage später traf man im mit 40.000 Zuschauern gefüllten Berliner Grunewald-Stadion auf Deutschland:

„Im Mai 1931 fand ein deutsch-österreichischer Länderkampf in Berlin statt, wobei die Gastgeber mit 6:0 vom Platz gefegt wurden. Das mitreißende Spiel der österreichischen Elf veranlasste das Berliner Publikum zu stürmischen Beifallsbekundungen.“<sup>115</sup>

Diese unterschiedlichen Leistungsniveaus der deutschen und der österreichischen Mannschaften lassen sich zum Teil durch eine Meinungsverschiedenheit der nationalen Verbände zum Thema Berufsfußball erklären. In Österreich wurde im September 1924

---

<sup>111</sup> Ebd.

<sup>112</sup> Urbanek, Gerhard: *Österreichs Deutschland-Komplex. Paradoxien in der österreichisch-deutschen Fußballmythologie*. S. 141.

<sup>113</sup> Vgl. Leidinger/Moritz/Moser: *Streitbare Brüder*. S. 237.

<sup>114</sup> Ebd. S. 237-238.

<sup>115</sup> Ebd.

der Berufsfußball nach englischem Vorbild eingeführt.<sup>116</sup> In den folgenden Jahren wuchs Österreich zur einer der führenden Fußballnationen heran.

In Deutschland dagegen lehnte man den Berufsfußball strikt ab. Dies basierte auf der ideologischen Vorstellung von einem Fußballer als „selbstlosen ‚Helden‘“, der für sein Vaterland und nicht fürs Geld kämpft. Der DFB verbot 1924 seinen Mitgliedern gegen Profiteams zu spielen. Somit war auch die österreichische Elf ein verbotener Gegner. Auch die Teilnahme am seit 1927 ausgespielten Mitropa-Cup war den deutschen Klubs untersagt. Erst im Vorfeld der Olympischen Spiele 1928 in Amsterdam erfolgte das Umdenken. Zudem wurde 1930 die erste auch für Profimannschaften offene Weltmeisterschaft der FIFA ausgetragen, an der noch keine deutsche Auswahl teilnahm. Es wurde klar, dass deutscher Amateurfußball auf internationalem Niveau langfristig nicht mithalten kann. 1932 beschloss der DFB schließlich den Berufsfußball einzuführen, was im Hinblick auf die kommende Weltmeisterschaft 1934 in Italien geschah, bei der man mit einer starken Mannschaft präsent sein wollte.<sup>117</sup>

Bei dieser Weltmeisterschaft 1934 ist das sogenannte österreichische „Wunderteam“ „über seinen Zenit hinaus“<sup>118</sup>, meint Christian Eichler. Denn Österreich verliert nach einem durchaus erfolgreichen Turnier das Halbfinale gegen Italien, wenn auch nur knapp mit 1:0. Im kleinen Finale – im Spiel um Platz drei – steht das Team als haushoher Favorit Deutschland gegenüber. In diesem Spiel kassiert die Auswahl der Alpenrepublik eine bittere 3:2-Niederlage und aus deutscher Sicht geht das Spiel als das „Wunder von Neapel“ in die Geschichte ein. Historiker Gerhard Urbanek bezeichnet dieses Spiel in seiner Dissertation „Österreichs Deutschland-Komplex“ mit Verweis auf die österreichischen Medien als die Geburtsstunde des „Deutschen-Komplexes“:

„Der österreichische Boulevard konstruierte Jahrzehnte später aus dem Debakel von Neapel 1934 die ‚Geburtsstunde des Jahrzehnte währenden Deutschen-Komplexes‘. Von Fußball-Altinternationalen in Zeitzeugeninterviews energisch dementiert, ist dieser Komplex bis heute noch nicht gänzlich aus dem kollektiven Bewusstsein der österreichischen Sportfans verschwunden. In der österreichischen kollektiven Erinnerung war die 47-jährige Sieglosigkeit gegen Deutschland die Voraussetzung, dass der Mythos Cordoba entstehen konnte.“<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 31.

<sup>117</sup> Vgl. Eisenberg, Christiane: „Deutschland“. S. 107-111f.

<sup>118</sup> Eichler, Christian: *Lexikon der Fußballmythen*. S. 74.

<sup>119</sup> Urbanek, Gerhard: *Österreichs Deutschland-Komplex. Paradoxien in der österreichisch-deutschen Fußballmythologie*. S. 141.

1934 wurde vielleicht der erste Stein für die Rivalität gelegt, aber dies führte noch nicht zu einer echten Feindschaft zwischen den beiden Mannschaften. Diese begann 1938 mit dem Anschluss Österreichs an NS-Deutschland. Auch Karin Moser hält das für den „entscheidenden Moment der österreichischen Fußballidentität“<sup>120</sup>.

Mit dem Anschluss von Österreich an das Deutsche Reich 1938 wurde auch der ÖFB in das Fachamt Fußball des Deutschen Reichsbund für Leibesübungen eingegliedert. Somit erlisch auch die österreichische WM-Qualifikation für das Jahr 1938. Am 3. April 1938 wurde im Praterstadion ein Abschiedsspiel der österreichische Elf gegen das „Altreich“ initiiert, das als Versöhnungsspiel propagiert wurde. In Wirklichkeit sollte das Spiel für die bevorstehende Volksabstimmung über den „Anschluss“ werben. Die „Deutsche Mannschaft“ trug die Heimtrikots und die als „deutsch-österreichisch“ ausgewiesene Auswahlmannschaft der „Ostmärker“ lief in rot-weiß-roten Auswärtsdressen auf das Feld und spielte quasi auswärts. Deutschland spielte somit „daheim“.<sup>121</sup> Urbanek beschreibt die Überlegenheit der Österreicher in diesem Spiel:

„Sindelars [Anm.: damaliger österreichischer Stürmer und noch heute Fußballlegende] Führungstor für die drückend überlegene, deutsch-österreichische Mannschaft‘ fiel erst, nachdem er fast provokant beste Chancen vergeben hatte. [...] Sinderlars bester Freund und Austria-Klubkollege, Karl Sesta, sorgte mit dem Tor zum 2:0 für den Endstand und für Beifallsstürme.“<sup>122</sup>

Selbst die NS-Presse konnte ihre Begeisterung für das „Ostmark“-Team nicht verbergen. Den Propagandastellen gefiel der Kräfteunterschied zwischen „Altreich“ und „Ostmark“ nicht und sie glaubten in der Begeisterung der Wiener für die „deutsch-österreichische“ Mannschaft „befremdlichen Nationalismus“ zu erkennen. Die Spieler des „Altreichs“ beschwerten sich über die „Arroganz“ der österreichischen Spieler.<sup>123</sup> Der Versuch diese beiden rivalisierenden Mannschaften zur einen gesamtdeutschen Nationalmannschaft zu vereinigen scheiterte bereits bei der WM 1938. Sportjournalist Eichler erklärt die damalige Situation:

„Die im Verhältnis 6:5 [Anm.: 6 Deutsche und 5 Österreicher] zwangsvereinigte großdeutsche Mannschaft aus ‚Altreich‘ und ‚Ostmark‘ erleidet kurz darauf unter Trainer Herberger die größte Pleite der deutschen WM-Geschichte und scheitert in der ersten Runde an der Schweiz. Deutsche

---

<sup>120</sup> Leidinger/Moritz/Moser: *Streitbare Brüder*. S. 238.

<sup>121</sup> Vgl. Urbanek, Gerhard: *Österreichs Deutschland-Komplex*. S. 196-201.

<sup>122</sup> Ebd. S. 202-203.

<sup>123</sup> Vgl. Ebd. S. 205-206.

und Österreicher spielen auch im selben Team am liebsten gegeneinander“.<sup>124</sup>

Das Verhältnis zwischen „Altreich“ und „Ostmark“ blieb in Hinblick auf Fußball auch weiterhin angespannt. Die Abgrenzung von Deutschland kam auf dem Fußballplatz besonders deutlich zum Ausdruck, schreibt Michael John: „Obwohl Teile der Bevölkerung große Sympathie für den ‚Anschluß‘ an das Dritte Reich hatten, manifestierten sich bald antideutsche Emotionen auf dem Fußballplatz.“<sup>125</sup> Die Feindschaft zwischen Spielern und Fans aus dem „Altreich“ und der „Ostmark“ führte mehrmals zum verbalen Schlagabtausch und gewalttätigen Auseinandersetzungen. Zum ersten Mal wurde der Begriff „Piefke“ als abwertende Bezeichnung für die Deutschen verwendet:

„Bereits im Oktober 1938 wurden bei Sportveranstaltungen mit ‚ostmärkischen‘ und deutschen Mannschaften antipreußische Manifestationen beobachtet. Ein Begriff macht die Runde: Piefke. Der traditionelle Ausdruck für einen preußischen Soldaten, wird zum verächtlichem Beinamen für die ‚Altreichler‘.“<sup>126</sup>

Im November 1940 ereignete sich beim Freundschaftsspiel zwischen dem österreichischen FC Admira und dem deutschen FC Schalke 04 ein großer Skandal. Beim Spiel im Praterstadion annullierte Schiedsrichter Schulz drei Admira-Tore und das Spiel endete mit 1:1. Daraufhin wurden im Stadion „Schmährufe“ gegen den Schiedsrichter und „Österreich!“-Sprechhore laut. Es kam zu Raufereien zwischen Fans und deutschen Soldaten. Die Fenster des Schalke-Teambusses wurden eingeschlagen und die Reifen des Autos von Gauleiter Baldur von Schirach aufgeschlitzt.<sup>127</sup> Ein Jahr später spielte die Wiener Austria gegen den FC Schalke im Ruhrpott. Es kam zur österreichfeindlichen Aktionen und Schlägereien. Der Schalke-Spieler Ernst Kuzorra drohte den Austrianern: „Nach dem Krieg spielen wir mit euren Köpfen Fußball.“<sup>128</sup>. Solche Fan-Tumulte wurden häufig als patriotische Demonstrationen der Österreicher gesehen, schreibt Urbanek.

„Diese zahlreichen, oft heftigen Ausschreitungen stellten aber eher eine Form des tief verwurzelten Anti-Preußentums der Österreicher dar. Sie

---

<sup>124</sup> Eichler, Christian: *Lexikon der Fußballmythen*. S. 75.

<sup>125</sup> John, Michael: „Österreich“ In: Eisenberg, Christiane (Hg.): *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*. S. 77.

<sup>126</sup> John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.‘ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“ S. 147f.

<sup>127</sup> Vgl. Urbanek, Gerhard: *Österreichs Deutschland-Komplex*. S. 244-247.

<sup>128</sup> Ebd. S. 409 und John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.‘ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“ S. 148.

wurden erst im Nachhinein als erste Ansätze eines österreichischen Patriotismus, eines später neuen Österreich-Bewusstseins bewertet.“<sup>129</sup>

Im „Altreich“ war man angesichts der zunehmenden Feindseligkeiten besorgt. Die Situation führte schließlich zu einem Schriftwechsel zwischen Hitler, Bormann und von Schirach, in dem der „Führer“ wünschte, dass auch in Wien „ein Gegensatz Altreich-Ostmark-Wien nicht mehr konstruiert“<sup>130</sup> wird.

### **3.2.3. Die Nachkriegszeit und „Das Wunder von Bern“**

Nach dem zweiten Weltkrieg erschien die Konstruktion einer gemeinsamen Identität des österreichischen Volkes hilfreich für die Bewältigung des Wiederaufbaus. Dabei wurde Sport als Mittel zur Stiftung und Festigung von Gemeinsamkeiten und zur Mobilisierung der Menschen genutzt. Daher war der Sportpatriotismus ein wichtiges Element der österreichischen Identität. Besonders hier kam es zu großen Manifestationen, wie der sogenannte Schranz-Rummel zeigt.<sup>131</sup>

Eine besondere Bedeutung für den österreichischen Sportpatriotismus der Nachkriegszeit hatte die Abgrenzung von Deutschland, speziell von der Bundesrepublik Deutschland. Vor allem der „Anschluß“ an das Deutsche Reich musste vergessen werden, schreibt John:

„Diese Abgrenzung wurde auch dadurch begünstigt, daß Österreich, in seiner Selbstdarstellung seit 1938 besetztes und quasi nicht-deutsches Land, in seiner Behandlung durch die Siegermächte und im Hinblick auf sein Image in der Weltöffentlichkeit Entgegenkommen erwartete. Der ‚Anschluß‘ musste in Vergessenheit geraten; in der Nachkriegszeit war daher in Österreich ein emotionaler Antigermanismus weit verbreitet.“<sup>132</sup>

Das wirkte sich auch auf den Fußball aus. Als eine der populärsten Sportarten stand Fußball im Mittelpunkt des Sportlebens. Österreichische Fußballer erzielten schnell Erfolge auf dem Platz und stiegen in die Weltklasse auf. Schon bald sprach die internationale Presse von einem zweiten „Wunderteam“. Im Dezember 1950 besiegte

---

<sup>129</sup> Urbaneck: *Österreichs Deutschland-Komplex*. S. 409.

<sup>130</sup> John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.‘ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“ S. 148.

<sup>131</sup> Anm.: Der Skirennläufer Karl Schranz wurde von der Olympiade 1972 ausgeschlossen, weil er dem Amateurstatus nicht entsprach. Dies führte in Österreich zu einer Welle des Patriotismus und Hasses gegenüber den Entscheidungsträgern, insbesondere dem Industriellen Georg Mautner-Markhof, der als österreichischer Delegierter des Internationalen Olympischen Komitees (IOC) diese Entscheidung unterstützt hat. Er wurde quasi zum Staatsfeind hochstilisiert. Als Schranz am Flughafen Wien-Schwechat antraf, wurde er von 90.000 Menschen empfangen. Die Umsätze der Produkte von Mautner-Markhof reduzierten sich, „empörte Fans trampelten öffentlich auf seinen Senftuben herum. Selbst seine Enkel wurden in der Schule verdroschen.“ Vgl. Ebd. S. 149.

<sup>132</sup> John, Michael: „Österreich“, S. 82.

die österreichische Elf in Glasgow die schottische Nationalmannschaft, damals eines der stärksten Teams Europas. Eine österreichweite Staatsliga wurde gegründet. In allen größeren Städten wurden Fußballstadien gebaut. In den frühen 50-er Jahren war Fußball in Österreich so populär, dass die ÖVP für den Wahlkampf 1952/53 Plakate mit einer Fußballmetapher gestaltete.<sup>133</sup>



**Abbildung 5: Das ÖVP-Wahlplakat zur Nationalratswahl am 22. Februar 1953.**<sup>134</sup>

Auf dem Plakat war der damalige Finanzminister Reinhard Kamitz als Tormann abgebildet, der einen von den gegnerischen Spielern der SPÖ abgegebenen

<sup>133</sup> Vgl. Ebd.: S. 79-82.

<sup>134</sup> Quelle: Österreichische Nationalbibliothek. Plakatsammlung. Abrufbar unter: [http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder\\_frei/exhibition\\_1953/195301\\_text.htm](http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder_frei/exhibition_1953/195301_text.htm) (Letzter Zugriff: 14.06.2014)

„Inflationsball“ abwehrt. Der Plakattext lautete: „Unser Kamitz, der hält, der hält“ (Abbildung 5).

Im September 1951 fand in Wien das erste Aufeinandertreffen der deutschen und der österreichischen Mannschaften nach dem zweiten Weltkrieg statt, das Deutschland mit 0:2 gewann. 1953 spielten die beiden Teams noch mal gegeneinander und trennten sich unentschieden.<sup>135</sup> 1954 war das Jahr der Weltmeisterschaft in der Schweiz. Daran nahmen Teams beider Länder zum ersten Mal seit dem Krieg teil. Diese Teilnahme hatte daher eine besondere Bedeutung. Denn hier bot sich die Möglichkeit einer breiten internationalen Anerkennung, die vor allem für Österreich und Deutschland wichtig war, deren Bevölkerung sich mehrheitlich als Besiegte des Weltkrieges empfand und Erfolgserlebnisse vermisste. Erstmals wurden die Spiele im Fernsehen übertragen. Die Erwartungen waren hoch.<sup>136</sup>

In die WM 1954 ging die österreichische Elf als einer der Favoriten, die BRD dagegen als großer Außenseiter. In nur drei Spielen erzielte Österreich 13 Tore und erreichte nach einem beeindruckendem 7:5-Erfolg in der sogenannten „Hitzeschlacht von Lausanne“ gegen die Schweiz das Halbfinale.<sup>137</sup> Karin Moser schildert den weiteren Verlauf der Ereignisse:

„Dort traf das österreichische Team überraschend auf die deutsche Elf, die als Außenseiter galt. Die Österreicher traten dem deutschen Gegner mit einer gewissen Geringschätzung entgegen, was ihnen zum Verhängnis werden sollte. Die Partie endete mit einem 6:1 für Deutschland. Österreich belegte schlussendlich den dritten Platz bei der WM und errang somit die beste Platzierung, die ein österreichisches Team bei diesem Bewerb je erreicht hat. Und doch konnte man sich nicht darüber freuen. Der Hinauswurf gegen Deutschland schmerzte zu sehr. [...] Österreichs Trauma wurde nach einem weiteren Spiel zu Deutschlands ‚Wunder von Bern‘. [...] Der WM-Titel 1954 war ein identitätsstiftender Moment der Bundesrepublik.“<sup>138</sup>

Die heimische Presse schlug nach dieser Niederlage auf die österreichische Mannschaft ein. Auf den Titelseiten der Zeitungen war von „Schmach“ und „Debakel“ die Rede.<sup>139</sup>

„Die österreichische Presse schüttete einen Kübel Mist über ihre Nationalspieler, denen

---

<sup>135</sup> Ohne Autor: „Spielbilanz: Gegnerbilanz Österreich“, Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=500000&action=showRivalBalance&liga=Nationalmannschaft&gegner=dfbat41&lang=D&cHash=a82d2476d2> (Letzter Zugriff: 1.11.2010).

<sup>136</sup> Vgl. John, Michael: „Österreich“, S. 81.

<sup>137</sup> Vgl. Schulze-Marmeling, Dietrich/Dahlkamp, Hubert: *Die Geschichte der Fußballweltmeisterschaft*. S. 116.

<sup>138</sup> Leidinger/ Moritz/ Moser: *Streitbare Brüder*. S. 241-242.

<sup>139</sup> Vgl. John, Michael: „Österreich“, S. 81.

sie samt und sonders die Klasse absprach.“<sup>140</sup>, steht im Buch über die Geschichte der Weltmeisterschaft. Für den Schriftsteller Friedrich Torberg war das „die vernichtendste Niederlage seit Königgrätz“.<sup>141</sup> Nach diesem Spiel wurde Deutschland im Fußball der neue österreichische Erzfeind.

In Deutschland brach nach dem Sieg die große Euphorie aus. Zum ersten Mal in der Nachkriegszeit kam das Gefühl des Nationalstolzes auf, „nach Jahren subjektiv empfundener Depression und vergeblicher Identitätssuche“, schien es das Nationalteam geschafft zu haben, „den Deutschen zumindest vorübergehend ein spontanes ‚Wir-Gefühl‘ zu verleihen.“<sup>142</sup>

Das WM-Halbfinale von 1954 gilt bei vielen Historikern als der Ausgangspunkt der sportlichen Rivalität zwischen Österreich und Deutschland. Unter Berücksichtigung der Geschehnisse während des zweiten Weltkriegs und der allgemein herrschenden antideutschen Stimmung der Nachkriegszeit, kann man die Niederlage gegen die Deutschen zumindest als eine willkommene Gelegenheit, die negativen Emotionen gegen den Erzfeind zu pointieren, betrachten.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Abgrenzung Österreichs von Deutschland mit dem Anschluss an das Deutsche Reich 1938 beginnt. Diese wird während der Kriegsjahre noch deutlicher. So formuliert der deutsche Philosoph Ernst Bloch: „Übereinstimmend wird berichtet, Österreich sei nationaler als jeher. Preußenhaß eint... Das ist die neue Lage seit der Besetzung Österreichs, sie hat Österreich als nationale Einheit geschaffen.“<sup>143</sup>

Ob Österreich tatsächlich dadurch zu einer Nation wurde, sei dahin gestellt. Festzuhalten ist, dass diese Abgrenzung von Deutschland und vom Deutschtum zum einen Teil der nationalen Identitätsbildung des Österreicher wurde und noch bis heute ist. Nach dem verlorenen WM-Finale 1954 sind die Begegnungen der beiden Nationen auf dem Fußballfeld zur Projektionsfläche der antideutschen Emotionen der Österreicher geworden.

---

<sup>140</sup> Schulze-Marmeling, Dietrich/Dahlkamp, Hubert: *Die Geschichte der Fußballweltmeisterschaft*. S. 116.

<sup>141</sup> Eichler, Christian: *Lexikon der Fußballmythen*. S. 75.

<sup>142</sup> Schulze-Marmeling, Dietrich/Dahlkamp, Hubert: *Die Geschichte der Fußballweltmeisterschaft*. S. 121.

<sup>143</sup> Ernst Bloch, Zitiert nach John, Michael: „Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.“ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“, S. 149.

### 3.2.4. 1960-er Jahre und „Das Wunder von Cordoba“

Seit den 60-er Jahren des 20. Jahrhunderts befand sich Österreich in zunehmender wirtschaftlicher Abhängigkeit von Deutschland, was das „Antigermanismus“ nur noch verstärkte. Zudem konnten die österreichischen Kicker nach dem Krieg gegen Deutschland kaum Erfolge verbuchen. Nur zwei Siege gelangen den Österreichern. Demgegenüber standen 14 Niederlagen. Das Kräfteverhältnis kehrte sich um.<sup>144</sup> John beschreibt das folgend:

„Aus der Länderspielbilanz ableitbar, existierte eine gewisse Arroganz der deutschen Mannschaften, die gleichzeitig mit der sportlichen Überlegenheit, mit körperbetontem und konditionsstarkem Spiel zusammentraf. Dem standen Minderwertigkeitsgefühle und – als Kompensation – ‚großgeschertes‘ Verhalten der Österreicher gegenüber.“<sup>145</sup>

Die Spiele gegen Deutschland erregten in Österreich großes Aufsehen. Bis Mitte der 1970-er Jahre haben sich beide Mannschaften sehr unterschiedlich entwickelt und es baute sich eine immer größere Distanz im Spielniveau beider Nachbarländer auf. Deutschland als amtierender Europa- und Weltmeister etablierte sich in der Weltklasse des Fußballs. Österreich dagegen hatte im internationalen Fußball nur noch wenig zu sagen. Doch „eine echte Rivalität mit den Deutschen hat es damals nicht gegeben“, meinte der damalige österreichische Tormann Friedl Koncilia in einem Interview:

„Man hat auf die Deutschen hinaufgeschaut und nicht ernstlich versucht, ein Spiel zu gewinnen oder das Spiel offen zu halten, sondern es war ein Lernprozess und man hat versucht, die Niederlage in Grenzen zu halten, sage ich ganz ehrlich.“<sup>146</sup>

Ex-Nationalstürmer Walter Schachner sah dagegen auch damals schon eine Rivalität zwischen Deutschland und Österreich. „Trotz des Leistungsunterschiedes zu jener Zeit, das hat man schon mitgekriegt, war Deutschland gegen Österreich immer eine Rivalität, immer schon.“<sup>147</sup>

1978 waren es die Österreicher, die als Außenseiter zur WM-Endrunde in Argentinien anreisten. Von 1962 bis 1976 konnten sie sich weder für eine WM- noch für eine EM-Endrunde qualifizieren, während Deutschland 1972 Europa- und 1974 Weltmeister wurde. 1978 war Deutschland nicht nur der Titelverteidiger, sondern neben den

---

<sup>144</sup> Vgl. John, Michael: „Österreich“, S. 82.

<sup>145</sup> John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.‘ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“, S. 150.

<sup>146</sup> Friedl Koncilia, zitiert nach Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 66.

<sup>147</sup> Walter Schachner, zitiert nach Ebd. S. 68.

Niederlanden und Argentinien auch der Favorit. Dennoch spielte dieser bereits in der Vorrunde keinen weltmeisterlichen Fußball. Schon das erste Spiel gegen Polen war „ein fruchtbares Spiel – womöglich das fadeste in der Geschichte der Eröffnungsspiele“<sup>148</sup>, wird diese Begegnung in der WM-Enzyklopädie bewertet. Nach einem 0:0- Ergebnis stellte sich Ernüchterung ein. Diese WM drohte für die zerstrittene BRD-Mannschaft unter Trainer Helmut Schön zur Blamage zu werden. Dennoch schaffte es Deutschland als Gruppenzweiter hinter Polen in die Zwischenrunde.<sup>149</sup>

Ganz anders erging es dem österreichischen Nationalteam. Zum ersten Mal seit 1954 hatte sich Österreich für eine WM-Endrunde qualifiziert. Als Außenseiter der Gruppe drei setzte sich die Mannschaft gegen Spanien mit 2:1 durch. Die Siegesserie wurde mit 1:0 gegen Schweden im nächsten Spiel fortgesetzt. Hans Krankl erzielte in beiden Spielen jeweils ein Tor. Trotz einer knappen 0:1-Niederlage gegen Brasilien zog das rot-weiß-rote Team überraschend als Gruppenerster in die Zwischenrunde ein.

Dort landete Österreich in der Gruppe A mit den Niederlanden, Italien und Deutschland. Nach zwei Niederlagen gegen die Niederlande (1:5) und Italien (0:1) war die rot-weiß-rote Mannschaft bereits ausgeschieden und musste nach dem letzten, eigentlich bedeutungslosen Spiel gegen Deutschland definitiv die Heimreise antreten.

Auch Deutschland gelang kein Sieg. Gegen Italien ging man mit 0:0 vom Platz. Und gegen die Niederlande musste man sich ebenso mit einem 2:2-Unentschieden begnügen. Somit war das Spiel gegen Österreich entscheidend für das Weiterkommen der BRD-Auswahl. Doch weder der Finaleinzug, noch der Einzug in das kleine Finale, waren aus eigener Kraft zu schaffen. Um ins Finale zu kommen, brauchte die deutsche Mannschaft einen hohen Sieg mit fünf Toren Differenz und ein gleichzeitiges Unentschieden im Parallelspiel zwischen Holland und Italien. Für das Spiel um Platz drei reichte – sollten die Holländer gewinnen – sogar ein Unentschieden. Für die Deutschen hing somit alles vom Ausgang des Parallelspiels ab.

Schon im Vorfeld des Spiels in Cordoba lieferten sich die Gegner eine verbale Schlacht, die in den Medien breitgetreten wurde. „Sie [Anm.: die Deutschen] haben uns vor dem

---

<sup>148</sup> Grüne, Hardy: *Fussball WM Enzyklopädie 1930-2006*. S. 278.

<sup>149</sup>Vgl. Huba, Karl-Heinz (Hr.): *Die Geschichte der Fußball-Weltmeisterschaft. Stories, Daten, Hintergründe*. S. 127-138.

Match gehäkert und öffentlich über die Höhe des Sieges diskutiert<sup>150</sup>, erinnert sich Josef Hickersberger, damaliger österreichischer Nationalspieler. Auch seinem Teamkollegen Walter Schachner sind diese Diskussionen noch in bester Erinnerung:

„Da ist im Vorfeld schon so viel geredet worden von den Deutschen, die hau'n ma eini, das müssen wir gewinnen, weil der ‚kleine Bruder‘ – wir sind ja immer ‚David – Goliath‘ verglichen worden.“<sup>151</sup>

Die Medien griffen die verbalen Attacken dankbar auf. Vor allem die deutsche *Bild Zeitung* zog über die österreichischen Spieler her. Das hat die Österreicher nicht kalt gelassen, zudem glaubten sie, dass die Zeitung auch die Meinung der deutschen Spieler vertrete. Die Österreicher lieferten eine Antwort darauf. „Ich gebe es den Deutschen schriftlich, dass sie nicht ins Endspiel kommen“<sup>152</sup>, soll Hickersberger damals gesagt haben. Tormann Koncilia erinnerte sich später: „Wir haben uns damals vor dem Spiel geschworen, wir lassen uns von den Deutschen nicht abschießen. Das war eigentlich unser Ziel. Wir wollten verhindern, dass die Deutschen ins Finale kommen.“<sup>153</sup>. Herbert Prohaska fasst zusammen: „Das oberste Ziel war: die nehmen wir mit heim!“<sup>154</sup>

Das Spiel zwischen Deutschland und Österreich fand am 21. Juni im Estadio Chateau Carreras in Cordoba statt. Die österreichischen Fans konnten das Spiel im Radio, kommentiert von Edi Finger, verfolgen oder durch eine Live-Übertragung im ORF. Aus der vorliegenden Aufzeichnung der Videoübertragung des Spiels im ORF und anhand der Spielberichte in der Fachliteratur, kann folgender Spielverlauf dokumentiert werden: Die österreichische Mannschaft dominierte zu Beginn und erspielte einige schöne Tormöglichkeiten, an denen Hans Krankl oft beteiligt war. Zunehmend fand auch die deutsche Mannschaft ins Spiel und kam sogar zu einigen wenigen Torschüssen. Einer davon führte in der 19. Minute zur 1:0-Führung der Deutschen, als Karl-Heinz Rummenigge den Ball im gegnerischen Tor versenkte. Krankl vergab wenig später eine

---

<sup>150</sup> Josef Hickersberger, zitiert nach Skocek, Johann: „Bis dass der Tod sie scheidet. Österreich glaubt bis heute an Krankl, Prohaska und die 78er. Dem österreichischen Fußball hilft das nicht unbedingt.“ In: Burghard, Peter: *Die Fußball-Weltmeisterschaften 1978 Argentinien*. S. 87.

<sup>151</sup> Walter Schachner, zitiert nach Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 76.

<sup>152</sup> Josef Hickersberger, zitiert nach Burghard, Peter: *Die Fußball-Weltmeisterschaften 1978 Argentinien*. Die Süddeutsche Zeitung WM-Bibliothek. S. 73-75.

<sup>153</sup> Friedl Koncilia, zitiert nach Steinlechner: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 77.

<sup>154</sup> Herbert Prohaska, zitiert nach: Ebd. S. 77.

weitere Torchance für Österreich. Wieder dominierte das rot-weiß-rote Team und kam mehrmals zu Torschüssen, die erfolglos blieben. Der Pausenstand blieb bei 1:0.<sup>155</sup>

Zu Beginn der zweiten Halbzeit verpasste Krankl eine weitere Ausgleichsmöglichkeit. In der 60. Minute verhalf der deutsche Verteidiger Berti Vogts mit einem Eigentor den Österreichern zum Ausgleich. Er fälschte eine österreichische Flanke direkt in das deutsche Tor ab. In der 64. Minute bekam Krankl einen Pass von links, stoppte den Ball und beförderte ihn in das deutsche Tor. Österreich ging zum ersten Mal in Führung. Nur eine Minute später konnte Bernd Hölzenbein nach einem Freistoß den Ausgleich erzielen. Im weiteren Verlauf kämpften beide Mannschaften mit allen Kräften und schossen mehrmals erfolglos auf das jeweils gegnerische Tor.

Inzwischen machte die Nachricht die Runde, dass im Parallelspiel Holland gegen Italien mit 2:1 führte. Somit könnte sich der Weltmeister mit einem Unentschieden zufriedengeben und stünde im kleinen Finale. Zwei Minuten vor Schluss gewann Krankl den Zweikampf gegen den deutschen Abwehrspieler Rolf Rübmann, zog an Verteidiger Manfred Kaltz vorbei und versenkte den Ball im deutschen Tor. Aus den österreichischen Radioempfängern ertönte in diesem Moment der legendäre Spruch von ORF-Kommentator Edi Finger:

„[...]Tor! Tor! Tor! Tor! Tor! Tor! I werd narrisch! Krankl schießt ein 3:2 für Österreich! Meine Damen und Herren, wir fallen uns um den Hals, der Kollege Rippel, der Diplomingenieur Posch, wir busseln uns ab. 3:2 für Österreich durch ein großartiges Tor unseres Krankl. [...]“<sup>156</sup>

3:2 für Österreich war der Endstand der Partie. Für Deutschland war der Traum von der erfolgreichen Titelverteidigung ausgeträumt. Holland stand im Finale und verlor dieses später gegen Argentinien mit 2:3.

Die Österreicher reagierten auf den Triumph gegen Deutschland mit spontanen Siegesfeiern im ganzen Land, wobei sich wildfremde Menschen verbrüdeten. In den österreichischen Urlaubsorten sowie in Wien kam es zu Auseinandersetzungen zwischen Deutschen und Österreichern.<sup>157</sup> Für so manchen wurde der Sieg in Cordoba zur „Revanche und Wiedergutmachung für die Niederlage der Vorväter auf dem

---

<sup>155</sup> Vgl. Friedrichs, Hanns Joachim: *XI. Fußball-Weltmeisterschaft 1978*. S. 110.

<sup>156</sup> Finger, Eduard: ORF-Radiokommentar zum Spiel Deutschland-Österreich aus Cordoba. In: *Immer wieder Cordoba*. DVD Bonusmaterial.

<sup>157</sup> Vgl. John, Michael: „Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.“ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“, S. 151.

Schlachtfeld“<sup>158</sup> in Königgrätz, wie der amtierende Wiener Bürgermeister Michael Häupl noch Jahrzehnte später erklärte. „Die Schadenfreude, die Genugtuung war natürlich auch riesengroß, auch aufgrund der Medienberichte und der Ansagen der deutschen Spieler.“<sup>159</sup>, erzählte Herbert Prohaska.

„So eine Leistung, so eine Leistungssteigerung wäre gegen keine andere Mannschaft gelungen. Nur gegen Deutschland. Davon bin ich überzeugt“<sup>160</sup>, tat auch Koncilia seine Meinung kund. Der österreichische Publizist Johann Skocek formulierte es so:

„Im Stadion von Córdoba wurden im Schaum eines triumphalen Sieges Helden geboren, die für absehbare Zeiten den Minderwertigkeitskomplex der Österreicher vor ihrem nördlichen Nachbarn mit einem Schlag außer Kraft setzen konnten.“<sup>161</sup>

Historiker Michael John erklärt die Bedeutung dieses Spiels folgend:

„Der Sieg paßte ausgezeichnet zum Zeitgeist. Die Kreisky-Ära näherte sich ihrem Höhepunkt, politisch grenzte sich Österreich stärker gegen den Westen, die EG und auch die BRD ab, suchte sich als UNO-Staat zu profilieren, betrieb eine eigenständige Außenpolitik gegenüber dem ‚Ostblock‘, den Staaten der Dritten Welt, besonders gegenüber arabischen Staaten. Ein Hauch von Großmacht ging über das Land. Österreich war damals so ‚undeutsch‘ wie nie.“<sup>162</sup>

Wenn man sich vor Augen hält, dass Österreich seine nationale Identität in der Abgrenzung von Deutschland sucht, kann man den Sieg über Deutschland auf dem Fußballfeld in Cordoba, den ersten Sieg seit 47 Jahren, als einen identitätsstiftenden Moment der österreichischen Geschichte betrachten. Dieser Meinung ist auch Karin Moser:

„Córdoba hat letztendlich vor allem eins bewiesen: Wie vielfältig die Mentalitäten in der Alpenrepublik auch sein mögen, wenn es gegen Deutschland geht, hält ein ganzes Land fest zusammen. Der ‚wahre‘ österreichische Patriotismus scheint sich hier zu entfalten.“<sup>163</sup>

Sportlich konnte sich die deutsche Mannschaft nach dem enttäuschenden WM-Aus wieder fangen und nach einer Umstrukturierung gelangen ihr eine Serie von 23 Spielen

---

<sup>158</sup> Häupl, Michael: „Córdoba, die Rache für Königgrätz. Geleitwort“ In: Wassermaier, Michael/ Wieselberg, Lukas: *20 Jahre Córdoba: 3:2 Österreich:Deutschland*. S. 10.

<sup>159</sup> Herbert Prohaska, zitiert nach Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 82.

<sup>160</sup> Friedl Koncilia, zitiert nach Ebd. S. 82.

<sup>161</sup> Skocek, Johann: „Bis dass der Tod sie scheidet. Österreich glaubt bis heute an Krankl, Prohaska und die 78er. Dem österreichischen Fußball hilft das nicht unbedingt“, S. 86.

<sup>162</sup> John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher.‘ Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft“, S. 151.

<sup>163</sup> Leidinger/ Moritz/ Moser: *Streitbare Brüder*. S. 244f.

ohne Niederlage und der Europameistertitel 1980 in Italien. Österreich konnte sich trotz der Cordoba-Mannschaft für diese EM nicht qualifizieren.<sup>164</sup>

### 3.2.5. Die Rolle der Medien

„Über uns kommt Deutschland nicht ins Finale! Seit 47 Jahren sind wir ohne Sieg“, titelte die *Kronen Zeitung* am 20. Juni 1978, einen Tag vor dem Cordoba-Spiel. In dieser Ausgabe erinnerte der Redakteur Michael Kuhn auf der ersten Seite des WM-Extras an das Spiel am 13. September 1931, in dem Österreich zuletzt mit 5:0 gegen Deutschland gewann. So schreibt er:

„In 90 Minuten soll die Fußballschmach eines halben Jahrhunderts getilgt werden. Gestern vormittag, vor dem Abflug nach Cordoba, schworen Österreichs Kicker den Deutschen Rache für Jahre der Prügel und Hänseleien.“<sup>165</sup>

Mit Zitaten der Spieler aus der Alpenrepublik verdeutlichte der Journalist, wie sehr sie auf den Sieg und Rache brennen.

Derartige mediale Berichterstattung über das Spiel in Cordoba und zum Verhältnis der deutschen und österreichischen Kicker hat zweifelsohne dazu beigetragen, dass dieses Spiel zum Symbol für die Abgrenzung von Deutschland wurde und sich in der *kollektiven Erinnerung* der Österreicher etabliert hat. Selbst die Akteure von damals erkennen diese Rolle an. Der österreichische 78-er Mittelfeldspieler Edi Krieger sagte in einem Interview:

„Córdoba war eine schöne Erfahrung. Ein Sieg über die Deutschen, auch schon was. Der erste Sieg seit 47 Jahren. Gut, aber auch nur ein Spiel, das erst in der medialen Beschleunigungsmaschine zu einem identitätsstiftenden Triumph aufgeblasen wurde.“<sup>166</sup>

Sein Kollege Herbert Prohaska stimmt ihm zu:

„Man muss halt sagen, gerade über die Medien verkauft sich dann natürlich, man mag die Deutschen nicht, der große Bruder oder man will ihnen eins auswischen, die schauen auf uns herab usw., das verkauft sich natürlich besser.“<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Vgl. Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 85f.

<sup>165</sup> Kuhn, Michael: „Rache für Jahre der Prügel. Letzten Sieg über Deutschland feierte das Wunderteam.“ Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 20. Juni 1978. S. 1.

<sup>166</sup> Edi Krieger, Zitiert nach Skocek, Johann: „Bis dass der Tod sie scheidet. Österreich glaubt bis heute an Krankl, Prohaska und die 78er. Dem österreichischen Fußball hilft das nicht unbedingt“, S. 85.

<sup>167</sup> Herbert Prohaska, Zitiert nach Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 69.

Wie und was die Medien damals berichteten soll in diesem Kapitel genauer skizziert werden. Die Stimmung, die die Berichterstattung von Juni 1978 vermittelt hat, soll anhand von Meldungen der damals führenden österreichischen Tageszeitungen *Kronen Zeitung* und *Kurier* und der deutschen *Bild Zeitung* herausgearbeitet werden.

Der *Kurier* gestaltete seine WM-Berichterstattung im Juni 1978 vergleichsweise wenig reißerisch. Auch in der *Kronen Zeitung* wurde dem deutschen Team in der Vorrunde kaum Beachtung geschenkt. Erst am Ende der Vorrunde, am 9. Juni, als Österreich bereits vor dem letzten Spiel überraschend den Einzug in die Zwischenrunde feierte und über den möglichen Gegner spekuliert wurde, findet man in der *Krone* den Titel „Der liebste Gegner? Weltmeister BRD!“. In dem dazu gehörigen Artikel wurde erklärt, dass schon aus Prestige Gründen Deutschland als Gegner besonders wünschenswert wäre. „Allein daran kann man ermesen, wie selbstsicher Österreichs Fußballer geworden sind.“<sup>168</sup>

Als es klar wird, dass beide Teams in einer Gruppe spielen, trifft man in der *Krone* auf folgende Beschreibung des Gegners:

„Deutschland (Mittwoch, 21. Juni, Cordoba) wohl ‚Intimfeind‘ der Österreicher. Deutschland war zumindest in der Vorrunde angeschlagen. Verständlich, dass Hickersberger, Jara & Co. darauf brennen, dem (Noch-) Weltmeister eins auszuwischen.“<sup>169</sup>

Die weitere Berichterstattung blieb jedoch neutral und der Spielleistung der Deutschen entsprechend.

Die deutsche *Bild* soll wesentlich zur feindlichen Stimmung zwischen den beiden Nationalteams beigetragen haben. Schon in der Vorrunde berichtete die Zeitung im Artikel mit dem Titel „Beten, Küsse und ein bißchen Zorn auf die Deutschen“ davon, dass Österreicher und vor allem Hans Krankl sich die Deutschen als Gegner wünschen. Er soll bei einer Feier nach dem Sieg gegen Schweden gesagt haben: „Jetzt müssen die Deutschen her! Da werde ich zum lebenden Rasenmäher“.<sup>170</sup> In der Zwischenrunde wurden die Österreicher in der Berichterstattung der *Bild* eher abgeschätzt, das Spiel

---

<sup>168</sup> Kuhn, Michael: „Der liebste Gegner? Weltmeister BRD!“ Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 9. Juni 1978. S. 3.

<sup>169</sup> Ohne Autor: „Gegen drei ‚Großmächte‘ Holland, Italien und BRD!“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 12. Juni. 1978. S. 1.

<sup>170</sup> Ohne Autor: „Beten, Küsse und ein bißchen Zorn auf die Deutschen“. Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 9. Juni 1978. S. 7.

gegen Holland wurde als schlecht bezeichnet. Nach der 1:0-Niederlage gegen Italien wurde Österreich dagegen Überlegenheit eingeräumt.<sup>171</sup>

Vor dem Cordoba-Spiel wurden in Österreich zunehmend Kampfansagen gegen die BRD laut. Wie beispielsweise die vom Teamchef Helmut Senekowitsch, die im *Kurier* abgedruckt wurde. Nach dem verlorenen Spiel gegen Italien sagte er: „Jetzt wünsche ich mir zum Abschluß der WM einen Erfolg gegen die Deutschen – ja, das wäre das schönste Geschenk, das mir die Mannschaft zum Abschied als Teamchef machen könnte.“<sup>172</sup> Krankl erklärte im *Kurier*:

„Etliche von uns wollen im Herbst in die deutsche Bundesliga. Die Deutschen werden uns immer als Vorbilder hingestellt. Und denen sollen wir jetzt ins Endspiel helfen? Nein, danke. Nur über meine Leiche.“<sup>173</sup>

In den Vorberichten schrieb der *Kurier* über die Arroganz der deutschen Spieler und über die nicht vorhandene Wertschätzung gegenüber der österreichischen Mannschaft. So wie ein Bericht von *Kurier* mit dem Titel „2:2 – aber BRD feierte den Aufstieg“ ein Tag vor dem Spiel gegen Österreich (20. Juni 1978) zeigt.

In Anspielung auf die Begegnung in Cordoba titelte die *Bild* schon am Tag zuvor auf Seite eins: „5 Tore gegen Österreich. Wir schafften schon mal 6 – und wurden Weltmeister.“ In der Ausgabe selbst findet man einen Artikel mit dem Titel „Österreich droht: Wir kratzen und beißen!“, in dem die Aussagen der österreichischen Spieler über ihre Siegeslust, den Autor überraschen. „Sie lesen richtig: Die Österreicher wollen uns nicht nur das Finale, sondern auch den dritten Platz vermässeln. SIE WOLLEN GEWINNEN – UND GLAUBEN DARAN.“<sup>174</sup> Gleich darunter folgte ein Artikel mit dem Titel „Hickersberger ist besonders giftig, weil er von uns die Nase voll hat“<sup>175</sup>, in dem erzählt wurde, dass der österreichische Kicker es dem Redakteur schriftlich gab, dass die Deutschen nicht so hoch gewinnen können, damit sie noch ins Endspiel kommen.

Am Tag des Spiels wurde die Berichterstattung komplett von dieser Begegnung und dem verbalen Schlagabtausch beherrscht. Die *Krone* berichtete, dass Deutschland eine

---

<sup>171</sup> Vgl. Ohne Autor: *BILD Zeitung*. Am 19. Juni 1978. S. 6

<sup>172</sup> Senekowitsch, Helmut, Zitiert nach Hoyer, Walter: „Sekis großer Wusch: ‚Sieg über die BRD!‘“ Erschienen in: *Kurier*. Am 20. Juni 1978. S. 18

<sup>173</sup> Krankl, Hans, zitiert nach Winheim, Wolfgang: „Kein Geschenk für die BRD!“. Erschienen in: *Kurier*. Am 20. Juni 1978. S. 19.

<sup>174</sup> Ohne Autor: „Österreich droht: Wir kratzen und beißen!“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 20. Juni 1978. S. 8.

<sup>175</sup> Ohne Autor: „Hickersberger ist besonders giftig, weil er von uns die Nase voll hat“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 20. Juni 1978. S. 8.

Pleite fürchtet. „An einen Sieg mit fünf Toren wagt keiner zu denken“<sup>176</sup>, steht im Artikel, der die Sicht vom deutschen Trainer Helmut Schön vermitteln soll. Krankl, der in der *Krone* während der WM-Zeit eine tägliche Kolumne schrieb, gibt sich kämpferisch: „Nein meine Herren! Ein 0:5 ist nicht drinnen, da müssen Sie alle elf von uns umbringen, dann schießen Sie vielleicht die fünf Tore.“<sup>177</sup> Vom Sieg traute sich der spätere Held des Spiels allerdings nicht zu reden: „Und ehe es fünf Tore gibt, inszeniere ich einen Abbruch – dann haben wir nur mit 0:3 verloren.“<sup>178</sup> Krankls oberstes Ziel scheint tatsächlich, das deutsche Team mit allen Mitteln am hohen Sieg zu hindern, aber nicht unbedingt selbst zu siegen.

Lediglich der *Kurier* traute sich von einem österreichischen Sieg zu träumen und bringt einen Vorbericht mit dem Titel „Wunder in Cordoba?“:

„47 Jahre lang laufen Österreichs Fußballer einem Sieg über Deutschland nach. Es wäre ein Wunder unserer Mannschaft, ihn diesmal zu schaffen. Doch nie war die Gelegenheit dazu günstiger als jetzt, wo es bei den Deutschen nicht läuft.“<sup>179</sup>

Am Tag nach dem Spiel und dem Triumph der Österreicher gab es für die Zeitungen kein anderes Thema – zumindest im Sportteil. Der *Kurier* titelte auf Seite eins: „Wir schickten Weltmeister mit 3:2 heim! Nach 47 Jahren der erste Sieg über die Deutschen“: „Wir kämpfen um unser Leben, damit die Hänseleien der Deutschen ein Ende haben“, versprachen unsere Teamspieler vor dem Spiel gegen die BRD. Und sie hielten ihr Versprechen“<sup>180</sup>, schrieb der *Kurier* euphorisch. Auch die *Krone* titelte auf Seite eins mit dem Sieg: „Superspiel zum Abschied. So besiegten wir den Weltmeister! 3:2-Triumph nach 47 Jahren.“<sup>181</sup> Krankl selbst schrieb in seiner Kolumne: „Jetzt brauche ich in meinem ganzen Leben keine Tore mehr schießen! Hauptsache gegen die Deutschen ist’s gelungen.“<sup>182</sup>

Für die *Bild* war am Tag danach das Eigentor an der Niederlage schuld und so titelte sie: „Untergang des Weltmeisters durch Eigentor 2:3“. In dem Artikel dazu mit dem Titel

---

<sup>176</sup> Pointner, Karl: „Österreicher wollen uns eins auswischen“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 21. Juni 1978. S. 2.

<sup>177</sup> Krankl, Hans: „Lieber einen Abbruch inszenieren als ein 0:5“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 21. Juni 1978. S. 8.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Huber, Josef. „Wunder in Cordoba?“, Erschienen in: *Kurier*. Am 21. Juni. 1978. S. 19.

<sup>180</sup> Ohne Autor: „Wir schickten Weltmeister mit 3:2 heim! Nach 47 Jahren der erste Sieg über die Deutschen“, Erschienen in: *Kurier*. Am 22. Juni 1978. S. 1.

<sup>181</sup> Ohne Autor: „Superspiel zum Abschied. So besiegten wir den Weltmeister! 3:2-Triumph nach 47 Jahren“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. Am 22. Juni 1978. S.1

<sup>182</sup> Krankl, Hans: „Vielleicht schon meine letzten Tore im Team“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. WM-Extra. Am 22. Juni 1978. S. 6.

„Schöns Abschied – ein Trauerspiel. Kapitän Berti: Sogar ein Eigentor“, wird Trainer Helmut Schön für die Niederlage verantwortlich gemacht.<sup>183</sup> Der Trainer und die ganze Mannschaft wurden noch Tage nach der Niederlage in der *Bild Zeitung* zum Sündenbock gemacht. An Krankl rächte sich die Zeitung, in dem sie seine private Telefonnummer und darunter den Wunsch nach einem Anruf aus der deutschen Bundesliga veröffentlichte.<sup>184</sup>

Fazit: Durch die Medien wurden die verbalen Attacken der deutschen und österreichischen Spieler auch der breiten Bevölkerung vermittelt. Das hat seine Auswirkungen auf die Stimmung im Land und die Etablierung des Mythos Cordoba gehabt, der in den darauffolgenden Jahren immer wieder aufgegriffen wurde. Steinlechner schreibt:

„Bei den sportlichen Wettkämpfen zwischen Österreich und Deutschland wurde in der Zeit nach 1978 – vor allem seitens der Medien – versucht, die Rivalität zu forcieren; seit 1978 gab es ja in den sportlichen Beziehung zwischen den beiden Ländern einen Fixpunkt: *Córdoba*.“<sup>185</sup>

Auch der 4:1-Erfolg im Freundschaftsspiel gegen die Deutschen bei der Neueröffnung des Prater-Stadions (Anm.: heute Ernst-Happel-Stadion) 1986 änderte nichts an der Bedeutung des Cordoba-Spiel für die Österreicher.

### **3.3. „Wien wird Cordoba“. Die Fußball-EM 2008**

Die Aufführung, um die es in dieser Arbeit geht, fand am 16. Mai 2008 statt. Dieser Zeitpunkt ist vom Regisseur Massimo Furlan nicht zufällig gewählt worden. Denn im Juni 2008 fand in Österreich und der Schweiz die Europameisterschaft statt. Beide Gastgeberländer waren automatisch für den Wettbewerb qualifiziert. Deutschland schaffte die Qualifikation mühelos und landete bei der Auslosung der Endrunde am 2. Dezember 2007 in der Vorrundengruppe der Österreicher. Somit wurden Deutschland und Österreich zu Gruppengegnern und mussten sich am 16. Juni 2008 in Wien am Fußballfeld begegnen. Der Wunsch nach Wiederholung des Cordoba-Erfolgs gegen Deutschland war geboren.

Damit man den aktuellen Kontext und somit die Reaktionen des Publikums der Aufführung nachvollziehen kann, soll in diesem Kapitel die allgemeine Stimmung im

---

<sup>183</sup> Ohne Autor: „Schöns Abschied – Ein Trauerspiel. Kapitän Berti: Sogar ein Eigentor“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 22. Juni 1978. S. 7

<sup>184</sup> Ohne Autor: *BILD Zeitung*. Am 23. Juni 1978. S. 8.

<sup>185</sup> Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland*. S. 86.

Land in den Monaten vor der Aufführung skizziert werden. Dabei sind Ereignisse im Zusammenhang mit dem Spiel von Cordoba von besonderer Bedeutung.

Der Titel dieses Unterkapitels bezieht sich auf den Spruch, der besonders vor der Begegnung mit Deutschland überall zu hören war und auch auf einem Fan-Shirt, das man vor und während der Europameisterschaft in einem Online-Shop erwerben konnte, abgedruckt wurde.<sup>186</sup> So war „Wien wird Cordoba“ vor dem Match zwischen Deutschland und Österreich nicht nur auf der Brust zahlreicher Fans zu lesen, sondern wurde auch immer wieder auf den Straßen als Schlachtruf angestimmt. Nicht nur von dem Hersteller dieses T-Shirts wurde Cordoba zu Marketingzwecken genutzt. In den Monaten vor der Europameisterschaft haben die Medien, die Werbung und auch Kunst und Kultur Fußball und vor allem Cordoba genutzt, um Stimmung im Land zu machen und ganz nebenbei ihre Produkte zu verkaufen. Dieses Thema war so stark präsent, dass sogar Rufe nach dem Ende des Cordoba-Mythos laut wurden. Selbst Hans Krankl forderte vor der Europameisterschaft, damit aufzuhören: „Der Geist von Cordoba liegt in Cordoba begraben. Die Spieler sollen rausgehen und selbst Geschichte schreiben. Sie können zu Helden werden. Sie sollen Cordoba auslöschen“<sup>187</sup>, soll der damals 56-Jährige gegenüber den Medien geäußert haben.

Die Cordoba-Euphorie begann in Österreich aber nicht erst unmittelbar vor dem Match am 16. Juni. Bereits in der ersten Ausgabe der *Kronen Zeitung* des Jahres 2008 verkündete der damalige Bundeskanzler und Sportminister Alfred Gusenbauer seinen Wunsch drei Mal gegen Deutschland zu spielen:

„Erst beim Freundschaftsspiel am 6. Februar, dann im Rahmen der EURO 2008 in der Schweiz und Österreich beim Gruppenspiel am 16. Juni – und danach noch einmal. Das würde nämlich bedeuten, dass wir bei der Europameisterschaft ins Semifinale kommen.“<sup>188</sup>

Damit hob der Kanzler besonders die Begegnung gegen Deutschland heraus und sprach wohl den Wunsch seines Volkes aus. Denn nichts schien den Österreichern bei der Europameisterschaft wichtiger zu sein, als gegen die Deutschen zu gewinnen. Diesen Eindruck vermittelten zumindest die Medien und die Werbung.

---

<sup>186</sup> Online-Shop Merchzilla: Abrufbar unter:

<https://www.merchzilla.com/magicshirtbox/product/index/?selProdId=2317&id=63> (Letzter Zugriff: 10.10.2014)

<sup>187</sup> Krankl, Hans, zitiert nach Schmidt, Marc/ Soldwisch, Jörg: „Österreich träumt vom zweiten Cordoba. Auch Krankl will endlich neue Helden sehen“, Sport-Informationen-Dienst (SID). Am 15. Juni 2008.

<sup>188</sup> Alfred Gusenbauer, Zitiert nach: Ohne Autor: „Ich hoffe auf dreimal Deutschland“. Erschienen in: *Kronen Zeitung*. Sportteil. Am 1. Jänner 2008. S.6.

Die Berichterstattung zur Euro 2008 startete bereits im Januar. Die *Krone* druckte auf der Titelseite einen EM-Countdown, jeden Tag konnte der Leser erfahren wie viele Tage noch bis zur EM bleiben. Beinahe täglich fand man in jeder Zeitung mindestens einen Artikel über die Vorbereitungen zum Event, über die teilnehmenden Teams und Veranstaltungen rund um die Europameisterschaft. Das Land fieberte laut Medien dem Event entgegen. Auch Kunst und Kultur kamen nicht am Fußball vorbei. Selbst der Opernball am 31. Januar 2008 stand im Zeichen der Europameisterschaft. Zur Eröffnung bot das Staatsopernballett in den Fußballtrikots eine speziell einstudierte Choreographie. Die Ausstellung *Wo die Wuchtel fliegt*, die am 24. April in Wien Museum eröffnete, entführte ihre Besucher zu den legendären Orten des Wiener Fußballs und erzählte die Geschichte des Fußballsports in Österreich. Auf dem Platz vor dem Wiener Museumsquartier konnte man in den Monaten vor der EM überdimensionale Fußballschuh-Skulpturen in den Farben der Teilnehmerländer besichtigen, je Land ein Schuh. Zahlreiche, mal mehr Mal weniger ernstzunehmende Bücher über Fußball, Europameisterschaft und natürlich auch über Cordoba erschienen in den Monaten vor dem Wettbewerb.

Auch die Werbeindustrie hat Fußball als geeignetes Mittel für sich entdeckt. Mit Fußball wurde seit Anfang des Jahres beinahe für alles geworben. Nur einige Beispiele: Die PSK Bank versuchte neue Kunden mit einem Fußball-Sparbuch zu locken, MasterCard mit einer Fußball-Kreditkarte. Der Unterwäsche-Label Palmers brachte eine eigene Dessous-Kollektion mit Fußballmotiven unter dem Namen „I love 2008“ und diverse Kleidungshersteller, wie beispielsweise New Yorker und H&M, eigene Fan-Shirts auf den Markt. McDonalds kreierte für jedes Teilnehmerland der EURO einen Burger und verkaufte sie unter dem Slogan „Wir verputzen alle – auch die Europameister“. Die Metzgerei-Kette Radatz startete eine Würstel-EM. Dabei konnten die Kunden im Internet abstimmen, welches für jedes Teilnehmerland typische Würstchen ihnen am besten schmeckt. Für Österreich wurde, wie man auf dem abgebildeten Plakat (Abbildung 6) sieht, eine Käsekrainer, für Deutschland eine Currywurst ins Rennen geschickt. Wer am Ende gewonnen hat, ließ sich nicht herausfinden.



Abbildung 6: Werbeplakat der Metzgerei Radatz von 2008.<sup>189</sup>

Auch staatliche und halbstaatliche Unternehmen setzten auf Fußball als Werbemotiv. Für die ÖBB fuhren quer durch Österreich Lokomotive in den Landesfarben der Euro-Teilnehmer, je Land eine Lokomotive. Die Wiener Linien starteten eine Werbekampagne unter dem Titel „Wir fahren zur EM“. Dazu gehörten Plakate, TV- und Werbespots, Zeitungsinserate sowie mehrere öffentliche Verkehrsmittel, die mit Fußballmotiven angemalt durch die Wiener Straßen fuhren. Die Austrian Airlines bezeichneten sich selbst als „Unofficial Fan Line 2008“ und malten einem ihrer Airbuse A 320 einen Fanschal rund ums Cockpit auf.

Je näher die Europameisterschaft rückte, desto größer wurde die Euphorie rund um die Begegnung zwischen Deutschland und Österreich in der Gruppenphase. In diesem

<sup>189</sup> Quelle: Edvertising Werbeagentur: „Print gewinnt – mit Edward Zögl zumindest“. Abrufbar unter: <http://www.edvertising.at/de/advertising2/printwerbung> (Letzter Zugriff: 10.06.2014)

Zusammenhang wurde Cordoba in der Presse beinahe täglich erwähnt. So gab es beispielsweise zahlreiche historische Rückblicke, Interviews mit Cordoba-Spielern und Beobachtungen der Promi-Events, auf denen diese anwesend waren. Zu dieser Zeit gab es kaum eine Zeitung, in der nicht zumindest einmal am Tag das Wort Cordoba geschrieben wurde.

Die Zweifel am Sieg der Österreicher waren dennoch sehr präsent, wie ein Interview in der Tageszeitung *Heute* mit dem Titel „Hicke: Werden zu 80 Prozent gegen Deutschland verlieren!“ zeigt. Die Zeitung sprach am 16. April mit dem damaligen Teamchef Josef Hickerserger: „Wir werden gegen Jogi Löws Team in sieben oder acht von zehn Spielen verlieren“<sup>190</sup>, wird der ehemalige Cordoba-Spieler zitiert.

Trotzdem: Hauptsache gegen die Deutschen gewinnen, schien das Motto des Turniers zumindest für die österreichischen Medien zu sein. Das Messen mit den Deutschen führte auch zu kuriosen Schlagzeilen. So zum Beispiel war sich die *Heute* am 14. Mai 2008 nicht zu schade, um folgende Schlagzeile auf der Titelseite abzdrukken: „Deutsche! Wir sind auch im Bett besser“. Auf Seite neun folgte dann der Artikel mit dem Untertitel „In Sachen Spaß im Bett liegen wir laut Studie ganz deutlich vor den Deutschen“.

Die Euphorie rund um das Spiel von Cordoba wurde von der Werbeindustrie nur zu gerne aufgegriffen und als Stimmungsmacher eingesetzt. Es gab nichts, worauf sich kein Cordoba-Stempel aufdrücken ließ: T-Shirts, Schlüsselanhänger, Poster und Plakate, Bücher, Unterwäsche, Handtücher, Fähnchen und vieles mehr.

Nur einige Beispiele: McDonalds lockte mit dem Chicken „Cordoba“ Bleu Burger, der im Grunde nichts anderes als ein Chicken Cordon bleu war. Die Post verteilte als Werbegeschenk gelbe Schlüsselanhänger mit einem Fußballmotiv und einem Knopf darauf. Drückte man diesen Knopf, ertönte der legendäre Spruch von Edi Finger „Tor! Tor! Tor! Tor! Tor! I werd narrisch! Krankl schießt ein 3:2 für Österreich!“ im Originalton.

---

<sup>190</sup> W. Kreuziger: „Hicke: Werden zu 80 Prozent gegen Deutschland verlieren!“, Erschienen in: *Heute*. Am 16. April 2008. S. 39



Abbildung 7: Werbeplakat von Coca-Cola zur Euro 2008.<sup>191</sup>

Angelehnt an diesen Spruch startete Coca-Cola eine Werbekampagne mit dem Slogan „Let's go narrisch“ (Abbildung 7). Auf der Homepage des Getränkeherstellers konnten die Fußballfans auf ihre ganz eigene Weise die Vorfreude auf die EM zeigen und Fotos hochladen. Über 250 Fangruppen nahmen an dieser Aktion teil. Zwölf von ihnen wurden als Werbestars ausgewählt und auf Plakaten in ganz Österreich abgebildet.<sup>192</sup>



Abbildung 8: Werbeplakat des Wettanbieters bet-at-home.<sup>193</sup>

Der Wettanbieter bet-at-home hatte einen originellen Einfall. Er startete eine Werbekampagne mit dem Titel „Life is a Game“. Wie man auf dem Bild links

<sup>191</sup> In: Ohne Autor: „Coca-Cola und Publicis suchten die narrischsten Österreicher“, Abrufbar unter: <http://www.alleswerbung.info/presse-meldungen-mainmenu-14/kampagnen/582-coca-cola-und-publicis-suchten-die-narrischsten-terreicher.html> (Letzter Zugriff: 10.06.2014)

<sup>192</sup> Vgl. Ebd.

<sup>193</sup> In: Ohne Autor: „Nicht vorbildlich: Werberat fordert Ende der Zungenspiele“. In: *Der Standard online*. Vom 19. Juni 2008. Abrufbar unter: <http://derstandard.at/3380104> (Letzter Zugriff: 14.06.2014)

(Abbildung 8) sieht, war auf dem dazugehörigen Plakat ein Zungenkuss zwischen einer Österreicherin und einem Fan der deutschen Nationalmannschaft zu sehen. Diese Plakate und der dazugehörige TV-Werbespot waren 2008 in ganz Österreich zu sehen und erregten viel Aufmerksamkeit. Der Österreichische Werberat forderte den Wettanbieter jedoch auf, die Verbreitung des Plakates wegen der Widersprüche zu den ethischen Grundsätzen zu stoppen.<sup>194</sup>

### **3.4. Zwischenresümee**

In Österreich hatte Fußball bereits seit dem Ende des ersten Weltkriegs einen identitätsstiftenden Charakter. Besonders in den Begegnungen mit Deutschland kam das zum Ausdruck und entwickelte sich im Laufe der Jahre zu einem „Deutschland-Komplex“. Als Geburtsstunde desselben betrachten einige Experten die Weltmeisterschaft in Italien 1934. Das damals erfolgsverwöhnte österreichische „Wunderteam“ verlor als haushoher Favorit im Spiel um Platz drei gegen Deutschland mit 2:3. Die Antipathie gegenüber Deutschland wurde mit dem Anschluss an das Deutsche Reich 1938 noch stärker, was in Form von Krawallen zwischen den Fußballfans zum Ausdruck kam.

Nach dem zweiten Weltkrieg suchte man in Österreich die Abgrenzung zu Deutschland, was zu einem Teil der nationalen Identitätsbildung der Österreicher wurde. Fußball wurde zur Projektionsfläche der nationalen Abgrenzung von Deutschland. Auf dem Fußballfeld mutierte die Bundesrepublik daher zum Erzfeind. Das wurde vor allem nach der Niederlage im Halbfinale der Weltmeisterschaft 1954 spürbar. Doch diese beiden Niederlagen spielen im kulturellen Gedächtnis der gegenwärtigen Generation der Österreicher kaum eine Rolle. Nur das Spiel im argentinischen Cordoba ist heute jedem Österreicher im Gedächtnis. Bei der Weltmeisterschaft 1978 besiegte die Alpenrepublik in einem für sie eigentlich schon bedeutungslosen Spiel die deutsche Auswahl mit 3:2. Somit war der Wettbewerb für den Titelverteidiger Deutschland unrühmlich beendet. Das Team musste die Heimreise antreten. Zu diesem Zeitpunkt wartete Österreich bereits seit 47 Jahren auf einen Sieg gegen die Deutschen.

Die umfassende Berichterstattung der Medien über dieses Spiel und der mediale Schlagabtausch zwischen den deutschen und den österreichischen Spielern führten

---

<sup>194</sup> Vgl. Ebd.

schließlich zur Geburt des „Mythos Cordoba“. Wann immer sich die Teams in den darauffolgenden Jahren auf dem Fußballfeld begegneten, griffen die Medien auf diesen Mythos zurück. Auch bei den Begegnungen der beiden Länder in anderen Sportarten wurde seitens der Medien oft das Cordoba-Spiel erwähnt. Das führte zur Etablierung und Aufrechthaltung des Spiels im kollektiven Gedächtnis der Österreicher.

Auch vor der Europameisterschaft 2008, als eine erneute Begegnung zwischen Deutschland und Österreich bevorstand, waren es die Medien und die Werbung, die den „Mythos Cordoba“ wieder belebt haben. In weiterer Folge hoffte ganz Österreich auf die Wiederholung des Triumphes von 1978.

## **4. „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater für einen Spieler.“**

Damit die Forschungsfrage dieser Arbeit beantwortet werden kann, ist es notwendig das Reenactment „Das Wunder von Cordoba“, das im Rahmen der Wiener Festwochen stattfand, zu analysieren. Zunächst jedoch sollen die einzelnen Elemente der Aufführung beschrieben werden. Diese Beschreibung entsteht anhand der Medienberichte und der bereits erwähnten Hausübungen der Studierenden, die bei der Aufführung dabei waren und diese anschließend im Seminar von Professor Stefan Hulfeld nach Jens Roselt analysiert haben. Insgesamt sind es 45 Hausübungen, zwölf von männlichen Studierenden und 32 von weiblichen. Eine Hausübung entstand in Zusammenarbeit von vier Damen und einem Herren. Über den Anteil deutscher Studierenden kann nur spekuliert werden, da sich nur vier von ihnen in ihren Texten eindeutig zu erkennen geben. Vermutlich waren es jedoch mehr als vier Studierende. Dennoch dürften die deutschen Studierenden in der Unterzahl sein. Im Anschluss an die Beschreibung der Aufführung soll die eingangs gestellte Forschungsfrage beantwortet werden.

### **4.1. Beschreibung der Inszenierung**

#### **4.1.1. Aufführungsort, Bühnenraum und Szenographie**

Das Fußballtheater von Massimo Furlan wird in einem echten Fußballstadion gespielt. Im Fall von „Das Wunder von Cordoba“ war es das Gerhard-Hanappi-Stadion, die Heimstätte des Wiener Bundesligavereins SK Rapid in Wien-Hütteldorf.

Bei der Aufführung waren die West- und Südtribünen für das Publikum geschlossen. Alle, verschiedenen Angaben zufolge, 2.500 bis 3.000 Zuschauer saßen auf der Nordtribüne. Das Fußballfeld diente dem Darsteller als Bühne: Das sind 9.000 Quadratmeter grünen Rasens, zwei Tore, zwei Straffräume, eine Mittellinie. In der Abbildung 9 sieht man die gesamte Bühne samt Zuschauerraum.



**Abbildung 9: Die Bühne von „Das Wunder von Cordoba“.**<sup>195</sup>

#### **4.1.2. Konstruktion der Figur und Darstellungsweise**

Furlan ist der einzige Darsteller des Reenactments. Er spielt ganz alleine auf seiner Bühne, zwei Halbzeiten, je 45 Minuten. Es gibt keine Schiedsrichter, keine Trainer und Ersatzspieler am Spielfeldrand, keine Mit- oder Gegenspieler und auch keinen Ball. Das alles ist nur imaginär.

Im Fußballtheater spielt Furlan immer den Schützen des entscheidenden Tores in dem von ihm als Vorlage gewählten Spiel. Im Falle von „Das Wunder von Cordoba“ ist es Hans Krankl. Diesen Charakter konstruiert Furlan aus den Elementen wie Kostüm, Mimik und Gestik. In „Das Wunder von Cordoba“ lief er im Originaldress der damaligen österreichischen Nationalmannschaft auf den Rasen, ganz im rot-weiß-roten Design. Der Dress bestand aus einem roten, langärmeligen Oberteil mit weißem Kragen, einem breiten, weißen Streifen an der Seite der Ärmel und dem österreichischen Bundesadler am Herzen. Dazu hatte Furlan weiße Shorts mit einem roten Streifen auf jeder Seite, zwei rote Stutzen mit einem weißen Streifen und schwarze Fußballschuhe an. So gekleidet stellte Furlan die Bewegungen seines Protagonisten während des Original-Spiels nach. Das Kostüm kann man in den Abbildungen 10 und 11 sehen.

---

<sup>195</sup> Copyright: Robert Newald/picturedesk.com



**Abbildung 10: Szenen aus „Das Wunder von Cordoba“.**<sup>196</sup>

Seine Performance sieht Furlan selbst als eine Art Choreographie und seine Protagonisten – berühmte Fußballspieler – als Choreographen. Das erzählte er in einem Interview mit *Der Standard*.

„Ich schaue mir das Video zwei- oder dreihundertmal an. Das ist schrecklich, aber ich sehe genau, was Krankl gemacht hat. Dann stelle ich meinen eigenen, sehr technischen Kommentar zusammen, den ich während der Performance im Stadion über einen Empfänger im Ohr höre. So kann ich mir vorstellen, was ich zu tun habe. Es ist, als ob Krankl eine

---

<sup>196</sup> Copyright beide Bilder: Robert Newald/picturedesk.com. Bild oben: Ohne Autor: „Revival für das ‚Wunder von Cordoba‘“. In: *orf.at*. Am 17.05.2008. Abrufbar unter: <http://wiev1.orf.at/stories/278603> (Letzter Zugriff: 26.10.2014)

Choreographie geschrieben hätte. [...] Ja, ich renne herum, falle, schreie manchmal [...]. Krankl ist der Choreograf, und ich bin der Tänzer.“<sup>197</sup>

Der Fußballer Krankl selbst wird in einem der Fußballgeschichtsbücher als „ein klassischer Torjäger mit wenig Bewegungsdrang und einem unendlichen Torinstinkt“<sup>198</sup> beschrieben. Dementsprechend war auch die Choreographie, die Furlan einzustudieren hatte. „Furlan bewegt sich überraschend wenig“, beschreibt Studierender Kasper M. in seiner Hausübung die Darstellung von Furlan. „So wie der echte Krankl in Cordoba, stand seine Kopie oftmals einfach nur herum, bewegte sich kaum und blickte den imaginären Mitspielern nach.“ Nichtsdestotrotz bekommt der nicht mehr ganz junge Darsteller von Studierenden Eliana K.W. „ein Kompliment für seine Kondition“.

Zwei Halbzeiten lang wiederholte der Schweizer die damaligen Bewegungen von Krankl. Er lief seine Routen ab, blieb stehen, simulierte Zweikämpfe und Passannahmen, ließ zwei Mal den imaginären Ball im Tor versinken und jubelte danach, genauso wie Hans Krankl im Spiel von Cordoba. Das sieht man auch in der Abbildung 11, in der man die Originalaufnahme von Krankl beim Torjubel nach dem entscheidenden 3:2 neben der Aufnahme von Furlan, der genau diesen Moment nachahmt, sieht. Der Zeitung *Kurier* erzählte Furlan:

„Ich gestalte wirklich die gesamten 90 Minuten, ich schwitze, ich keuche, ich leide. Es ist komisch – und gleichzeitig pathetisch und heroisch. [...] Ich arbeite so genau wie nur möglich, dabei kann das niemand im Publikum überprüfen!“<sup>199</sup>

Seine Performance wirkt sehr authentisch, wie in den Hausübungen der Studierenden zu lesen ist. Rund ein Drittel der Studierenden (16 Arbeiten) geht näher auf die Darstellung von Furlan ein oder beschreibt sie genauer. Sieben davon finden die Darstellung authentisch. Sie glauben darin einen Fußballer bzw. Krankl erkennen zu können. „Der Körpereinsatz von Massimo Furlan war grandios und naturgetreu“, schreibt Studentin Renate J. in ihrer Hausübung. Dominique P. schreibt darüber: „Massimo Furlan bringt das ziemlich authentisch rüber. Mimik und Gestik wirken wie die eines Fußballspielers.“ „Furlan bewegte sich immer gerade auf derselben Stelle wie Krankl“, schreibt Birgit E. Sechs Studierende sprechen ihre Bewunderung für diese Leistung aus. Nur in einer einzigen Arbeit von Sebastian R. wird Furlans Darstellung als „nicht exakt

---

<sup>197</sup> Massimo Furlan, Zitiert nach: Ohne Autor: Interview „Der Kinderzimmer-Goleador“, Erschienen in: *Der Standard*. Am 16.Mai 2008. S. 40.

<sup>198</sup> Skocek, Johann: „Bis dass der Tod sie scheidet. Österreich glaubt bis heute an Krankl, Prohaska und die 78er. Dem österreichischen Fußball hilft das nicht unbedingt.“ S. 87.

<sup>199</sup> Furlan, Massimo, Zitiert nach Tartarotti, Guido: „Die Krankl-Choreographie“, Erschienen in: *Kurier*. Am 09. April 2008. S.33.

Krankls Bewegungen“, beschrieben. Und für Mira W. war Furlan „bei direkten Interaktionen mit anderen Spielern, oder dem Tormann [...] weniger überzeugend. Mit ihrer Meinung ist sie unter den Studierenden allein.



**Abbildung 11: Vergleich von Hans Krankl und Furlan nach dem Tor zum 3:2.**<sup>200</sup>

Fünf Studierende bezeichnen die Choreographie als eine Art Pantomime und eine „Mischung von Tanz, Sport und Kabarett“ (Eliana K.W.). In zwei Arbeiten wird erwähnt, dass Furlan sich wie ein Verrückter auf dem Fußballfeld bewegt. „Wenn man auf die große Leinwand blickt könnte man meinen, man sei bei einem richtigen Spiel. Schaut man aber auf das Fußballfeld, so sieht es gar nicht nach Fußball aus, sondern eher als ob ein Verrückter auf dem Fußballfeld wild herumläuft“, schreibt Dominique P.

<sup>200</sup> Eigene Montage: Bild links: Quelle: Ohne Autor: „Wir schickten Weltmeister mit 3:2 heim! Nach 47 Jahren der erste Sieg über die Deutschen“, In: *Kurier*. Am 22. Juni 1978. S. 1 Bild rechts: In: Hieber, Jochen: „Und wieder wurden sie narrisch.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* online vom 19. Mai 2008. Copyright: DPA. Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball/bundesliga/cordoba-inszenierung-und-wieder-wurden-sie-narrisch-1545126.html> (Letzter Zugriff: 30.05.2014).

### **4.1.3. Mediale Begleitung und Requisiten**

Eine große Rolle bei der Aufführung spielen das Licht und die multimedialen Elemente, wie Musik, Radiokommentar und Video. Zu Anfang der Aufführung lief der Darsteller in Begleitung einer echten Blasmusikkapelle aufs Spielfeld. Diese spielte die Nationalhymnen von Deutschland und Österreich, während der Darsteller da stand und so tat, als ob er dieses obligatorische Ritual mit seinem Team erleben würde.

Links vom Fußballfeld war eine große Videoleinwand angebracht, auf der das Geschehen auf dem Rasen und auf den Zuschauertribünen während der Aufführung in Echtzeit übertragen wurde. Gelegentlich wurden hier Emotionen des Darstellers von zwei Kameras am Rand des Feldes eingefangen und als Großaufnahme oder als Zeitlupenbild übertragen. Bei wichtigen Szenen war zuerst die entsprechende Sequenz des Originalmatches auf der Leinwand zu sehen, danach die vom Darsteller gebotene Version in Großaufnahme, um seine Emotionen, Gestik und Mimik genau verfolgen zu können.

Eine ganz wesentliche Rolle bei der Aufführung spielen auch die Requisiten. Diese befanden sich zum größten Teil im Publikum. Das kann man auch in den Abbildungen 12 und 13 sehen. Bereits am Eingang ins Stadion wurden an die Zuschauer Wiener-Festwochen-Schals als Fanschals verteilt. Viele Zuschauer kamen selbst in den Nationaldressen zur Aufführung und hatten verschiedene Fanartikel, wie rot-weiß-rot-Schals, Österreich-Sticker und Flaggen des jeweiligen Teams dabei. Einige Zuschauer malten sich mit speziellen Farben die Wangen rot-weiß-rot oder auch schwarz-rot-gold an. Im Stadion wurden Erfrischungsgetränke und Fast Food verkauft. Einige Zuschauer machten von diesem Angebot Gebrauch und nahmen die Verpflegung mit zu ihrem Platz.

Eines der wichtigsten Requisiten konnten die Zuschauer vor dem Spiel für 2,50 Euro ausleihen. Das waren kleine, als 0,33-Liter Ottakringer-Bierdosen verkleidete, Radioempfänger. Aus diesen erklang während des Spiels der Live-Kommentar von Edi Finger junior, der seinen berühmten Vater, den ORF-Radiokommentator von Cordoba 1978 Edi Finger, gab. Seinen Kommentar konnte man auch durch die Boxen im Stadion hören, die allerdings kaum einer wahrgenommen zu sein scheint, weil sie laut Studierenden Carolin L. zu leise waren. Nur in drei Arbeiten der Studierenden werden die Lautsprecher überhaupt erwähnt.



**Abbildung 12: Der Blick aus dem Publikum.**<sup>201</sup>

Auf den Kommentar selbst wird in 20 von 45 Arbeiten der Studierenden genauer eingegangen. Der Kommentar wiederholte nicht die Worte von 1978, sondern erklärte das was auf dem Fußballfeld in Hütteldorf passierte, wo sich der imaginäre Ball gerade befand, wie die Spielsituation aussieht und was die dargestellte Krankl-Figur am Fußballfeld gerade machte. Dabei ließ Finger junior den Wiener Schmäh und Sarkasmus nicht zu kurz kommen, wie man den Erinnerungsprotokollen der Studierenden entnehmen kann. In acht Hausübungen der Studierenden wird der Wiener Schmäh des Kommentators erwähnt oder beschrieben. Mit den Aussagen wie „Im Judo

---

<sup>201</sup> Copyright: Robert Newald/picturedesk.com

würd's a Wertung geben, im Fußball gibt's a Karte“, sorgte er für Lacher beim Publikum. Studierende Pia H. schreibt:

„Edi fieberte regelrecht mit der nicht vorhandenen Mannschaft mit. Seine Kommentare klangen, als würde er gerade live bei einem Fußballspiel mit 22 Männern sein. Stattdessen kommentierte er das Match, das vor 30 Jahren sein Vater kommentierte.“

In den letzten drei Minuten, kurz vor dem entscheidenden Tor des Spiels wurde der Live-Kommentator von der Originalaufnahme des Kommentars von Finger senior abgelöst. Gleichzeitig ging das Licht im Stadion aus. Nur der Darsteller auf dem Spielfeld wurde von zwei Lichtspots eingefangen, die ihn bis zum Torschuss begleiteten. Anschließend jubelte er so im Licht gefangen über seinen Erfolg (Abbildung 11, rechtes Bild). Bei dem legendären 3:2-Tor verkündet Edi Finger das Berühmte: „Tor, Tor, Tor! – I werd narrisch“. Dazu wurden auf der Leinwand die Originalaufnahmen des Spiels von 1978 eingeblendet. Der Darsteller wurde bis zum Abpfiff von den zwei Lichtspots begleitet. Mehr als drei Viertel (35) der Studierenden beschreiben die Schlusszene in ihren Hausübungen.

#### **4.1.4. Die Zuschauer von „Das Wunder von Cordoba“**

Das Verhalten der Zuschauer wird in allen 45 Hausübungen der Studierenden Mal mehr Mal weniger ausführlich beschrieben. In diesem Unterkapitel werden diese Beschreibungen zu einem Bild zusammengefasst. Unter den Zuschauern der Aufführung befanden sich sowohl deutsche als auch österreichische Anhänger, wobei die österreichischen eindeutig in der Überzahl waren. Erkennen konnte man viele von ihnen an den Fan-Utensilien in rot-weiß-rot: Fußball-Dressen, Fanschals, Fan-Hüten und Wangenbemalungen (Abbildung 13). Als die österreichische Nationalhymne zur Beginn der Aufführung gespielt wurde, standen die meisten Zuschauer auf und sangen die Strophen „Land der Berge, Land am Strome...“ mit, einige sogar mit rechter Hand am Herzen. Während der deutschen Hymne wurde dagegen gebuht und gepfiffen. Die wenigen Deutschen trauten sich dennoch, sich zu ihren Nationalfarben Schwarz-Rot-Gold zu bekennen und die entsprechende Flagge zu schwingen. Diese Handlung sorgte jedoch für Aufruhr, Amusement und Buh-Rufen bei den zahlenmäßig überlegenen einheimischen Zuschauern und wurde daraufhin unterlassen. Ein bemerkenswertes Vorkommnis auf der Zuschauertribüne beschreibt der Studierende David R. in seiner Hausübung: Ein Deutschland-Fan, der lauthals seine Mannschaft unterstützte, wurde daraufhin von mehreren Kindern mit zusammengeknüllten Wiener-Festwochen-Schals

beworfen. Der Deutsche feuerte mit denselben Geschossen zurück. Die Rivalität wurde demnach auch in echten Kämpfen ausgetragen.



**Abbildung 13: Das Publikum.**<sup>202</sup>

Während des Spiels machte sich das Publikum lautstark bemerkbar. Die Zuschauer schrien und klatschten, piffen und trommelten auf die Innenwände des Stadions. Regelmäßig wurden die „Immer wieder Österreich“-Gesänge und „Hansi, Hansi“-

---

<sup>202</sup> Copyright: Robert Newald/picturedesk.com

Chöre<sup>203</sup> der Österreicher laut und ließen den Geräuschpegel noch höher steigen. Es wurden Fahnen und Fanschals geschwenkt.

Bei den Toren des deutschen Teams waren die meisten Zuschauer entsetzt, was sich in den Buh-Rufen und Pfiffen bemerkbar machte. Bei den Toren der Österreicher brach dagegen heftiger Jubel aus. Nach dem ersten Tor für das heimische Team folgte die erste Laola-Welle auf der Zuschauertribüne. Nach dem zweiten Tor für Österreich wurden erneut Fangesänge eingestimmt: „Immer wieder Österreich“, „Hansi, Hansi“ oder „Einer geht noch, einer geht noch rein“ skandieren die Zuschauer. Dem Gesang folgten mehrere Laola-Wellen.

Als der Darsteller auf dem Spielfeld eine verpasste österreichische Torchance nachahmte, schmissen die Zuschauer zum Zeichen des Protests ihre Schals und Bierdosen auf das Spielfeld. Bei jedem erfolgreichen Torschuss der Deutschen, sprangen die Österreicher von ihren Plätzen auf und buhten die Gegner aus. Die Stimmung war beim hauptsächlich österreichischen Publikum sehr positiv, da sie wussten, dass ihr Team das Match gewinnen wird.

In der authentischen Halbzeitpause von 15 Minuten hielten sich die Zuschauer mit Fangesängen weiterhin bei Laune. In der zweiten Halbzeit rannten sogar drei Flitzer über das Spielfeld, wobei man hier spekulieren kann, ob diese Aktionen spontan oder vom Regisseur geplante Elemente der Aufführung waren. Gegen das Geplante spricht, dass es beim Originalspiel laut Augenzeugen<sup>204</sup> keine Flitzer gegeben hat. Der Darsteller ließ sich jedenfalls nicht von den Flitzern irritieren und spielte weiter ohne auf sie zu achten.

Sowohl in den Medienberichten als auch in den 14 von 45 Erinnerungsprotokollen der Studierenden wird über die Zusammensetzung des Publikums diskutiert. Im Bericht vom *orf.at* ist die Rede von „rund 2.500 Fans“, die „ins Hanappi-Stadion gepilgert“ sind.<sup>205</sup> In der *Wiener Zeitung* stellt die Autorin des kritischen Artikels die Frage: Warum soll dieses Stück als Kunst betrachtet werden? „Weil die Mehrzahl der 2.500 Besucher des Hanappi Stadions nie ins Theater geht (nach dieser Erfahrung gewiss auch nicht dafür gewonnen wurde), aber glaubt, einmal einem Kunstereignis beigewohnt zu

---

<sup>203</sup> Anmerkung: gemeint ist Protagonist Hans Krankl

<sup>204</sup> Der Augenzeuge ist Wolfgang Winheim, ein Sportredakteur der Tageszeitung *Kurier*.

<sup>205</sup> Ohne Autor: „Revival für das ‚Wunder von Cordoba‘“. In: *orf.at*. Am 17.05.2008. Abrufbar unter: <http://wiev1.orf.at/stories/278603> (Letzter Zugriff: 26.10.2014)

haben?“<sup>206</sup> Dagegen hat *Kurier*-Redakteur Winheim in einem Gespräch mit der Autorin dieser Arbeit versichert, dass die Mehrzahl der Besucher ein Theaterpublikum und nicht Fußballfans waren. Studierende Sigrid M. H. ist jedoch der Meinung, dass 80% des Publikums fußballbegeistert waren. „Vermutlich wird niemand, der eine starke Abneigung gegen diesen Sport hegt sich ein solches Theaterstück ansehen.“ Aus den Protokollen der Studierenden geht jedenfalls heraus, dass beide Publikumsarten dabei waren: Der typische Festwochenbesucher, „eher älter, eher besser gekleidet, aufmerksam, aber eher ruhig“, wie Sebastian R. beschreibt und der eher junge, als Fan verkleidete, singende und jubelnde Zuschauer, der wegen dem Mythos-Cordoba gekommen war. Alle 14 Studierenden sprechen von einem durchmischten Publikum, unter dem sowohl Frauen als auch Männer, Jugendliche, Kinder, Erwachsene und Familien, jeder sozialen Schicht dabei waren. Während die fanatischen Fußballanhänger anfangs noch kritisch von dem typischen Theaterpublikum beäugt wurden, wandelte sich das im Laufe der Aufführung ins „Wohlwohlen und vielleicht sogar ein wenig Faszination für die Begeisterung der Fußballfans“, schreibt Nicole H.

Eine Diskussion darüber, ob Furlans Publikum Theaterzuschauer oder Fußballfans sind, scheint daher überflüssig zu sein. Denn sie alle lassen sich auf die Spielsituation ein und sehen Furlan als die von ihm dargestellte Figur Hans Krankl. Genau das ist nach der Definition von Arno Paul Theater. Hier findet „eine symbolische Interaktion“ statt, wobei „ein rollenausdrückendes Verhalten von einem rollenunterstützenden Verhalten beantwortet wird, das auf der gemeinsamen Verabredung des ‚als-ob‘ beruht.“<sup>207</sup> Die Zuschauer sind sich der Theatersituation bewusst und lassen sich darauf ein.

## **4.2. Das Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept**

Wie man sieht, lebt die Aufführung von seinem Publikum und entsteht erst durch die Reaktionen der Zuschauer. Das Publikum übernimmt eine der tragenden Rollen. In einem Interview erzählt Furlan selbst Folgendes:

„Es ist wirklich faszinierend. Die Zuschauer verstehen, dass sie im Match auch eine Rolle übernehmen, dass sie mitspielen müssen. Die werden dann schnell zu Fans. Bei einer meiner Performances in Italien kamen Tifosi [Anm.: italienische Fans] schon eine Stunde vor Beginn und schwenkten ihre Fahnen vor dem Stadion.“

Furlan baut demnach auf dieses „Fan“-Verhalten seines Publikums und versucht die Zuschauer sehr bewusst dazu zu bringen, so in seinem Fußballtheater mitzuspielen.

---

<sup>206</sup> Klinger, Eva Maria: Theater als fragwürdige öffentliche Intervention. In: Wiener Zeitung. Mai 2008.

<sup>207</sup> Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, S. 232.

Denn sie „müssen“ eine Rolle übernehmen. Sonst würde das Fußballtheater nicht funktionieren. Doch wie bringt Furlan sein Publikum dazu? Mit welchen Mitteln wird das Publikum zum Akteur dieser Theateraufführung gemacht?

In den Hausübungen der Studierenden kommen besonders oft Beschreibungen wie: „mitreisende Stimmung“, „Kollektiverlebnis“, „Euphorie“, „Gefühl des gemeinsamen Erlebens“ oder „Zusammengehörigkeit“ vor. Solche oder ähnliche Aussagen werden in 28 von 45 Arbeiten getroffen. Selbst die, die sich sonst nicht für Fußball interessieren, ließen sich von der Stimmung im Publikum mitreisen, das beschreiben sechs Studierende in ihren Arbeiten. Acht Studierende bezeichnen sich ausdrücklich als nicht fußballinteressiert, sechs davon schrieben, dass sie vom Fußballfieber gepackt wurden und mitjubelten. Das Publikum wird also zum *Kollektiv*. In Acht Arbeiten wird das Publikum ausdrücklich als homogene Einheit beschrieben, als Gemeinschaft in der es kaum noch Individuen gibt, sondern nur eine Masse Fußballfans. Wie geschieht das?

Mit verschiedenen Mitteln appelliert Furlan in erster Linie an die *kollektive Erinnerung* seines Publikums und schafft es in weiterer Folge die von ihm gewünschten Emotionen zu erzeugen. Dahinter ist ein Konzept erkennbar, das in dieser Arbeit als *Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept* bezeichnet wird. In diesem Konzept kann man sechs Grundelemente erkennen, die im Zusammenspiel das erwünschte „Fan“-Verhalten des Publikums auslösen. Im Folgenden werden die Konzeptelemente einzeln erläutert.

#### **4.2.1. Die Vorlage und der Zeitpunkt der Aufführung**

Die Vorlagen für das Fußballtheater werden von Furlan nicht zufällig ausgesucht. In allen Ländern, in denen er seine Reenactments aufführt, hat Fußball einen identitätsstiftenden Charakter und ist ein unabdingbarer Baustein der *Wir-Identität*. Daher hat Furlan eine Vielzahl an Fußball-Spielen zur Auswahl, die ein fester Bestandteil der *kollektiven Erinnerung* des jeweiligen Volkes sind. Wie schon erwähnt wählt er üblicherweise Spiele, deren Zeitzeuge er selbst war. So geschehen auch bei „Das Wunder von Cordoba“. Wie im Kapitel 3 erklärt, hat Fußball in Österreich eine lange Tradition und ist bis heute ein fester Bestandteil der nationalen Identität. Da die nationale Identität der Österreicher, historisch bedingt, besonders in einer Abgrenzung von Deutschland zum Ausdruck kommt, spielt auch der Sieg von Cordoba eine sehr große Rolle bei der Bildung der *Wir-Identität* des österreichischen Volkes.

Daher aktiviert allein schon die Wahl der Vorlage die *kollektive Erinnerung* auch bei den jüngeren Zuschauern. Zudem nennt Furlan seine Aufführung „Das Wunder von

Cordoba“, ein Ausdruck der in der *kollektiven Erinnerung* der Österreicher fest verankert ist. Die Zuschauer gehen also bereits mit einer gewissen Erwartung ins Stadion. Und zwar erwarten sie, den Sieg gegen den Erzfeind zu sehen. Ihre *kollektive Erinnerung* ist bereits aktiv. Das erklärt teilweise, warum viele Zuschauer verkleidet waren und Fanartikel dabei hatten. Das Publikum geht zu dieser Aufführung, weil es um das Spiel von Cordoba geht.

Auch der Zeitpunkt der Aufführung ist nicht zufällig gewählt: Auf den Tag genau einen Monat vor der erneuten Begegnung zwischen Deutschland und Österreich am Fußballfeld im Rahmen der Europameisterschaft 2008 in der Schweiz und Österreich. Denn zu diesem Zeitpunkt wurde das Spiel von 1978 bereits medial ausgeschlachtet und der sogenannte „Mythos Cordoba“ war allgegenwärtig. Beinahe jeden Tag wurde das Spiel in den Medien erwähnt auch die Werbung entdeckte es als einen erfolgreichen Marketing-Trick (Kapitel 3.3.). Die *kollektive Erinnerung* der Furlan-Zuschauer an dieses Spiel war aus diesem Grund schon aktiv, bevor sie von der Aufführung überhaupt erfahren haben. Man könnte in diesem Zusammenhang auch vermuten, dass viele Zuschauer nur zu dieser Aufführung gingen, weil ihre Erinnerung an dieses Spiel aktiv war und sie das Spiel einfach selbst erleben wollten. Eine Situation, die Studierende Sarah K. in ihrer Arbeit beschreibt, verleitet zu dieser Vermutung: „Mein Sitznachbar wurde vor dem Spiel von einem netten ORF-Team interviewt. Auf die Frage ‚Warum bist du heute Abend hier?‘ antwortete er schlagfertig ‚Weil ich 78 nicht dabei war!‘ und so war auch die Stimmung im ganzen Stadion“.

Der Zeitpunkt der Aufführung spielt dem Autor in die Hände. Denn das Publikum kommt bereits mit einer aktiven *kollektiven Erinnerung* ins Stadion und ist bereit die ihm vorgesehene Rolle der Fans zu übernehmen.

#### **4.2.2. Authentische Atmosphäre**

Um dem Publikum seine Aufgabe zu erleichtern, schafft Furlan eine authentische Atmosphäre eines Fußball-Länderspiels. In 30 von 45 Hausübungen der Studierenden trifft man Beschreibungen wie „Stimmung wie bei richtigem Match“ oder „Länderspielstimmung“. Dazu trägt unter anderem das Stadion als Ort der Aufführung bei. Es erzeugt beim Zuschauer das Gefühl, bei einem richtigen Fußballspiel dabei zu sein, das sich bereits vor dem Betreten des Stadions breit macht.

Ein Fußballstadion als Ort für eine Theateraufführung erscheint zunächst möglicherweise seltsam. Das wird in vier Arbeiten der Studierenden erwähnt. Wenn

man aber die Entwicklung der Theaterbühnen betrachtet, erscheint es als nicht überraschend, Theater in einem Stadion aufzuführen. Erika Fischer-Lichte schreibt in ihrem Buch *Die Entdeckung des Zuschauers* Folgendes:

„Neue Theatergebäude werden in der Regel mit mobilen Bühnen und Zuschauerräumen ausgestattet, so daß sie als Guckkasten-, Proszeniums- und Arenabühne genutzt werden können [...]. Daneben werden die unterschiedlichsten Arten von Gebäuden als Theater genutzt [...]. Es gibt kaum ein Typus von Raum in einer Stadt, wo nicht bereits Theater gespielt worden wäre [...]. Es gibt überhaupt keinen Ort, an dem prinzipiell nicht Theater gespielt werden könnte.“<sup>208</sup>

Ein Fußballstadion besitzt noch dazu die vorteilhafte und schon in der Antike genutzte Form der Arena.

Für Furlan war bei der Auswahl des Stadions als Theaterraum für diese Aufführung in erster Linie die Atmosphäre des Stadions entscheidend. Fischer-Lichte kann diese Auswahl des Spielortes gut nachvollziehen:

„In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig. Nicht nur, daß sie sich ihm in ihren sogenannten primären und sekundären Qualitäten zeigen und in ihrem So-Sein in Erscheinung treten, sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfungen und umgeben, taucht in sie ein.“<sup>209</sup>

Furlan versucht also mit der Wahl des Aufführungsortes sein Publikum in die Atmosphäre eines Fußballspiels einzutauchen, es sozusagen in seine Rolle zu versetzen. Dazu trägt auch die Möglichkeit bei, Bier und andere Getränke sowie Snacks im Stadion zu kaufen, die es bei jedem Fußballspiel gibt. Das scheint zu funktionieren, denn in neun Erinnerungsprotokollen der Studierenden, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass gerade das Stadion als Lokalität und das Zusammenspiel aller dazugehörigen Komponenten wie Bier, Gerüche, Geräusche und nicht zuletzt auch die als Fans verkleidete Zuschauer, zur Illusion beitragen, bei einem echten Fußballspiel zu sein.

Um zu unterstreichen, dass es nicht um ein gewöhnliches Fußballspiel, sondern um ein Ländermatch geht, greift Furlan auf obligatorische Rituale eines solchen Matches zurück. Er läuft auf das Spielfeld in Begleitung einer Blasmusikkapelle, die die

---

<sup>208</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. S. 33-34.

<sup>209</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. S. 203.

Nationalhymnen von Deutschland und Österreich zu Beginn seiner Darbietung spielt. Dieses Ritual gehört zu einem richtigen Länderspiel dazu und weist schon zu Beginn der Aufführung auf den Länderspielcharakter hin.

Damit, dass nur eine Tribüne mit Zuschauern besetzt war, unterstrich Furlan aber auch den Theatercharakter der Veranstaltung. Das wird in drei Arbeiten der Studierenden erwähnt. Der Zuschauer saß, wie in einem Theatersaal, der Bühne gegenüber, und zwar nur der Bühne und nicht auch noch einer weiteren mit Zuschauern gefüllten Tribüne. Hier wird die Illusion eines Fußballspiels gebrochen, schreibt Carina R. in ihrer Arbeit. Denn bei einem richtigen Fußballspiel sind in der Regel alle Tribünen besetzt. Dabei ging allerdings die Stadionatmosphäre keineswegs verloren, schreibt Mohammad V. in seinem Erinnerungsprotokoll.

#### **4.2.3. Die Performance**

Das dritte Element im Erinnerungskonzept des Fußballtheaters ist die von Furlan konstruierte Figur und seine Performance auf dem Spielfeld. Allein schon die Wahl von Hans Krankl zum Protagonisten der Aufführung regt noch zusätzlich die *kollektive Erinnerung* an. Der Fußballer, der nach wie vor einen Starstatus in Österreich genießt, war der zweifache Torschütze des Spiels in Cordoba und verwandelte den Siegestreffer zum 3:2. Aus diesem Grund hat Furlan ihn zum Protagonisten seines Cordoba-Reenactments gewählt. Denn wenn man von Krankl spricht, spricht man in den meisten Fällen auch von Cordoba und umgekehrt.

Seine Figur konstruiert er aus Elementen wie Gestik und Mimik, die auf der Leinwand in Großaufnahmen zu sehen sind, sowie Kostüm. Besonders das Kostüm, das Dress der damaligen österreichischen Nationalmannschaft, dürfte eine zentrale Rolle spielen. Denn einerseits trägt es dazu bei, dass die Stimmung eines Länderspiels noch zusätzlich verdeutlicht wird. Andererseits unterstützt es die Bildung der *Wir-Identität* bei den österreichischen Zuschauern, es regt ihre nationalen Gefühle an.

Die eigentliche Performance kann man als eine Art Fahrplan für die Emotionen des Publikums bezeichnen. Wie schon zitiert, sieht Furlan seine Performance als eine Art Choreographie, die ihm seine Protagonisten vorgeben. Seine Performance selbst kann man als eine Art Pantomime sehen. 90 Minuten lang wiederholt Furlan alle Bewegungen von Hans Krankl in diesem Spiel. Und obwohl jeder im Publikum weiß, wie das Spiel ausgeht, reagiert es der jeweiligen Spielsituation angemessen. So beschreibt es der Journalist Wolfgang Winheim im *Kurier*:

„Doch Zuschauerinnen, manche davon mit rot-weiß-rot bemalten Wangen, applaudierten oder piffen so wie es die Mimik des ‚Massimo Krankl‘ oder die auf der Video-Wall eingeblendeten Cordoba-Szenen verlangten.“<sup>210</sup>

Damit sind die Emotionen des Publikums sogar etwas steuerbar und der Künstler weiß, wann mit einem besonderen Ausbruch der Emotionen zu rechnen sein könnte.

Seine Performance zielt gleichzeitig auch auf das *kollektive Gedächtnis* ab. Vor allem die Bilder des Jubels von Krankl dürften in der kulturellen Erinnerung der Österreicher präsent sein, denn sie wurden und werden oft in den Medien abgebildet. Daher ist auch die Nachahmung des Jubels nach dem entscheidenden Tor besonders reizvoll für die *kollektive Erinnerung*.

#### **4.2.4. Mediale Elemente und Requisiten**

Die Requisiten sind das vierte Element im Erinnerungskonzept des Fußballtheaters. Diese waren, wie bereits erwähnt, zum größten Teil im Publikum zu finden. Mit den Wiener-Festwochen-Schals, die am Eingang zur Aufführung an die Zuschauer verteilt wurden, hat man dem Zuschauer schon einen Hinweis darauf gegeben, welche Rolle er in der Aufführung übernehmen soll.

Angeregt durch die *kollektive Erinnerung* kamen viele Zuschauer in den Nationaldressen, mit Wangenbemalungen, Flaggen und weiteren Fanartikel zur Aufführung. Damit zeigten die Zuschauer einerseits ihre Zugehörigkeit zu der Gruppe und grenzten sich von der feindlichen, in diesem Fall deutschen, Gruppe ab. Das führte in weiterer Folge zur Entstehung einer *Wir-Identität* unter den österreichischen Zuschauern und zum sogenannten und in rund 60 Prozent der Hausübungen erwähnten Kollektiv- bzw. Gemeinschaftserlebnis. Man fühlte sich als Teil eines großen, national definierten Kollektivs. Mit ihrer Verkleidung ergänzten die Zuschauer außerdem das Bühnenbild eines Fußballstadions. Das führte wiederum dazu, dass die Atmosphäre eines Länderspiels noch stärker zum Ausdruck kam.

Eines der wichtigsten Requisiten waren die Ottakringer-Bierdosenradios, aus denen während dem Spiel der Live-Kommentar von Edi Finger junior zu hören war. Acht Studierende schreiben, dass das Spiel bzw. die Handlungen von Furlan gar nicht verständlich wären, wären sie im Kommentar nicht erklärt worden. Demnach machte Finger das Geschehen erst nachvollziehbar. Dieser Kommentar und die Mitschnitte des Originalkommentars nach dem 3:2-Tor im Zusammenspiel mit der authentischen

---

<sup>210</sup> Winheim, Wolfgang: „Mutprobe auf fremden Boden“, Erschienen in: *Kurier*. 18. Mai 2008. S. 31.

Länderspielatmosphäre und dem „Kollektiverlebnis“ versetzten die Zuschauer direkt in das Jahr 1978 nach Cordoba. In 16 Erinnerungskonzepten wird die Aufführung als die Möglichkeit, das echte Cordoba-Spiel nachzuerleben, beschrieben. Studentin Siegrid M.H. dazu: „Durch die Inszenierung von Furlan ist es einer jüngeren Generation möglich einen Höhepunkt der österreichischen Sportgeschichte live mit-beziehungsweise nachzuerleben.“ So beschreibt das die Studentin Sarah K. in ihrer Hausübung: „Wir ließen uns in ein Spiel zurückversetzen, was durch die eingespielten Szenen von '78 auf der Leinwand noch einmal verstärkt wurde.“ Und Studierende Birgit E. schreibt: „Ungefähr so muss es damals auch in Cordoba gewesen sein“. In 35 Prozent aller Arbeiten trifft man solche oder ähnliche Aussagen. Das Publikum gab sich demnach zum größten Teil völlig der Illusion von Cordoba hin.

Auffallend ist, dass zehn Studierende der Meinung sind, der Kommentar würde die Emotionen des Publikums auslösen und Spannung aufbauen. Das Publikum reagierte dem Kommentar entsprechend, jubelnd oder enttäuscht. Der Kommentar baute „eine gewisse Spannung auf“, der „Kommentator scheint auch auf die Geschehnisse und Stimmungen im Publikum zu reagierend oder umgekehrt: erwähnt die Flitzer ‚drei Nokade‘, ‚Das Publikum wird unruhig [...] wollen endlich ein Tor sehen‘“, beschreibt Studierende Alexandra S.. Finger nimmt nicht nur Bezug auf das Geschehen im Publikum, sondern versucht Mal mehr Mal weniger erfolgreich auch bestimmte Reaktionen, wie Klatschen, Laola-Wellen oder Buh-Rufe zu initiieren.

Durch die Videowall wurde das Gefühl das Cordoba-Spiel live zu erleben, noch zusätzlich verstärkt. Die wichtigen Szenen des Bühnengeschehens und Emotionen von Furlan auf dem Rasen in Großaufnahme wurden von den Einblendungen aus dem Originalspiel auf der Videoleinwand begleitet. Als der Künstler den entscheidenden Torschuss auf dem Spielfeld nachahmte, wurde die Originalaufnahme dieses Moments auf der Leinwand gezeigt und im Radio-Empfänger konnte man gleichzeitig auch noch den Originalkommentar hören. In diesem Moment war das Zusammenspiel der Elemente im *Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept* am Höhepunkt. Zwei Studierende schreiben von dem Gefühl des Nationalstolzes, den sie in diesem Moment empfunden haben. Die Studierende Chritina L., die selbst keine Österreicherin ist, beschreibt, dass viele Zuschauer auf sie wirkten, als erlebten sie das Cordoba-Ereignis mit viel Nationalgefühl noch einmal. Nationalstolz wird in noch einer Arbeit erwähnt. Die Schlusszene ist für sechs Studierende, die sie in ihren Arbeiten erwähnen, der Höhepunkt der Aufführung, in dem man sieht, dass es sich nicht um ein Fußballspiel

sondern um eine Theateraufführung handelt. Mit den Lichtspots werden der Zuschauer und der Bühnenraum voneinander getrennt und der Darsteller hervorgehoben. Somit wird die Aufmerksamkeit des Publikums nur auf den Darsteller gerichtet. Krankl wird dabei auch als Held markiert, es wird auf den Mythos-Charakter von Cordoba hingewiesen. „In dieser Sequenz war für mich das erste mal die Hervorhebung, also das theatrale des Stückes deutlich zu sehen“, schreibt Raphaela L. in ihrer Arbeit.

### **4.3. Das Publikum macht Theater**

„Publikum schafft Spannungskurve“, schreibt Jennifer R. in ihrer Hausübung. „Ohne Publikum passiert nichts.“ Sowohl in 31 von 45 Hausübungen der Studierenden als auch in den Pressemeldungen zu der Aufführung trifft man solche Aussagen über das Publikum. 15 Studierende bezeichnen das Publikum als den wichtigsten Teil oder auch den eigentlichen Akteuren der Aufführung, der sie erst spannend macht. In 17 Hausübungen kommen die Autoren zum Schluss, dass das Publikum ein Mitspieler dieser Aufführung ist, der die Rolle der Fans übernimmt und dadurch gemeinsam mit der Bühne die Aufführung gestaltet. Viele der Zuschauer der Aufführung sprechen davon, dass das eigentliche Theater auf den Zuschauertribünen stattfindet und man nicht Furlan alias Krankl auf dem Feld zuschaut, sondern vielmehr das Geschehen im Publikum beobachtet. Das Publikum ist demnach ebenfalls ein handelnder Teil der Aufführung und kann als Akteur betrachtet werden. Aber wie geschieht das genau?

Das Fußballtheater besteht im Grunde genommen aus zwei Aufführungen, die parallel stattfinden und in einer Wechselwirkung zueinander stehen. Die erste ereignet sich auf dem Fußballfeld und ist nach allen Regeln der Kunst ein inszeniertes, durchgeplantes und vorhersehbares, künstlerisches *Reenactment* des Spiels von Hans Krankl in Cordoba 1978. Dieses ist allerdings auf den Erfolg der zweiten Aufführung, die auf den Zuschauertribünen stattfindet, angewiesen.

Diese ist weniger planbar, denn es basiert auf der scheinbar spontanen Reaktion der Zuschauer. Damit diese Aufführung überhaupt zustande kommt, müssen besondere Bedingungen geschaffen werden. Das erreicht Furlan mit dem oben beschriebenen *Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept*. Die sechs Elemente helfen Furlan, das Publikum auf emotionaler Ebene zu berühren und die Reaktionen des Publikums in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken.

Diese Elemente schaffen einerseits die authentische Stimmung eines Fußball-Länderspiels und somit die nötigen Bedingungen, um das Publikum in seine Rolle zu

versetzen. Andererseits appelliert Furlan sehr stark an die *kollektive Erinnerung* seiner Zuschauer an den Triumph in Cordoba. Erst damit weckt er die gewünschten Emotionen. Daraufhin entwickelt sich das Gefühl der Zusammengehörigkeit bei den Zuschauern. Der Erinnerungsprozess resultiert, wie im Kapitel 2.4.2. beschrieben, in der *Gruppenidentität*. Es bilden sich zwei Fan-Lager, der deutsche und der zahlenmäßig überlegene österreichische. Das Publikum beginnt somit das *Wir-Bewusstsein* zu entwickeln.

Dieses bringen die Zuschauer durch Fan-Requisiten besonders deutlich zum Ausdruck. Wir erinnern uns an Jan Assmann und seine Feststellung, dass es ohne feindliche Gruppen kein *Wir-Bewusstsein* gibt (Kapitel 2.4.2.). Die wenigen Deutschen unter den Zuschauern werden zum Feindbild und aus dem österreichischen Publikum entwickelt sich ein *handelndes Kollektivsubjekt*, ganz nach der Auffassung von Assmann. So beginnt Furlans Publikum selbst zu agieren, in dem es Emotionen zum Ausdruck bringt und gestaltet damit die Aufführung. Durch die dazu passende Umgebung verschwinden die letzten Hemmungen und der einzelne Zuschauer wird ein Teil des Kollektiverlebnisses.

Bemerkenswert ist auch, dass die Distanz zwischen Kunst und Leben, also zwischen der dargestellten und der realen Welt, die selbst Lazarowicz verlangt hat, hier scheinbar verschwimmt. Das wird in folgender Aussage der Studierenden Corinna M. deutlich: „Als das dritte Tor gefallen war, war man stolz, ein/e Österreicher/in zu sein“, schreibt sie in ihrer Hausübung. Die Zuschauer hatten demnach das Gefühl, das echte Spiel von Cordoba zu erleben und waren somit gerne bereit mitzumachen. Dabei steht genau dieses Gefühl im Zentrum der Aufführung. Es geht weniger um die Wiederholung des Spiels von Cordoba, sondern um die Wiederholung des Gefühls, das die Österreicher bei diesem Triumph hatten. Furlan versucht also, ganz nach der Definition des *Reenactments* von Sven Lütticken, das Vergangene erfahrbar zu machen.

Dabei schafft Furlan eine neue Art der Theater-Aufführung. Sein *Reenactment* ist keines im klassischen Sinne. Er wiederholt nicht das Spiel von Cordoba originalgetreu. Das wäre auch gar nicht möglich und nicht nötig. Denn *Reenactments* passieren in der Gegenwart und sind niemals mit dem identisch, was sie wiederholen. Aber diese Aufführung ist trotzdem eine räumliche Inszenierung, die die Gegenwart befragt, in dem sie auf historische Ereignisse aus dem *kollektiven Gedächtnis* zurückgreift (siehe Kapitel 2.2.).

Doch es ist gleichzeitig auch eine *Performance*. Denn die Aufführung repräsentiert nicht eine fiktive Welt, wie im klassischen Drama, sondern stellt vielmehr – und das ist die eigentliche Leistung des Künstlers Furlan – ein besonderes Verhältnis mit dem Publikum her. Mit den Mitteln des Theaters und der Performance versucht er das Spiel umzusetzen und für seine Bühne zu adaptieren. Ihm geht es gar nicht um die getreue Wiederholung des Spiels, sondern darum, es im Gedächtnis seiner Zuschauer zurückzuholen und für sie erlebbar zu machen. Dadurch versucht der Künstler, den Zuschauer an Verlauf und Gestaltung der Aufführung aktiv zu beteiligen.

Mit den sechs Elementen des Konzepts berührt Furlan sein Publikum und erzeugt dadurch Emotionen, die den Zuschauer zur aktiven Teilnahme veranlassen. Somit ist der Ablauf der Zuschauer-Performance, ganz nach Definition von Fischer-Lichte, nicht planbar. Zudem ist diese Aufführung ein Ereignis, denn sie findet nur einmal statt. Somit ist „Das Wunder von Cordoba“ eine einmalige Performance des Künstlers Massimo Furlan, ganz im Sinne von Fischer-Lichte, und ein *Reenactment* von Krankls Spiel in Cordoba 1978. Man kann es auch ein *performatives Reenactment* nennen.

Die Kombination der beiden Begriffe eröffnet Furlan neue Möglichkeiten das Publikum zur Interaktion zu animieren. Er fordert sein Publikum nicht direkt zum Mitmachen auf, wie es Schechner getan hat. Und auch tauscht er mit seinem Publikum nicht die Rollen, wie Schlingensiefel bei *Chance 2000 – Wahlkampfzirkus '98*. Furlan bleibt der Darsteller seiner Performance. Es besteht sogar immer noch die vom Meyerhold erwähnte „Rampe“ zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum. Das wird besonders deutlich, als bei dem entscheidenden Tor das Flutlicht im Stadion erlischt und zwei große Spots den Spieler auf dem grünen Rasen einfangen und den jubelnden Darsteller bis zum Abpfiff begleiten. Der Zuschauerraum bleibt dabei dunkel. Einerseits wird auf diese Weise der entscheidende Moment des Spiels noch einmal herausgehoben. Andererseits werden so der Bühnen- und der Zuschauerraum optisch voneinander getrennt.

Aber Furlan gelingt es dennoch, den Großteil seiner Zuschauer mitzureißen und sie – wenn auch für sie selbst meist unbewusst – in Akteure zu verwandeln. Das passiert auch dadurch, dass dem Zuschauer genug Raum für die Entfaltung seiner Phantasie bleibt. Eines der bedeutendsten Spiele der österreichischen Fußballgeschichte und sein Verlauf sind also der Bezugsrahmen. Dieser ist, unabhängig davon, ob man ein Zeitzeuge des Spiels ist oder nicht, für jeden Zuschauer gleich. Durch das appellieren an die *kollektive Erinnerung* des Publikums wird es zum Akteur verwandelt. Gemeinsam mit dem

Darsteller Furlan und mit Unterstützung des Kommentators Finger junior vollbringt dieser Akteur „Das Wunder von Cordoba“ in Wien-Hütteldorf.

## 5. Schlusswort

Furlan bedient sich ausgiebig an den Mitteln des *Reenactments*. Allerdings geht es ihm nicht darum das Spiel von damals originalgetreu nachzuspielen, sondern in erster Linie darum bei dem Zuschauer das Gefühl zu erzeugen das Originalspiel live zu erleben. Das gelingt ihm mit dem *Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept*. Das Konzept ist die Antwort auf die eingangs gestellte Forschungsfrage: Mit welchen Mitteln wird das Publikum zum Akteur der Theateraufführung gemacht und wieso wurde ausgerechnet das Spiel von Cordoba als Vorlage dieses *Reenactments* ausgesucht?

Das Schlüsselement dabei ist die *kollektive Erinnerung* seines Publikums. Auf ihre Aktivierung zielt das Konzept ab. So entwickelt das Publikum eine *Wir-Identität* und wird durch die Abgrenzung zur feindlichen, in diesem Fall deutschen Gruppe, zum nationalbasierten, handelnden *Kollektivsubjekt*. So kann Furlan, seine Zuschauer nach Cordoba 1978 versetzen und in weiterer Folge dazu zu bewegen eine gestaltende Rolle in der Aufführung zu übernehmen. Dies funktioniert aber nur weil Furlan das Spiel von Cordoba als Vorlage wählt. Nur bei einem Triumph über den Erzrivalen Deutschland kommen die für seine Aufführung nötigen Emotionen zustande. Diesen Effekt könnte Furlan nicht erzielen, wenn es um einen Sieg gegen Tschechien, Slowenien, Italien, die Schweiz oder ein anderes österreichisches Nachbarland gehen würde. Nur bei einem Sieg gegen Deutschland explodieren die Emotionen derart. Im Endeffekt benutzt Furlan, die seit Jahrzehnten bestehende nationale Rivalität, die sich, angelehnt an die von den Medien unterstützte *kollektive Erinnerung*, in den sportlichen und vor allem fußballerischen Begegnungen beider Nationalteams widerspiegelt, um sein Publikum aus dem beobachtenden und konsumierenden Teil einer Theateraufführung zu einem aktiv gestaltenden Teil zu machen. Es scheint vollkommen unwichtig, was genau Furlan am Fußballfeld aufführt, denn das einsame, pantomimische Agieren eines Mannes, der 90 Minuten lang mit imaginärem Ball Fußball spielt, ist zugegebener Maßen nicht sonderlich spannend. Aber darum geht es nicht. Wichtig ist nur, dass er damit und mit dem gesamten Konzept die *kollektive Erinnerung* anregt. Die wiederum das Publikum zu einer für das Theater ganz besonderen Art der Aktivität bewegt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Aufführung als das Resultat der Interaktion zwischen der Bühne und dem Publikum betrachtet werden kann. Diese kommt zustande, weil der Künstler eine authentische Länderspielatmosphäre schafft und in dieser an die *kollektive Erinnerung* seines Publikums an die Vorlage der

Aufführung appelliert. Was wiederum zum Ausbruch der scheinbar unhaltbaren Emotionen führt, die das Publikum zum aktiven Teilnehmen veranlasst. Dies ist aber nur möglich, weil die Vorlage der Aufführung nicht nur fest im kollektiven Gedächtnis verankert ist, sondern auch einen identitätsstiftenden Charakter für die österreichische Nation hat.

So gelingt Furlan in seinem Fußballtheater der Versuch einer Symbiose zwischen Theater und Sportereignis, wobei die Zuschauer sich wie Fußballfans verhalten und eine Theateraufführung beobachten, deren Teil sie, ohne es zu wissen, sind.

## 6. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit untersucht die Aufführung „Das Wunder von Cordoba. Ein Fußballtheater“ für einen Spieler, von und mit Massimo Furlan, die im Rahmen der Wiener Festwochen am 16. Mai 2008 stattfand. Dabei wird das Publikum nicht nur zum mitgestaltenden Subjekt der Aufführung, sondern übernimmt eine der Hauptrollen darin. In erster Linie wird in dieser Arbeit den Fragen nachgegangen: Mit welchen Mitteln wird das Publikum zum Akteur der Theateraufführung gemacht und wieso wurde ausgerechnet das Spiel von Cordoba als Vorlage dieses Reenactments ausgesucht?

Anhand der Fachliteratur werden die Rolle des Zuschauers am Theater anhand einiger theaterwissenschaftlichen Theorien und der Begriff *kollektives Gedächtnis* beleuchtet. Dabei wird *Aufführung* als ein Ergebnis der Interaktion zwischen dem Darsteller und Zuschauer definiert, wobei versucht wird den *Zuschauer* zu animieren, sich am Verlauf der Aufführung aktiv zu beteiligen. Das *kollektive Gedächtnis* ist dabei ein ganz entscheidender Faktor, denn einerseits ist es notwendig, um einen gemeinsamen Bezugsrahmen bei den verschiedenen Personen unter den Zuschauern herzustellen, andererseits kann es dazu dienen, das Publikum zum *handelnden Kollektivsubjekt* zu verwandeln.

Im nächsten Kapitel wird im Rahmen eines historischen Überblicks über die Fußballgeschichte zwischen Deutschland und Österreich erklärt, warum ausgerechnet das Spiel in Cordoba eine große Bedeutung für die Österreicher hat. Außerdem wird der Medienrummel um dieses Spiel vor der Europameisterschaft 2008 und somit zum Zeitpunkt der Aufführung beschrieben.

Im letzten Kapitel werden zunächst die einzelnen Elemente der Aufführung beschrieben, wobei besonders das Verhalten des Publikums herausgehoben wird. Bei der Analyse der Aufführung werden die Vorgangsweise und die Mittel, die der Regisseur benutzt hat, um sein Publikum zum Handeln zu bringen, herausgearbeitet. Daraus entsteht schlussendlich ein sechsteiliges *Erinnerungs- und Mobilisierungskonzept*, das der Regisseur anzuwenden scheint.

## Bibliographie

Assmann, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.

Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2007.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992.

Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, In: Assman, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp 1988, S. 9-19.

Assman, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt: Suhrkamp 1988.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2008.

Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoa. Israelisch – deutsche Theaterbeziehung seit 1949*. Tübingen: Niemeyer 1996. (Theatron 17).

BILD Zeitung. Am 19. Juni 1978. S. 6.

BILD Zeitung. Am 23. Juni 1978. S. 8.

Burghard, Peter: *Die Fußball-Weltmeisterschaften 1978 Argentinien*. Die Süddeutsche Zeitung WM-Bibliothek. München: Süddeutsche Zeitung 2005.

Collingwood, Robin, G.: *Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Kohlhammer 1955.

Collingwood, Robin, G.: *The Idea of History*. 1. issued in Oxford Paperbacks. Oxford: University Press 1961.

Eichler, Christian: *Lexikon der Fußballmythen*. Frankfurt a.M.: Eichborn 2000.

Eisenberg, Christiane: „Deutschland“ In: Eisenberg, Christiane (Hg.): *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*. München: dtv 1997. S. 94-129.

Eisenberg, Christiane (Hg.): *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*. München: dtv 1997.

Finger, Eduard: ORF-Radiokommentar zum Spiel Deutschland-Österreich aus Cordoba. In: *Immer wieder Cordoba*. DVD Bonusmaterial. SonyBMG: Österreich 2008.

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

Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel: Francke, 1997.

Fischer-Lichte, Erika: „Die Wiederholung als Ereignis. Reenactment als Aneignung von Geschichte“, In: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012. S. 13-52.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Band 1: *Das System der theatralischen Zeichen*. 2. Aufl. Tübingen: Narr, 1988.

Fischer-Lichte, Erika: „Theater der Erinnerung oder Ritual der Totenbeschwörung. Anmerkungen zu Peter Zadeks Inszenierung von Sobols Ghetto an der Freien Volkshöhne (1984)“, In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoa. Israelisch – deutsche Theaterbeziehung seit 1949*. Tübingen: Niemeyer 1996. (Theatron 17). S. 164-187.

Fischer-Lichte, Erika/Xander, Harald (Hg.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen/Basel: Francke 1993.

Friedrichs, Hanns Joachim: *XI. Fußball-Weltmeisterschaft 1978*. München: Bertelsmann 1978.

Furlan, Massimo: *Das Wunder von Cordoba. Programmheft*. Wiener Festwochen 2008.

Girtler, Roland: „Fußballfans als edle Stammeskrieger. Helden, Hymnen und Feldzüge“, In: *Sportmagazin*. Nr. 5B. Juni 2008. S. 34-45.

Grüne, Hardy: *Fussball WM Enzyklopädie 1930-2006*. Kassel: Agon Sportverlag 2004.

Halbwachs, Maurice. *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Berlin: Suhrkamp 1985.

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer 1985.

- Häupl, Michael: „Córdoba, die Rache für Königgrätz. Geleitwort“ In: Wassermaier, Michael/ Wieselberg, Lukas: *20 Jahre Córdoba: 3:2 Österreich:Deutschland*. Wien: Döcker 1998. S. 10-11.
- Hermann, Max: „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. Vortrag vom 27. Juni 1920“ In: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: 1981, S. 15-24.
- Hoyer, Walter: „Sekis großer Wusch: ‚Sieg über die BRD!‘“ Erschienen in: *Kurier*. Am 20. Juni 1978. S. 18.
- Huba, Karl-Heinz (Hr.): *Die Geschichte der Fußball-Weltmeisterschaft. Stories, Daten, Hintergründe*. München: Copress 1990.
- Huber, Josef. „Wunder in Cordoba?“ Erschienen in: *Kurier*. 21. Juni. 1978. S. 19.
- Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a.(Hg.): *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977.
- John, Michael: „Österreich“ In: Eisenberg, Christiane (Hg.): *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*. München: dtv 1997. S. 65-93.
- John, Michael: „‚Wenn ich einen Deutschen sehe, werde ich zum lebendigen Rasenmäher‘. Deutsche und Österreicher im Fußballsport. Zur Genese einer Erzfeindschaft.“ In: Rathkolb, Oliver/ Schmid, Georg/ Heiß, Gernot (Hg.): *Österreich und Deutschlands Grösse. Ein schlampiges Verhältnis*. Salzburg: Otto Müller 1990. S. 143-153.
- Kindermann, Heinz: *Die Funktion des Publikums im Theater*. Wien: Kommissionsverlag d. österr. Akademie für Wissenschaften 1971.
- Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981.
- Klinger, Eva Maria: *Theater als fragwürdige öffentliche Intervention*. In: *Wiener Zeitung*. Mai 2008.
- Krankl, Hans: „Lieber einen Abbruch inszenieren als ein 0:5“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. Am 21. Juni 1978. S. 8.

- Krankl, Hans: „Vielleicht schon meine letzten Tore im Team“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. Am 22. Juni 1978. S. 6.
- Kreuziger, W.: „Hicke: Werden zu 80 Prozent gegen Deutschland verlieren!“  
Erschienen in: *Heute*. Am 16. April 2008. S. 39.
- Kuhn, Michael: „Der liebste Gegner? Weltmeister BRD!“ Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. 9. Juni 1978. S. 3.
- Kuhn, Michael: „Rache für Jahre der Prügel. Letzten Sieg über Deutschland feierte das Wunderteam.“ Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. Am 20. Juni 1978. S.1.
- Lazarowicz, Klaus: „Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“, In: Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a.(Hg.): *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977. S. 44-60.
- Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam 1991.
- Leidinger, Hannes/Moritz, Verena/Moser, Karin: *Streitbare Brüder. Österreich : Deutschland. Kurze Geschichte einer schwierigen Nachbarschaft*. Salzburg u.a.: Residenz 2010.
- Lütticken, Sven: „An Arena in Which to Reenact.“ In: Lütticken, Sven: *Life, Once more: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With 2005. S. 17-60.
- Lütticken, Sven: „Introduction.“ In: Lütticken, Sven: *Life, Once more: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With 2005. S. 5-7.
- Lütticken, Sven: *Life, Once more: Forms of Reenactment in Contemporary Art*. Rotterdam: Witte de With 2005.
- Martinez, Matias (Hg.): *Warum Fußball? Kulturwissenschaftliche Beschreibungen eines Sports*. Bielefeld: Aisthesis 2002.

Meyerhold, Wsewolod: „Rede auf der Gedenkfeier für J. B. Wachtangow 29. November 1926“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden Gespräche*. Zweiter Band 1917-1939. Berlin: Henschel 1979. S. 97-100.

Meyerhold, Wsewolod: „Rekonstruktion des Theaters“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden Gespräche*. Zweiter Band 1917-1939. Berlin: Henschel, 1979. S. 186-208.

Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden. Gespräche*. Erster Band 1891–1917. Berlin: Henschel, 1979.

Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden. Gespräche*. Zweiter Band 1917–1939. Berlin: Henschel, 1979.

Meyerhold, Wsewolod: „Über das Theater“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden Gespräche*. Erster Band 1891-1917. Berlin: Henschel, 1979. S. 94-275.

Ohne Autor: „Beten, Küsse und ein bißchen Zorn auf die Deutschen“. Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 9. Juni 1978. S. 7.

Ohne Autor: „Der Kinderzimmer-Goleador“, Erschienen in: *Der Standard*. Am 16. Mai 2008 S. 40.

Ohne Autor: „Deutsche! Wir sind auch im Bett besser“, Erschienen in: *Heute*. Am 14. Mai 2008. S.9.

Ohne Autor: „Gegen drei ‚Großmächte‘ Holland, Italien und BRD!“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. Am 12. Juni. 1978. S. 1.

Ohne Autor: „Hickersberger ist besonders giftig, weil er von uns die Nase voll hat“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 20. Juni 1978. S. 8.

Ohne Autor: „Ich hoffe auf dreimal Deutschland“. Erschienen in: *Kronen Zeitung*. Sportteil. Am 1. Jänner 2008. S.6.

Ohne Autor: „Österreich droht: Wir kratzen und beißen!“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 20. Juni 1978. S. 8.

Ohne Autor: „Schöns Abschied – Ein Trauerspiel. Kapitän Berti: Sogar ein Eigentor“, Erschienen in: *BILD Zeitung*. Am 22. Juni 1978. S. 7.

Ohne Autor: „Superspiel zum Abschied. So besiegten wir den Weltmeister! 3:2-Triumph nach 47 Jahren“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung*. Am 22. Juni 1978. S.1.

Ohne Autor: „Wir schickten Weltmeister mit 3:2 heim! Nach 47 Jahren der erste Sieg über die Deutschen“, Erschienen in: *Kurier*. Am 22. Juni 1978. S. 1.

Ohne Autor: „2:2 – aber BRD feierte den Aufstieg“, Erschienen in: *Kurier*. Am 20. Juni 1978.

Paul, Arno: „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, In: Klier, Helmar (Hg.): *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 208-237.

Pethes, Nicolas: *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2008.

Pointner, Karl: „Österreicher wollen uns eins auswischen“, Erschienen in: *Neue Kronen Zeitung. WM-Extra*. Am 21. Juni 1978. S. 2.

Porschlegel, Clemens: „Wie kommt die Nation an den Ball? Bemerkungen zur identifikatorischen Funktion des Fußballs“, In: Martinez, Matias (Hg.): *Warum Fußball? Kulturwissenschaftliche Beschreibungen eines Sports*. Bielefeld: Aisthesis 2002. S. 103-111.

Rathkolb, Oliver/ Schmid, Georg/ Heiß, Gernot (Hg.): *Österreich und Deutschlands Größe. Ein schlampiges Verhältnis*. Salzburg: Otto Müller 1990.

Roselt, Jens/Otto, Ulf: „Nicht Hier, nicht jetzt. Einleitung“, In: Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine*. Bielefeld: transcript Verlag, 2012. S. 7-11.

Roselt, Jens/ Otto, Ulf (Hg.): *Theater als Zeitmaschine*. Bielefeld: transcript Verlag 2012.

Schmidt, Marc/ Soldwisch, Jörg: „Österreich träumt vom zweiten Cordoba. Auch Krankl will endlich neue Helden sehen“, *Sport-Informationen-Dienst (SID)*. Am 15. Juni 2008.

Schopenhauer, Arthur: „Über das innere Wesen der Kunst.“ In: Lazarowicz, Klaus/Balme, Christopher (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991. S. 466-469.

Schulze-Marmeling, Dietrich/Dahlkamp, Hubert: *Die Geschichte der Fußballweltmeisterschaft*. Göttingen: Die Werkstatt 2006.

Skocek, Johann: „Bis dass der Tod sie scheide. Österreich glaubt bis heute an Krankl, Prohaska und die 78er. Dem österreichischen Fußball hilft das nicht unbedingt.“ In: Burghard, Peter: *Die Fußball-Weltmeisterschaften 1978 Argentinien*. Die Süddeutsche Zeitung WM-Bibliothek. München: Süddeutsche Zeitung 2005. S. 85-88.

Steinlechner, Joachim: *I werd' narrisch! Österreichs Fußballk(r)ampf gegen den „großen Bruder“ Deutschland – zwischen Mythos und Skandal*. Wien/Berlin: Lit, 2008.

Tartarotti, Guido: „Die Krankl-Choreographie“, Erschienen in: *Kurier*. Am 09. April 2008. S.33.

Urbanek, Gerhard: *Österreichs Deutschland-Komplex. Paradoxien in der österreichisch-deutschen Fußballmythologie*. Diss. Wien 2009.

Van den Dries, Luk: „Kerben bis zum Kratzen der Knochen. Neue Tendenzen im flämischen Theater“, In: Fischer-Lichte, Erika/Xander, Harald (Hg.): *Welttheater – Nationaltheater – Lokaltheater? Europäisches Theater am Ende des 20. Jahrhunderts*. Tübingen, Basel: Francke 1993. S. 21-38.

Wassermair, Michael/Wieselberg, Lukas: *20 Jahre Córdoba: 3:2 Österreich:Deutschland*. Wien: Döcker 1998.

Weiss, Otmar: „Fußball und Sportsoziologie“, In: *Sportmagazin*. Nr. 5B. Juni 2008. S.77-80.

Winheim, Wolfgang: „Kein Geschenk für die BRD!“. Erschienen in: *Kurier*. Am 20. Juni 1978. S. 19.

Winheim, Wolfgang: „Mutprobe auf fremden Boden“, Erschienen in: *Kurier*. 18. Mai 2008. S. 31.

Yates, Frances A.: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. 4. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag, 1997.

#### Internetquellen:

Furlan, Massimo: *Presentation. Massimo Furlan*. Abrufbar unter: <http://www.massimofurlan.com/presentation.php> (Letzter Zugriff: 18.11.2011).

Edvertising Werbeagentur: „Print gewinnt – mit Edward Zögl zumindest“. Abrufbar unter: <http://www.edvertising.at/de/advertising2/printwerbung> (Letzter Zugriff: 10.06.2014).

Hieber, Jochen: „Und wieder wurden sie narrisch.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* online vom 19. Mai 2008. Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball/bundesliga/cordoba-inszenierung-und-wieder-wurden-sie-narrisch-1545126.html> (Letzter Zugriff: 30.05.2014).

Ohne Autor: „Coca-Cola und Publicis suchten die narrischsten Österreicher!“, *AllesWerbung*. Abrufbar unter: <http://www.alleswerbung.info/pressemeldungen-mainmenu-14/kampagnen/582-coca-cola-und-publicis-suchten-die-narrischsten-terreicher.html> (Letzter Zugriff: 10.06.2014).

Ohne Autor: „Die DFB-Geschichte. Der Leipziger Mariengarten als Geburtsstätte“, *Deutscher Fußball-Bund*. Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=500154> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Ohne Autor: „Die Nationalmannschaft: Einleitung“, *Deutscher Fußball-Bund*. Abrufbar unter: <http://www.dfb.de/index.php?id=504380> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Ohne Autor: „Historisches: Die Geschichte des First Vienna Football Club“, *Homepage des First Vienna FC 189*. Abrufbar unter: <http://www.firstviennafc.at/vereinsgeschichte.php> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Ohne Autor: „Länderspielstatistik von 1902- August 1923“, *ÖFB*. Abrufbar unter: [http://www.oefb.at/\\_uploads/\\_elements/3323\\_file1.pdf](http://www.oefb.at/_uploads/_elements/3323_file1.pdf) (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Ohne Autor: „Nationalteam\_Geschichte: Die Geschichte des ÖFB“, *ÖFB*. Abrufbar unter: <http://www.oefb.at/fussball-ist-volkssport-und-news1964> (Letzter Zugriff: 28.09.2010).

Ohne Autor: „Nicht vorbildlich‘: Werberat fordert Ende der Zungenspiele“. In: *Der Standard online*. Vom 19. Juni 2008. Abrufbar unter: <http://derstandard.at/3380104> (Letzter Zugriff: 14.06.2014).

Ohne Autor: „Revival für das ‚Wunder von Cordoba‘“. In: *orf.at*. Am 17.05.2008. Abrufbar unter: <http://wiev1.orf.at/stories/278603> (Letzter Zugriff: 26.10.2014)

Ohne Autor: „Spielbilanz: Gegnerbilanz Österreich“, *Deutscher Fußball-Bund*.

Abrufbar unter:

<http://www.dfb.de/index.php?id=500000&action=showRivalBalance&liga=Nationalmannschaft&gegner=dfbat41&lang=D&cHash=a82d2476d2> (Letzter Zugriff: 1.11.2010).

Ohne Autor: „Strategien des Reenactments in der Kunst. Kulturfenster-26.02.08“,

*Robert Bosch Stiftung*. Abrufbar unter: <http://www.moe->

[kulturmanager.de/startseite/startseite-](http://www.moe-kulturmanager.de/startseite/startseite-)

[detail/?tx\\_ttnews\[tt\\_news\]=12&tx\\_ttnews\[backPid\]=7&cHash=ffb5baadf7](http://www.moe-kulturmanager.de/startseite/startseite-detail/?tx_ttnews[tt_news]=12&tx_ttnews[backPid]=7&cHash=ffb5baadf7), (Letzter Zugriff: 26.02.2011).

Online-Shop Merchzilla: Abrufbar unter:

<https://www.merchzilla.com/magicshirtbox/product/index/?selProdId=2317&id=63>

(Letzter Zugriff: 10.10.2014)

Österreichische Nationalbibliothek. Plakatsammlung. Abrufbar unter:

[http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder\\_frei/exhibition\\_1953/195301\\_text.htm](http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder_frei/exhibition_1953/195301_text.htm)

(Letzter Zugriff: 14.06.2014).

DVD:

*Immer wieder Cordoba*. SonyBMG: Österreich 2008.

# Abbildungsverzeichnis

## Abbildung 1

Intratheatrale Kommunikation nach Lazarowicz \_\_\_\_\_ 16

Eigene Darstellung. Vgl.: Lazarowicz, Klaus: „Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater“ In: Institut für Publikumsforschung der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u.a. (Hg.): *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1977. S. 44-60.

## Abbildung 2

Theatrale Kommunikation im „Theater der Geraden“ \_\_\_\_\_ 19

In: Meyerhold, Wsewolod: „Über das Theater“, In: Meyerhold, Wsewolod: *Schriften. Aufsätze. Briefe. Reden. Gespräche*. Band Eins 1891–1917. Berlin: Henschel, 1979. S. 122.

## Abbildung 3

Grundformen historischer Präsentation \_\_\_\_\_ 25

In: Assmann, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck 2007. S. 153.

## Abbildung 4

Differenzierungsprozess der Gedächtnistheorien \_\_\_\_\_ 29

Vgl.: Pethes, Nicolas. *Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2008. S. 69.

## Abbildung 5

Das ÖVP-Wahlplakat zur Nationalratswahl am 22. Februar 1953 \_\_\_\_\_ 43

Quelle: *Österreichische Nationalbibliothek. Plakatsammlung*. Abrufbar unter: [http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder\\_frei/exhibition\\_1953/195301\\_text.htm](http://www.onb.ac.at/siteseeing/flu/wieder_frei/exhibition_1953/195301_text.htm) (Letzter Zugriff: 14.06.2014).

## Abbildung 6

Werbeplakat der Metzgerei Radatz von 2008. \_\_\_\_\_ 58

Quelle: Edvertising Werbeagentur: „Print gewinnt – mit Edward Zögl zumindest“. Abrufbar unter: <http://www.edvertising.at/de/advertising2/printwerbung> (Letzter Zugriff: 10.06.2014).

### **Abbildung 7**

Werbeplakat von Coca-Cola zur Euro 2008 \_\_\_\_\_ 60

In: Ohne Autor: „Coca-Cola und Publicis suchten die narrischsten Österreicher“, Abruflbar unter: <http://www.alleswerbung.info/pressemeldungen-mainmenu-14/kampagnen/582-coca-cola-und-publicis-suchten-die-narrischsten-terreicher.html> (Letzter Zugriff: 10.06.2014).

### **Abbildung 8**

Werbeplakat des Wettanbieters bet-at-home \_\_\_\_\_ 60

In: Ohne Autor: „Nicht vorbildlich‘: Werberat fordert Ende der Zungenspiele“. In: *Der Standard online*. Vom 19. Juni 2008. Abruflbar unter: <http://derstandard.at/3380104> (Letzter Zugriff: 14.06.2014).

### **Abbildung 9**

Die Bühne von „Das Wunder von Cordoba“ \_\_\_\_\_ 64

Copyright: Robert Newald/picturedesk.com.

### **Abbildung 10**

Szenen aus „Das Wunder von Cordoba“ \_\_\_\_\_ 65

Copyright beide Bilder: Robert Newald/picturedesk.com. Bild oben: Ohne Autor: „Revival für das ‚Wunder von Cordoba‘“. In: *orf.at*. Am 17.05.2008. Abruflbar unter: <http://wiev1.orf.at/stories/278603> (Letzter Zugriff: 26.10.2014)

### **Abbildung 11**

Vergleich von Hans Krankl und Furlan nach dem Tor zum 3:2 \_\_\_\_\_ 67

Eigene Montage: Bild links: Ohne Autor: „Wir schickten Weltmeister mit 3:2 heim! Nach 47 Jahren der erste Sieg über die Deutschen“, In: *Kurier*. Am 22. Juni 1978. S. 1  
Bild rechts: In: Hieber, Jochen: „Und wieder wurden sie narrisch.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung online* vom 19. Mai 2008. Copyright: DPA. Abruflbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/sport/fussball/bundesliga/cordoba-inszenierung-und-wieder-wurden-sie-narrisch-1545126.html> (Letzter Zugriff: 30.05.2014).

### **Abbildung 12**

Der Blick aus dem Publikum \_\_\_\_\_ 69

Copyright: Robert Newald/picturedesk.com

**Abbildung 13**

Das Publikum \_\_\_\_\_ 71

Copyright: Robert Newald/picturedesk.com

# Lebenslauf

## Ausbildung

- seit 03/2006                      **Universität Wien**  
Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- 09/2002 – 06/2005              **Internationale Gesamtschule** (Heidelberg)  
Abschluss: Abitur
- 09/1998 – 06/2001              **Wirtschaftscollege** (Russland)  
Abschluss: Realschule

## Berufserfahrung

- 06/2014 – 09/2014              **Bohmann Druck & Verlag** (Wien, Österreich)  
Praktikum als Redakteurin (internationale Pressearbeit)
- 05/2012 – 10/2013              **KURIER** (Wien)  
Freie Mitarbeiterin (Chronik)
- 04/2011 – 05/2012              **Redaktion relevant.at** (Wien)  
Freie Mitarbeiterin (Sport)
- 04/2010 – 05/2014              **KICKOFF Das österreichische Football-Magazin**  
Redakteurin
- 03/2010                              **DER STANDARD** (Wien, Österreich)  
Volontariat im Sportressort
- 01/2009 – 03/2009              **Radiosender DIE NEUE 107.7** (Stuttgart)  
Praktikum in der Nachrichtenredaktion
- 12/2007 – 12/2008              **UTV, Universitäts-Fernsehen** (Wien)  
Reporterin, Moderatorin
- 09/2007 und 02/2008              **Rhein – Neckar – Zeitung** (Heidelberg)  
Praktikum in der Lokalredaktion Wiesloch

## **Sonstiges**

09/2011

**Eurotours 2011** – Europa, Raum der Bildung  
Teilnahme am Projekt der österreichischen  
Europapartnerschaft – 26 junge JournalistInnen berichten  
aus 26 EU-Ländern  
Reiseland: Litauen  
Thema: Schulen der nationalen Minderheiten

07/2011

**American Football Weltmeisterschaft**  
Redaktionelle Mitarbeit am offiziellen WM-Guide und der  
Stadionzeitung des österreichischen American Football  
Verbandes

*Wien, Januar 2015*