



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kisserwünschtes aktionistisches Kasperltheater“

Ein Experiment in der österreichischen Puppentheaterlandschaft

Verfasserin

Maria Mangott

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Ass. Mag.^a Dr.ⁱⁿ Gabriele C. Pfeiffer

Mein besonderer Dank gilt den Begründern des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters*, Dr. Rupert Kisser und Ernst Wunsch, die mich mit Informationen versorgt und mir umfangreiches Fotomaterial zur Verfügung gestellt haben.

1. Einleitung	7
1.1. Forschungsstand und Arbeitsmaterial.....	8
1.2. Kurzbiografien.....	9
2. Einflüsse und Vorläufer	12
2.1. Zur Theaterlandschaft der 1970er Jahre in Wien	12
2.1.1. Ernst Wünschs Theatererfahrung und seine Ansprüche an das Theater	12
2.1.2. Rupert Kissers Weg zum Theater	16
2.1.2.1. Exkurs: <i>Theater der Grausamkeit</i>	19
2.1.3. „... das kannst du nicht mehr übertreffen“: Jérôme Savary	21
2.1.4. Die Verbindung zur „sogenannten“ <i>Wiener Gruppe</i>	25
2.1.4.1. Studentenbühne <i>Die Arche</i>	25
2.1.4.2. Kasperliaden von H.C. Artmann und Konrad Bayer.....	27
2.1.4.3. Exkurs: Gerhard Rühm und seine Einzelaktionen.....	28
2.1.5. Der Einfluss durch den <i>Wiener Aktionismus</i>	30
2.2. Die Puppenbühne am Theater der Jugend in Wien.....	35
2.2.1. Das Repertoire	37
2.2.2. Bühne und Technik	41
2.2.3. Schattentheater Klaus Behrendt	42
3. Das Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater und die Verdauungstrilogie	44
3.1. Die Gründung des Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters und die Entstehung der Verdauungstrilogie	44
3.2. Die Verdauungstrilogie	48
3.2.1. Inhalt und Dramaturgie	48
3.2.2. Bühne und Technik	51
3.2.2.1. Bühnenkonstruktion	52
3.2.2.2. Im Guckkasten	62
3.2.2.3. „Speibwanne“	65
3.2.2.4. Beleuchtung.....	67
3.2.2.5. Puppe.....	69
3.2.2.6. Materialien	71
3.2.3. Die Inszenierung	72
3.2.3.1. Aus der Sicht der Betrachter	83
3.2.4. Die Aufführungen und ihre Ankündigungen	90
4. Zuckerstuhl und seine Inszenierungen.....	102
4.1. Die Umbenennung des Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters in Zuckerstuhl..	102
4.1.1. Strukturelle Änderung.....	105

4.2. evelyn ist unsterblich.....	105
4.2.1. Inhalt und Dramaturgie	106
4.2.2. Bühne und Technik	107
4.2.3. Puppen.....	108
4.2.4. Materialien	109
4.2.5. Inszenierung	110
4.3. gespräch über gruber.....	118
4.3.1. Inhalt und Dramaturgie	119
4.3.2. Bühne und Technik	121
4.3.3. Puppen.....	122
4.3.4. Materialien	123
4.3.5. Inszenierung	123
4.4. Publikum und Kritik.....	130
4.5. Literarische Werke und Karikaturen von <i>Zuckerstuhl</i>	131
4.5.1. Metempsychose	132
4.5.2. der wirkliche wünsch	141
4.6. Die Auflösung der Gruppe <i>Zuckerstuhl</i>	143
4.7. Die Fortführung	146
4.7.1. „Sprizz bitter“	147
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	152
6. Quellenverzeichnis	154
Audiographie	154
Bibliographie	154
Materialien der Verfasserin	158
Verwendete Materialien	158
Internetquellen	159
Abbildungsverzeichnis.....	160
7. Anhang	166
Kurzfassung	166
Abstract.....	167
Lebenslauf.....	168

1. Einleitung

Die Idee zur Themenwahl dieser Arbeit resultiert aus der Bearbeitung der Tondokumente von Ernst Wunsch, Rupert Kisser und Klaus Behrendt, die zugleich die Ausgangsbasis dafür bilden. Die Dokumentationsgespräche entstammen dem Forschungsprojekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983“ geleitet von Univ. Prof. Dr. Ulf Birbaumer in Zusammenarbeit mit Mag. Dr. Michael Hüttler und Mag.^a Dr.ⁱⁿ Gabriele C. Pfeiffer. Ging es im Rahmen des Projekts um die Aufdeckung verschiedenster bekannter und unbekannter Entwicklungen in der österreichischen Theaterszene der Nachkriegszeit, so widmet sich diese Arbeit einem kleinen Bereich aus diesem großen Wissenspool: dem *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater*.

Dieses Phänomen wurde von Ernst Wunsch und Rupert Kisser auf die Beine gestellt¹, fand aber zur Zeit seines Bestehens, zwischen 1973 und 1976, kaum Beachtung und wurde erst durch das Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983“ im Jahr 2004 wiederentdeckt und damit der Wissenschaft zugänglich gemacht.

Ziel dieser Arbeit ist es, das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* dokumentarisch aufzuarbeiten mit all den Umständen, die dieses Phänomen bedingten und beeinflussten, und dabei auch einer persönlichen Ebene, hervorgerufen durch die Erfahrungen von Wunsch, Kisser und Behrendt, Raum zu geben. Unter Berücksichtigung des zeitlichen Kontexts der 1970er Jahre soll eine Lücke in der Theatergeschichtsschreibung erschlossen werden.

Um verständlich zu machen, wie die Entstehung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* überhaupt erst möglich war, soll zuerst ein Blick spezifisch auf vorangegangene sowie zeitgenössische Theaterströmungen und allgemein auf die Theaterlandschaft der 1970er Jahre in Wien geworfen werden. Im Zentrum dieser Untersuchung stehen jene Wegbereiter, die Wunsch und Kisser auch als solche erwähnen: Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit*, Jérôme Savarys *Le Grand Magic Circus*, die *Wiener Gruppe* und der *Wiener Aktionismus*.

Die Wahl des Namens, die Kisser und Wunsch für ihr Phänomen trafen, umfasst einerseits die Zusammensetzung ihrer Nachnamen, andererseits enthält es eine Berufung auf den Aktionismus sowie auf das Kasperltheater. Um letzteren Sachverhalt darzulegen, soll die

¹ Klaus Behrendt hatte zuerst eine helfende Funktion inne, eine mitwirkende Rolle nahm er erst später ein.

Verbindung von Kisser und Wunsch mit der *Puppenbühne des Theaters der Jugend* untersucht werden.

Das dritte Kapitel behandelt die Entstehung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*, die bereits unmittelbar mit der ersten Inszenierung, der *Verdauungstrilogie*, zusammenhängt. Dem folgen Untersuchungen jener Produktionen, die unter dem neuen Gruppennamen *Zuckerstuhl* entstanden sind: *gespräch über gruber* und *evelyn ist unsterblich*. Die Besprechung dieser Inszenierungen soll ebensoviel Anteil haben, wie die der unaufgeführten Stücke *Metempsychose* und *der wirkliche wünsch*. Das abschließende Kapitel umfasst weiters die Auflösung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*, sowie die Tragweite der Rezeption. Um die Fortführung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* zu veranschaulichen, eignet sich die eben erst erschienene Erzählung von Ernst Wunsch mit dem Titel „Sprizz bitter“, die sich als Reflexion der *Verdauungstrilogie* entpuppt.

1.1. Forschungsstand und Arbeitsmaterial

Die wissenschaftliche Erforschung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* erfuhr durch die Aufnahme in das Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 – 1983“ ihren Startschuss. Drei Dokumentationsgespräche mit Ernst Wunsch, Rupert Kisser und Klaus Behrendt stehen seither zur Verfügung.

In einem Artikel von Michael Hüttler, der in einer Ausgabe von „Maske und Kothurn“ aus dem Jahr 2006 veröffentlicht wurde, sind die Grundzüge des Phänomens kurz umrissen. Erwähnung findet das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* auch in der Diplomarbeit „Wilhelm Pevny. Sprintorgasmik: Wien – New York“², allerdings in sehr gekürzter und ungenauer Bearbeitung.

Als Quelle steht zusätzlich der von Wunsch und Kisser verfasste Text zur Gründung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* mit dem Titel „Impressionen aus einem Trinkerwagen“ zur Verfügung, sowie die von Wunsch geschriebenen und erhalten gebliebenen textlichen Vorlagen der Inszenierungen. Darüber hinaus existieren zwei Schriften von Josef Dirnbeck, die als zeitgenössische Rezeption verstanden werden können, da sie noch während des Bestehens des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* verfasst worden

² Elisabeth Winkelhofer: Wilhelm Pevny. Sprintorgasmik: Wien – New York. Wien: Univ. Dipl., 2008.

sind. Einer dieser beiden Texte wurde als Exzerpt in der Zeitschrift *Frischfleisch*³ herausgegeben, beim zweiten handelt es sich um ein unveröffentlichtes Manuskript. Des Weiteren konnte das „Drehbuch“ der *Verdauungstrilogie* – ein Raster, welcher die Aktionen auf der Bühne mit den zugehörigen Ton- und Lichtmaßnahmen auflistet – für die Bearbeitung herangezogen werden.

Das in dieser Arbeit verwendete Fotomaterial wurde dankenswerterweise von Ernst Wunsch und Rupert Kisser zur Verfügung gestellt. Dasselbe gilt für die handgezeichneten Skizzen zur Puppenbühne des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*. Die computergrafischen Entwürfe der Puppenbühne sowie der Bau des Bühnenmodells wurden zur Veranschaulichung im Rahmen dieser Arbeit entworfen und realisiert. Außerdem entstanden weitere Interviews mit Wunsch und Kisser. Die entsprechenden Materialien liegen bei der Verfasserin.

Vorliegende Arbeit basiert auf der Methode der „oral history“; mittels Erzählungen aus der Erinnerung wurden Fakten aufgezeichnet und gesammelt. Die dadurch hervorgerufenen Widersprüche und Unstimmigkeiten werfen somit ein breites Forschungsfeld auf. Im Aufzeigen von unterschiedlichen Erinnerungen entsteht eine Mehrschichtigkeit von Geschichte und Wahrheit, der keine absolute Garantie für ihre historische Richtigkeit anhaftet.

1.2. Kurzbiografien

Rupert Kisser wurde 1951 in Wien als Sohn eines bürgerlich - konservativen Akademikers und einer Mutter mit einer gewissen zeichnerischen Begabung geboren. Die Eltern legten Rupert Kisser zwei Wege vor: für den Vater stand fest, er würde etwas „Ordentliches“ wie Jus oder Medizin studieren; seine Mutter sah ihm eine Zukunft im künstlerischen Bereich voraus. Gegen diese Lebensplanung revoltierte Kisser eine Zeit lang, und verließ seiner eigenen Lebensvorstellung Ausdruck mit dem Umzug in eine der ersten Wohngemeinschaften Wiens. 1969 inskripierte er für das Studium der Psychologie, sowie der Rechtswissenschaft und der Pädagogik. 1973 gründete er gemeinsam mit Ernst Wunsch das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater*, weshalb er sein Studium bis auf weiteres auf Eis legte. Ab 1976 war er an mehreren Produktionen der *Puppenbühne vom Theater der Jugend* in Wien als Puppenspieler

³ Josef Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 3, Jg. 5 (April 1975). S. 19-31. Frischfleisch veröffentlichte Texte von jungen SchriftstellerInnen und KünstlerInnen. Das Literaturmagazin erschien zum ersten Mal im Oktober 1971. Als Herausgeber ist der Publizistikstudent Nils Jensen angeführt. Die bislang letzte Ausgabe erschien im Jahr 1984.

beteiligt. Außerdem spielte er einige Jahre an der Kasperlbühne von Hedwig Eipeldauer⁴ sowie am Theater im Burgenland⁵. 1977 nahm Kisser sein Studium wieder auf, 1979 promovierte er im Fach Psychologie. Er arbeitete zuerst als Forschungsmethodiker und leitete von 1987 bis 2005 das Institut „Sicher leben“. Seit 2005 ist Dr. Rupert Kisser der Leiter für die Bereiche Heim, Freizeit, Sport am Kuratorium für Verkehrssicherheit.

Ernst Wunsch, geboren 1951 in Wien, studierte an der Universität Wien Germanistik, Antike Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft und belegte Kurse aus dem Vorlesungsangebot der Politikwissenschaft, Psychopathologie sowie der Evangelischen Theologie⁶. Ab 1971 arbeitete er als Puppenspieler an der *Puppenbühne des Theater der Jugend* in Wien unter der Leitung von Klaus Behrendt. 1973 gründete Ernst Wunsch gemeinsam mit Rupert Kisser das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater*. Nachdem Rupert Kisser sein Studium wieder aufgenommen hatte, ging auch Wunsch seinen eigenen Weg. Er arbeitete in verschiedensten Bereichen: als Hauslehrer, Journalist, Büroangestellter, Seminarreferent und Filmstatist. Wunsch blieb aber weiterhin künstlerisch tätig, was sich in den beiden Experimentalfilmen „Beck lebt“ und „eingegangen, eingehangen“, sowie dem Fernsehfilm „Das große Fressen“ niederschlug. Des Weiteren verfasste er zahlreiche Hörspiele, ebenso wie die Theaterstücke „Der Schilcher ist aus“ und „Oscar“⁷. 2000 wurde Ernst Wunschs Buch „Wo lassen schreiben“ veröffentlicht, 2004 erschien „Der Schabbesclub“ und 2009 die Erzählung „Sprizz bitter“.

Klaus Behrendt, geboren 1941, sieht die Anfänge für seine Laufbahn als Puppenspieler bereits in seiner Kindheit, auch wenn damals noch nicht vorauszusehen war, dass das Puppenspiel seine berufliche Zukunft ausfüllen würde. Während er in der Galerie nächst St. Stephan als Sekretär von Monsignore Mauer⁸ tätig war, erlebte er Experimente aller Art und trug mit

⁴ Hedwig Eipeldauer besaß eine Kasperlbühne, mit der sie im Stadionbad des Praters, sowie bei Kindergeburtstagsfeiern auftrat. Die Besonderheit ihrer Figuren war Ali, der beste Freund des Kasperls, eine dunkelhäutige Puppe. Alle fünf bis sechs Wochen wurden diese Kasperlauftritte vom ORF aufgezeichnet und im Fernsehen ausgestrahlt. Ab Ende der 1970er Jahre arbeitete Hedwig Eipeldauer an der *Puppenbühne des Theaters der Jugend* unter der Leitung von Klaus Behrendt.

⁵ Drei Monate zog das Ensemble mit einer Puppenbühne – die als Wanderbühne fungierte – durch verschiedene burgenländische Märkte und Städte.

⁶ Der Grund für den Kursbesuch an der Evangelischen Theologie lag darin, dass in den Vorlesungen der Germanistik keine zeitgenössischen AutorInnen wie Bachmann, Broch, Bernhard und Handke behandelt wurden, wohl aber in Seminaren eines Dozenten der Evangelischen Theologie. Dieser nahm seine StudentInnen auch zu Lesungen mit und führte sie in gewisse Literaturkreise ein.

⁷ Beide Theaterstücke entstanden in Zusammenarbeit mit dem steirischen Schriftsteller Reinhard P. Gruber.

⁸ 1954 gründete Otto Mauer die Galerie nächst St. Stephan in Wien. In den 1950ern und 1960ern wurde dieser Ort vor allem von der österreichischen Avantgarde genutzt.

seinem technischen Know-how immer wieder zum guten Gelingen bei.⁹ Behrendt beschäftigte sich vorerst hauptsächlich mit dem Kasperltheater, bis er schließlich das Angebot vom *Theater der Jugend* in Wien annahm, und damit zum Leiter von dessen *Puppenbühne* avancierte. Dort war er 23 Jahre lang tätig, bis die Bühne 1989 aufgelöst wurde. In Folge dessen machte er sich als „Solist mit seinem Schattentheater selbständig“¹⁰. Schließlich übernahm er die Leitung der Abteilung Puppentheater im Österreichischen Theatermuseum, wo er unter anderem die Sammlung Richard Teschners¹¹ betreute, restaurierte und auf dem historischen Teschner-Theater nach dessen Originalvorlagen Vorstellungen gab. Vier Jahre lang war er Vorsitzender der UNIMA¹²-Österreich. Als Puppenspieler bewährte sich Behrendt auch in der Inszenierung von „Mörder, Hoffnung der Frauen“, einem Einakter von Oskar Kokoschka, gespielt mit Schattenfiguren.¹³ Ebenso bearbeitete er die „Dreigroschenoper“ als antifaschistisches Stück, das er als Solist aufführte und sowohl den Gesang, wie auch das Spiel mit den Schattenfiguren selbst übernahm. Seit 2004 ist er in Pension und lebt in seiner Heimatstadt Pöchlarn.

⁹ Beispielsweise berichtet Behrendt von einer Aktion, in der sich Günter Brus in Strudelteig einwickeln wollte, was ohne seinen Rat in Bezug auf die Umsetzung wohl nicht funktioniert hätte. Vgl. Michael Hüttler/ Gabriele Pfeiffer: Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983. Interview mit Klaus Behrendt. Wien: 10.8.2004. Die Dokumentationsgespräche, die im Rahmen des Projekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983“ entstanden sind, werden hier und im Folgenden kurz als „Dokumentationsgespräche“ bezeichnet. Alle übrigen – im Rahmen dieser Arbeit entstandenen – Gedächtnisprotokolle, Gesprächsnotizen und Interviews werden eigens ausgewiesen.

¹⁰ Sümegi, Ulrike: Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk. Die Entwicklung des österreichischen Puppentheaters vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Wien: Univ. Diss., 2006. S. 447.

¹¹ „In der Technik der Stabfigur hat Richard Teschner (1879–1948) neue Maßstäbe gesetzt. Teschner, einer der bemerkenswertesten Vertreter des Wiener Jugendstils, war außergewöhnlich vielseitig begabt: Er war Maler, Graphiker, Bildhauer, Puppenspieler und noch vieles mehr. Mit seinem revolutionären Figurentheater schuf er von den Puppen über die Stücke bis hin zur Bühnentechnik und Begleitmusik ein theatrales Gesamtkunstwerk. Ausgehend von der javanischen Stabfigur entwickelte er einen neuen, ausdrucksvollen Puppentypus für seine pantomimischen Spiele. Die Überwindung der herkömmlichen Guckkastenbühne führte zum einzigartigen Rund des Figurenspiegels mit Bildern von großer Schönheit und suggestiver Wirkung.“ <http://www.khm.at/oesterreichisches-theatermuseum/sammlungen/figurentheater-teschners-figurenspiel-puppen-und-papiertheater/weitere-informationen/> Zugriff: 14.07.2009.

¹² UNIMA steht als Abkürzung für Union Internationale de la Marionnette und bezeichnet eine internationale Vereinigung von PuppenspielerInnen, die bereits 1929 in Prag gegründet worden war. Zum Ziel gesetzt hat sich diese Vereinigung die Förderung der Puppenspielkunst, sowie des gegenseitigen Verständnisses unter Völkern.

¹³ Oskar Kokoschka hatte für die Inszenierung „Das getupfte Ei“ sogar ein eigenes Figurenspiel erstellt, das jedoch schon bei der Uraufführung in der Fledermaus abbrannte. Aus Wut ließ Kokoschka das Figurenspiel verschwinden. Einige Puppen konnten jedoch von Freunden gerettet werden. An diese lehnte Klaus Behrendt die Figuren an und verwendete zudem unscharfe Projektionen aus Grafiken von Kokoschka.

2. Einflüsse und Vorläufer

„Und ich habe also geschrieben, aber es gab keine Chance oder Möglichkeit irgendetwas herauszubringen. Aber ich muss sagen, das liegt auch am Anfänger und ich wusste nicht, was zu schreiben, ich wusste nur, ich will schreiben.“¹⁴

Der Verweis im Namen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* auf den Aktionismus – wobei hier sicherlich der *Wiener Aktionismus* gemeint ist – und das Kasperltheater reicht nicht aus, um die Wurzeln dieses Phänomens ausreichend zu definieren. Es ist daher notwendig, einen Blick auf jene Einflüsse zu werfen, die Kisser und Wünsch in ihren Dokumentationsgesprächen benennen.

Damit widmet sich dieses Kapitel den persönlichen Erfahrungen von Kisser und Wünsch mit dem Theater der 1970er Jahre: zu den Einflüssen zählen Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* und Jérôme Savarys *Le Grand Magic Circus*, als Vorläufer gelten *Wiener Gruppe* und *Wiener Aktionismus*.

Die Erwähnung des Kasperltheaters im Namen des Phänomens weckt Assoziationen zum Puppentheater, sogar zu einem ganz spezifischen Kinderpuppentheater. Der erste Kontakt von Kisser und Wünsch mit dieser Theaterform soll anhand der *Puppenbühne am Theater der Jugend* in Wien näher beleuchtet werden.

2.1. Zur Theaterlandschaft der 1970er Jahre in Wien

2.1.1. Ernst Wünschs Theatererfahrung und seine Ansprüche an das Theater

In diesem Kapitel wird Bezug genommen auf das Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch aus dem Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983“. Wünsch empfand Wien in den 1970er Jahren als altmodische Theaterstadt. So war es für „gut-bürgerliche“

¹⁴ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch. Wien: 24.6.2004.

WienerInnen beinahe Pflicht, im Besitz eines Abonnements eines Wiener Theaters zu sein. Am Spielplan standen zu jener Zeit klassische Werke neben absurden Inszenierungen. Stücke, in welchen Schimpfworte verwendet wurden, waren bei vielen AbonnentInnen verpönt. Es gab sogar Maßnahmen einzelner, die mittels einer Strichliste Tabulosigkeiten aufzeichneten, um dann gegen die Direktion zu monieren. Wegen der Schimpfworte vermieden auch Wünschs Eltern gerade die absurden und modernen Stücke und überließen stattdessen ihrem Sohn diese Theaterkarten. Dieser Umstand brachte Wünsch auf den Geschmack von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*¹⁵ und Samuel Becketts *Endspiel*¹⁶. Die Inszenierung von James Saunders *Wirklich schade um Fred*¹⁷ im „Kleinen Theater Josefstadt“ prägte Ernst Wünschs Theaterverständnis ebenfalls. Er bezeichnet es als absolut „läppisches Stück, wirklich ein schönes Stück“. Einschlagend gestaltete sich für Wünsch auch die Aufführung von Harold Pinters *Der Hausmeister* am Akademietheater¹⁸, sowie am Burgtheater¹⁹. Hier trat der damalige Dramaturg des Hauses vor Beginn des Stückes auf die Bühne, um sich vorweg für die unsittlichen Worte und Beschimpfungen zu entschuldigen, die im Laufe des Abends

¹⁵ Im „Kleinen Haus“ des Theaters in der Josefstadt fand die österreichische Erstaufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* in der Spielsaison 1966/76 statt. „Es reichte zwar nicht für einen echten Theaterskandal, aber eine Reihe der ohnehin nur 100 Besucher des Konzerthauskellers verließen das Lokal vor dem Ende. Sie mochten sich nicht länger mit – damals noch schlimmer als heute empfundenen – üblen Ausdrücken und Unterstellungen bombardieren lassen, sahen den Sinn einer solchen Unternehmung nicht ein.“ Bauer, Anton: 200 Jahre Theater in der Josefstadt. 1788 – 1988. Wien: Schroll, 1988. S. 169.

¹⁶ Die Premiere von Samuel Becketts *Endspiel* fand am 21. Jänner 1976 im Akademietheater in Wien statt.

¹⁷ Die Recherche nach dem Premierentermin von *Wirklich schade um Fred* gestaltete sich als schwierig. In einer Chronik, die die Aufführungen im Theater in der Josefstadt und seiner zusätzlichen Spielstätten zwischen 1956 und 1988 zusammenfasst, wird schon im Vorhinein angekündigt: „Zur praktischen Handhabung dieses Teils sei noch angemerkt, daß innerhalb jeder Spielzeit zunächst allgemeine Themen zur Sprache kommen, dann als Hauptblock die einigermaßen genaue Charakterisierung der besonderen Premieren erfolgt und zuletzt unter dem Punkt ‚Was sonst noch geschah‘ in Kürze die weniger herausragenden Ereignisse oder Ergebnisse der Saison angerissen werden. Nur um eine Überfülle an Titeln zu vermeiden, die den Überblick eher verwirren, sind einige Aufführungen von geringem Belang ausgelassen worden.“ Bauer: 200 Jahre Theater in der Josefstadt, 1988. S. 127. Dieser Auslassung muss wohl auch die Inszenierung von James Saunders’ *Wirklich schade um Fred* zum Opfer gefallen sein. Gegründet wurde das Theater im Konzerthauskeller von der Wiener Konzerthausgesellschaft und über Jahre hinweg von Wiener Theatern als Experimentierbühne genutzt. So übernahm Rudolf Steinboeck, der damalige Direktor vom Theater in der Josefstadt, dieses Kellertheater, das nun den Namen „Kleines Theater der Josefstadt im Konzerthaus“ trug. Bis 1977 wurde die Bühne vom Theater in der Josefstadt verwaltet. Laut Bauers Chronik wurde in der Spielsaison 1968/69 im Keller des Konzerthauses *Wer war Mr. Hilary?* von James Saunders inszeniert. In der Saison 1970/71 kamen *Kein Pfeffer für Czermak/ Die liebe Fee Pocahontas oder Kaspar als Schildwache* von H. C. Artmann, *UBU* von Alfred Jarry und *Schweigen/Landschaft* von Harold Pinter zur Aufführung, sowie in der Saison 1971/72 die *Spiele* von James Saunders. Vgl. Bauer: 200 Jahre Theater in der Josefstadt, 1988. S. 174ff.

¹⁸ Die Premiere von Harold Pinters *Der Hausmeister* im Akademietheater fand am 4. April 1962 statt.

¹⁹ Die Aufführung von Harold Pinters *Der Hausmeister* am Burgtheater konnte nicht ausfindig gemacht werden. Da Wünsch sich an den Chefdramaturgen dieser Aufführung, Friedrich Heer, erinnert, der ab 1961 am Burgtheater engagiert war, grenzt dieser Umstand den möglichen Zeitraum der Inszenierung ein. Es könnte sich demnach um jene Aufführung handeln, die im Akademietheater stattgefunden hat. Allerdings gilt es zu bedenken, dass Wünsch damals erst elf Jahre alt war. Darüber hinaus soll – laut Wünsch – bei jener Aufführung im Akademietheater Heinz Moog in der Rolle des Hausmeisters auf der Bühne zu sehen gewesen sein. Die einzige Rolle, die dieser Schauspieler aber in einem Stück von Pinter übernahm, war 1977 am Akademietheater in *Die Heimkehr*.

fallen würden und um das Publikum darauf aufmerksam zu machen, dass dies nicht persönlich zu nehmen wäre, denn es handle sich lediglich um eine Übersetzung.

Durch derartige Theatererlebnisse entwickelte Wunsch eigene Ansprüche an das Theater. Einerseits mißfielen ihm die Strukturen und das Formelle, beginnend bei der Beantragung für Theaterförderungen bis hin zur ewig gleichbleibenden Dramaturgie der Stücke. Andererseits fängt für ihn Theater schon bei der Garderobe an. So ist er überzeugt, wenn ein Stück auf einem Bauernhof spielt, muss der Garderobier auch eine „BPB – Uniform“ tragen. Außerdem sollte Theater über die Architektur hinausgehen. Gerade das abstrakte Theater dürfte, seiner Meinung nach, eigentlich nicht in den „heiligen Hallen“ stattfinden, wo noch dazu Kleidungsvorschriften herrschen. Die alteingesessenen Traditionen der ehemaligen Hoftheater, die sich in der Kaiserzeit herausgebildet hatten, wurden im 20. Jahrhundert oft unverändert gepflegt. Dazu zählte neben der Wahl des Repertoires im Burgtheater zum Beispiel auch die Vorgabe für angemessene Bekleidung der ZuschauerInnen. Die Hinterfragung dieser Maßnahme setzte erst spät ein, wurde von vielen TheaterbesucherInnen diskutiert und oftmals heftig kritisiert. Wunsch erwähnt, dass man damals durchaus „provokativ im Rollpulli hineingegangen [ist] und im modernen Theater durftest du ohne Krawatte hinein, ‚sagenhaft‘.“ Diese Haltung hat sich verändert, so meint Wunsch: „heutzutage ist das egal“. Altmodisch, nicht der Zeit entsprechend, konservativ sind Begriffe, die den Wiener Theatern nicht nur aus diesem Grund anhafteten und denen Wunsch mit seinen eigenen Ideen entgegenwirken wollte. Die Bedeutung von Kleidung spielte in Theatern schon seit jeher eine wichtige Rolle. Vor allem unter dem Aspekt „sehen und gesehen werden“ wurde Bekleidung von den ZuschauerInnen zur Unterstreichung des eigenen Lebensstils und des sozialen Status genützt. Natürlich unterliegt Bekleidung modischen Erscheinungen und ist damit als Imponierverhalten zu verstehen. Genau deshalb kann mit Kleidung auch Rebellion bzw. Nonkonformismus ausgedrückt werden. Es bleibt also, nach der Sinnhaftigkeit der Kleidungsvorschriften in Theatern zu fragen. Waren die Gründe in der Kaiserzeit verständlich – denn das einfache Volk saß im selben Raum wie der Kaiser und die höfische Gesellschaft, so gelten diese nicht mehr für die zweite Republik. Wem will man mit Kleidung etwas beweisen? Den anderen ZuseherInnen, die man gar nicht kennt? Den SchauspielerInnen zu Ehren wäre wohl gelogen, denn sie können die ZuschauerInnen gar nicht sehen. Was spricht also dagegen, zwanghaft verordnete, *schöne* Kleidung gegen bequeme, individuelle auszutauschen und die Wahl damit jeder Zuschauerin und jedem Zuschauer selbst zu überlassen? „Ob im beruflichen Alltag oder in der Freizeit, ob auf einem gesellschaftlichen Ereignis oder im Karneval: Der Gebrauch von Kleidung erweist sich als

eine symbolische Auseinandersetzung mit dem Gegeneinander von gesellschaftlicher Forderung und persönlicher Entfaltung.²⁰ Wenn Kleidung als ein Zeichensystem, als eine Sprache betrachtet wird, sollte beachtet werden, dass es sich um eine nonverbale handelt. So „schafft Kleidung ein Gefühl von Übereinstimmung oder auch von Gegensatz und Abhebung.“²¹ Man kleidet sich verschieden je nach Geschlecht und Alter, Status und Beruf, praktischem Nutzen und Gruppenzugehörigkeit. Kleidung vermittelt auch ideologische Anschauungen. Uniformen liegen Vorschriften zugrunde, so wie sie auch im Theater - hier aber unausgesprochen – vorliegen. Laut Hoffmann führen gerade Uniformen und den Stand unterstreichende Kleidung dazu, dass Menschen sich ihren Mitmenschen überlegen fühlen. „Von ihrem Publikum erwarten sie ehrfürchtiges Zuhören bis unterwürfige Bewunderung. Das Publikum wird zur ‚niederen‘ Masse.“²² Allein deshalb ist es notwendig, den Kleidungs Vorschriften im Theater entgegenzuwirken. Hoffmann fördert damit einen interessanten Aspekt zu Tage:

„Nicht nur die Mode, sondern auch die *unterhaltenden Institutionen* machen unsere Welt erträglicher. Theater, Konzerte, Show-Ereignisse entführen uns in eine heile, erhoffte oder lästerliche Phantasiewelt. Sie bieten Freiräume für das Träumen. Wen überrascht es da schon, daß die Akteure, aber auch ihre Zuschauer, viele kleidsame Ungewöhnlichkeiten zur Schau stellen. Nirgendwo tritt korrekte Kleidung so weit in den Hintergrund wie hier. Statt dessen sind die Beteiligten gekleidet, als ginge es auf einen Maskenball, bewegen sich in historischen Kostümen, mindestens aber in der großen Garderobe für besondere Gelegenheiten.“²³

Nicht nur die Kleidungsproblematik in Theatern kritisiert Wünsch, sondern auch folgenden Aspekt: Gerade Fabrikhallen und Remisen eignen sich, seiner Meinung nach, hervorragend für Inszenierungen. Als Beispiel führt er sein Stück *Hochzeit in Bad Ischl*, das er „als Knabe“ verfasst hatte und in welchem die gesamte Stadt zur Bühne wird. Prozessionen, wie sie vor dem ersten Mai stattfinden, kleinere Spielorte, Kellertheater wären durchaus mögliche Aufführungsorte, am besten in einem möglichst konzentrierten Rahmen.

Wünsch erwartet sich vom Theater, dass die ZuschauerInnen schon voller Vorfreude kommen, ohne vorher noch einen „Bankdeal“ abzuschließen und erst durch das Läuten auf den Beginn der Vorstellung aufmerksam gemacht werden müssen.

²⁰ Hans-Joachim Hoffmann: *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade.* Frankfurt am Main: Ullstein, 1985. S. 19.

²¹ Ebd. S. 20.

²² Ebd. S. 45.

²³ Ebd. S. 181.

So erwähnt er auch die Schweizer Laiengruppe *Snom und Zsch*²⁴, die er auf ihrem Gastspiel in Wien kennenlernte. Die DarstellerInnen spielten nicht an der Bühnenrampe, sondern hielten sich während der ganzen Vorstellung im hinteren Teil der Bühne auf und jonglierten beispielsweise, obwohl sie dies nicht einmal richtig ausführen konnten. Die Gruppe hielt sich nicht an übliche Theaterbräuche, weshalb Wunsch sie als „unglaublich anders“ bezeichnet.

Als Beispiel, um sein Theaterverständnis zu vermitteln, erwähnt Wunsch den spanischen Stierkampf: „Das war wirklich ein Ritual, das [...] ganz bestimmten Regeln obliegt; das einzige, was in Spanien pünktlich ist, ist der Beginn dieser Fanfare [...] und das ist immer gleich, es bleibt immer gleich, es gibt ein Schema, die Akteure sind anders und das ist bei uns am Theater auch.“ Vergleichswert ist aber nicht – wie im Theater – die SchauspielerIn oder der Schauspieler, sondern der schwerste Stier oder der mutigste Akteur. Es passiert dasselbe wie in „Repertoire - Stücken“: „du wirst immer nur verglichen“. Den Stierkampf betrachtet Wunsch als perfektes Theater, das ihn auch sehr berührt.

Seiner Meinung nach sollte man „einfach alles, was wichtig ist, was auf allen Bühnen der Welt, auf jeder Kinoleinwand, in jedem Buch, dieses [immer] Gleiche [wie] Liebe, Leidenschaft, Tod und so weiter“ ausmerzen und damit alles, das es bereits gegeben hat. In diese Richtung geht schon das absurde Theater; daraus soll aber etwas Banales werden. Wunsch meint damit, „keine Witze machen, kein Kabarett machen“ mit Einlagen und Gags, damit das Publikum auf Pointen lacht, „sondern einfach etwas Überraschendes tun.“ In diesem Sinne entstand schließlich das erste Stück des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* namens *Verdauungstrilogie*.²⁵ Für Wunsch wurde es deshalb zentral, „dass man Kunst machen kann, ohne sich [...] dann selbst Vorwürfe zu machen“, weil man schon wieder etwas produziert, das bereits jemand vorher gemacht hat. So war für seine künstlerische Ausübung ausschlaggebend, dass es sich dabei um keine Nachahmung handelte.

2.1.2. Rupert Kissers Weg zum Theater

Dieses Kapitel nimmt Bezug auf das Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser aus dem Projekt „Experimentelles Theater in Österreich 1945 - 1983“. Die vorherrschende revolutionäre Stimmung Ende der 1960er Jahre veranlasste Kisser, selbst „Revolutionär“ zu werden. Die Aufmüpfigkeit gegen das bürgerliche Leben brachte in zahlreichen Diskussionen

²⁴ Die Gruppe *Snom und Zsch* wurde 1971 von Peter Schweiger, Werner Bärtschi und Daniel Fueter in Zürich gegründet und ist vor allem durch die Thematisierung von Grenzübergängen zwischen Theater und Musik bekannt. In Wien trat die Gruppe in einem Hörsaal auf, erinnert sich Wunsch.

²⁵ Siehe unter Kapitel „*Verdauungstrilogie*“: S. 48.

„sehr bizarre und utopische und verrückte Ideen“ hervor, in Hinsicht auf das Ende der Familie, Kulturrevolution, neue Formen des Zusammenlebens und ähnliches. Interessant war alles, „vom Maoismus zum Aktionismus, von den Kommunarden“, eben alles, „was irgendwie quergelegen ist“. Kisser wollte aus dem konservativ - bürgerlichen Korsett ausbrechen, das ihn so langweilte „von der Kirche beginnend bis zum Burgtheater und zur Oper und zur klassischen Musik“.

Der Umzug in eine der ersten Wohngemeinschaften Wiens war für Kisser „wie ein Fenster in eine andere Welt: Wohngemeinschaft und Freundin gesucht und Kulturrevolution in China und Studentenunruhen bei uns und die diversen Skandale auf der Universität Wien“.

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen ging es darum, „Dinge miteinander zu kombinieren, Dinge zu denken, die eigentlich undenkbar waren, die unzulässig waren, die Tabus waren, die obszön waren, die verbrecherisch waren“. In diesem Sinne ist Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit*²⁶ von großer Bedeutung:

„Wie auch die Konflikte aussehen mögen, die einer Zeit durch den Kopf spuken, ich fordere einen Zuschauer heraus, dem gewaltsame Szenen ihr Blut übertragen haben werden, der gefühlt haben wird, wie eine höhere Aktion durch ihn hindurchgegangen ist, der in außergewöhnlichen Taten blitzartig die außergewöhnlichen, wesentlichen Bewegungen seines Denkens gesehen haben wird – Gewalt und Blut in den Dienst der Gewalt des Denkens gestellt -, ich fordere ihn heraus, sich draußen Vorstellungen von Krieg, Aufruhr und zufälligen Morden zu überlassen.“²⁷

Kisser betont die nun legitime Möglichkeit, Mord als reales Ereignis auf der Bühne – wie bei Gladiatorenspielen – als reines Gedankenexperiment zulassen zu können.

Er spricht von sich, schließt aber auch auf sein Umfeld, wenn er sagt: „Wir haben uns gefühlt, [...] als würden wir die Welt verändern oder als würde da sich jetzt etwas substantiell verändern und in diesem Gefühl haben wir ein paar Jahre agiert und gelebt.“²⁸

Es entstanden „viele unsinnige Sachen“, aber auch sehr viel Lustiges. Zu den unsinnigen Sachen zählt Kisser die Partys, die sie in Wohngemeinschaften veranstalteten, zu denen man – zu einem bestimmten Thema²⁹ – verkleidet erscheinen musste und die durch Musik, Kunst und Gitarrenvorträge bereichert wurden. „Das war eigentlich das Gefühl, sozusagen, auch wenn wir völlig unsinnige und in Wirklichkeit völlig unkünstlerische Dinge gemacht haben, war es für uns Kunst.“ Es herrschte eine Stimmung, in der man es für möglich hielt, etwas Neues schaffen zu können in Bereichen wie Literatur und Theater und darüber hinaus. Damit

²⁶ Siehe unter Kapitel „Exkurs: *Theater der Grausamkeit*“: S. 19.

²⁷ Antonin Artaud: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. S. 87.

²⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser. Wien: 5.8.2004.

²⁹ Thema und Motto dieser Partys war zum Beispiel ein Bild oder eine Farbe.

fühlten sich Kisser und sein Umfeld recht elitär und glaubten, viel kreativer und besser zu sein als alle anderen. Als weiteres Beispiel solcher „Unsinnigkeiten“ erwähnt Kisser einen Brief, den er gemeinsam mit Ernst Wunsch an irgendeine fremde Person geschrieben hat; der Inhalt dieses Briefes entwickelte sich im Schreibverlauf zu einem Theaterstück, und schlussendlich wurde ein Dramolett abgeschickt.

Das Theater war für Kisser eben nicht der Anfang. Für ihn begann es mit dem Zeichnen, sein künstlerischer *Output* waren hauptsächlich Karikaturen. „Ich habe gezeichnet, gern gezeichnet, leidlich gut gezeichnet.“ Und über das Zeichnen kam Kisser – auf der Suche nach neuen Kombinationsmöglichkeiten – schließlich zum Theater. Den 1970er Jahren entsprangen zahlreiche Theaterprojekte; „überall waren alle möglichen Truppen unterwegs“, deren Aufführungen Kisser konsumierte. Zu dieser Zeit bildete sich ein ganz neuer nationaler und internationaler Austausch zwischen Kunstschaffenden heraus. Dazu trug in Wien hauptsächlich die Festwochen- Alternative „Arena“³⁰ bei. Im Rahmen dieses Programms traten verschiedenste Künstler in Wien auf, wie zum Beispiel jene Truppe von Jérôme Savary.³¹

Wie auch für Wunsch stellte für Kisser das absurde Theater einen zentralen Einfluss dar. Er erwähnt ebenfalls Becketts *Endspiel* sowie Ionesco und Helmut Qualtinger „mit diesen klassischen Kabarettprogrammen“. „Irgendwann haben wir dann Antonin Artaud gelesen und Stücke von Alfred Jarry [wie] der *König Ubu*.“

„Ich habe mich nicht primär für das Theater interessiert, das hat nur dazugehört, nach Sachen zu suchen, die alles Mögliche kombinieren.“ Gerade das Theater besitzt zahlreiche Kombinationsmöglichkeiten: das „Ausbrechen aus der Guckkastenbühne, also Einbeziehung des Publikums oder direkte Aktionen oder spontane Aktionen“, ebenso wie Happenings, Stehgreiftheater und Striptease auf der Bühne. Kombinationen, die eigentlich gar nicht zusammen passen, interessierten Kisser sehr, wie „Sport und Bühne oder Pornographie und Souffleuse“. Das Experimentelle daran war, Formen aufzulösen und neu zu verbinden. Beim *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheater* treffen „Aktionismus als sozusagen

³⁰ Mitunter war es auch den Wiener Festwochen zu verdanken, „die neben dem ‚großen‘ Programm unter dem Stichwort ‚Big Motion‘ Avantgarde- Theater förderten“, dass „neben dem Etablierten, auch jungen Gruppen und Künstlern Chancen“ geboten wurden. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008. S. 27. Im Jahr 1970 hatte der Intendant der Wiener Festwochen, Ulrich Baumgartner, die Arena „als Freiraum für internationale Avantgarde und künstlerische Randbereiche geöffnet“. In den Jahren 1975 und 1976 fand dieses alternative Programm in den Räumlichkeiten des ehemaligen Auslandsschlachthofes St. Marx statt, wobei in der Zeitschrift *Wespennest* vom „Jugendprogramm“ der Wiener Festwochen die Rede ist. Vgl. *Wespennest*. Heftnummer 23, (1976), S. 6. und <http://194.116.243.20/fs/2492068> Zugriff: 17.07.2009.

³¹ Siehe unter Kapitel „... das kannst du nicht mehr übertreffen: Jérôme Savary“: S. 21.

faszinierende, direkte Ausdrucksform, das *Theater der Grausamkeit*, der direkte Akt und dann das Puppentheater“ aufeinander.

2.1.2.1. Exkurs: *Theater der Grausamkeit*

Während Rupert Kisser das *Theater der Grausamkeit* von Antonin Artaud erwähnt, verliert Ernst Wunsch in seinem Dokumentationsgespräch kein Wort darüber. Fraglich bleibt, inwieweit von einer Beeinflussung durch Artaud auf das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* ausgegangen werden kann.

In Bezug auf das *Theater der Grausamkeit* übernimmt Michael Hüttler in seinem Text *Kasperl als Aktionist* den genauen Wortlaut Kissers, und das ohne Hinterfragung und Problematisierung. Die Schnittstelle zum *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* stellt, laut Kisser, der direkte Akt dar. Er vertieft und erläutert diese Behauptung jedoch nicht, sondern erwähnt den direkten Akt stattdessen in einem Atemzug mit dem Einbeziehen des Publikums, dem Stegreiftheater und dem Happening.

Schon im Umfeld des *Wiener Aktionismus*³² wurden ähnliche Ideen praktisch ausgeführt, wie Artaud sie in seinem Buch „Das Theater und sein Double“ theoretisch fundiert hatte. Hubert Klocker behandelte diese Thematik und stellte die These auf, dass Artauds Werk „einen Einschnitt in das literarische und dramatische Schaffen der Moderne“³³ präsentiert, „an dem keine Arbeit, die sich mit der dramatischen Avantgarde nach ihm beschäftigt, vorbeigehen kann“. Allerdings gibt er zu bedenken, dass man daraus nicht – wie im Falle des *Wiener Aktionismus* - „die Entwicklung einer Kunstform aus der Kenntnis und dem Studium der Theorie Artauds“³⁴ folgern darf. Die Rezeption seines Werkes setzte im deutschsprachigen Raum nämlich erst spät ein. „Die Schriften Artauds waren den Aktionisten bis um 1970 unbekannt.“³⁵ Wenn Artaud für den *Wiener Aktionismus* also keinen direkten Einfluss dargestellt haben soll, so gilt diese Feststellung nicht unbedingt für das Phänomen von Kisser und Wunsch. Das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* wurde im Jahr 1973 gegründet und somit in jener Zeit, als die Ideen Artauds im deutschsprachigen Raum bereits Verbreitung gefunden hatten.

Im Folgenden soll nun untersucht werden, welche Charakteristika das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* mit dem *Theater der Grausamkeit* verbindet und unterscheidet.

³² Siehe unter Kapitel „Der Einfluss durch den *Wiener Aktionismus*“: S. 30.

³³ Hubert Klocker: *Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie*. Wien: Univ. Diss., 1983. S. 208.

³⁴ Ebd. S. 208.

³⁵ Ebd. S. 195.

Artauds Überlegungen trugen sicherlich wesentlich zur Erweiterung des allgemeinen Kunstbegriffs und Kunstverständnisses bei.

„Die Offenbarung des balinesischen Theaters ist dazu angetan gewesen, uns eine körperliche und keine verbale Vorstellung vom Theater zu schaffen, bei der das Theater in den Grenzen all dessen enthalten ist, was sich auf einer Bühne unabhängig vom geschriebenen Text abspielen kann, während das Theater, wie wir im Abendland es auffassen, immer mit dem Text im Bunde steht und von ihm begrenzt wird.“³⁶

Diese Kritik am Theater mit dramaturgischen Grundlagen und gleichen Schemata in der Inszenierung findet sich auch immer wieder in den Dokumentationsgesprächen mit Kisser und Wünsch. Theoretisch stimmt die Kunstauffassung der Begründer des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* durchaus mit jener von Artaud überein. Geht es aber um die praktische Ausführung, so lassen sich zahlreiche Unterschiede finden. Ging es sowohl im *Wiener Aktionismus*, wie auch in den Überlegungen von Artaud um die physische Präsenz der Darsteller, so verbergen Kisser und Wünsch diese hinter einer Puppenbühne.

Artaud gehörte bekanntlich dem Dichterkreis um André Breton³⁷ an. In Anbetracht der sprachlichen Überlegungen Artauds bestätigt sich die enge Verknüpfung zur surrealistischen Schiene, die sich mit unbewusstem, automatischem Schreiben beschäftigte. Wie in der Untersuchung der Stücke des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* noch klarer werden soll, wäre die These nicht ganz falsch, dass die *Verdauungstrilogie* in gewisser Weise dem sprachlichen Umgang Artauds entspricht. Alle weiteren Inszenierungen aber entstammen einer anderen Tradition; sie liegen näher an den Sprachexperimenten der *Wiener Gruppe*³⁸, die wiederum eher dem Dadaismus anzunähern wäre. So könnte man sagen, dass sich Artaud zwar im *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* nicht direkt widerspiegelt, trotzdem aber allein schon durch die Berufung auf den Aktionismus einfließt, der ja wiederum – wenn auch erst ab den 1970er Jahren – auf die metaphysischen Überlegungen bzw. das alchemische Theater Artauds zurückgreift.

Eine auffallende Eigenschaft in Artauds Schriften ist das Ansprechen von Tabus, wie zum Beispiel die nahrungsbedingten Prozesse im Körper.

„Der menschliche Körper braucht Essen, aber wer hat jemals anders als auf der Ebene des sexuellen Lebens die unermesslichen Fähigkeiten der Appetite ausprobiert? Lasst endlich die menschliche Anatomie tanzen, von oben nach unten und von unten nach

³⁶ Artaud: *Das Theater und sein Double*, 1979. S. 73.

³⁷ André Breton (1896 - 1966) war französischer Dichter und Schriftsteller. 1924 verfasste er das Manifest des Surrealismus, 1930 folgte das zweite Manifest des Surrealismus. Theoretisch befasste sich Breton auch mit dem Surrealismus in der bildenden Kunst und organisierte 1938 in Paris die erste „Internationale Surrealismus Ausstellung“.

³⁸ Siehe unter Kapitel „Die Verbindung zur ‚sogenannten‘ Wiener Gruppe“: S. 25.

oben, von hinten nach vorn und von vorn nach hinten, aber übrigens mehr von hinten nach hinten als von hinten nach vorn, und die Frage der Lebensmittelverknappung muß nicht mehr gelöst werden, weil sie entfällt, ja nicht einmal mehr auftaucht.“³⁹

Essen und Stuhlgang sind zwei Vorgänge, die einander bedingen, und darüberhinaus alltäglich und essentiell sind. Dies zum Thema bzw. Inhalt eines Stückes zu machen erscheint ungewöhnlich; es ist aber genau das, was Kisser und Wünsch in ihrer ersten Inszenierung – der *Verdauungstrilogie* – vollziehen. Es sei demnach festgehalten, dass das *Theater der Grausamkeit* in dem Maße eine wichtige Rolle für das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* spielt, wie es auf der Suche nach neuen Kombinationsmöglichkeiten eben einfließen muss. In dieser Hinsicht zählt das *Theater der Grausamkeit* gewiss zu einem wichtigen Einfluss auf das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater*. Dass es sich bei diesem Phänomen aber nicht um eine direkte Umsetzung der Ideen des *Theaters der Grausamkeit* handelt, dürfte nun verständlich sein.

2.1.3. „... das kannst du nicht mehr übertreffen“: Jérôme Savary

Wünsch und Kisser erwähnen in ihren Dokumentationsgesprächen unabhängig voneinander den Theaterregisseur Jérôme Savary, der die beiden mit zwei aufwendigen Inszenierungen, mit denen er in Wien gastierte, stark beeindruckte. Da nur wenig Material zu diesen Stücken ausfindig zu machen ist, sollen nun – durch einen Rückblick auf Savarys Arbeiten - die Besonderheiten und Charakteristika seines magischen Theaters vermittelt werden.

Jérôme Savary trat zum ersten Mal als Schauspieler in einer Inszenierung des Stückes *König Ubu* von Alfred Jarry auf, wofür er auch Bühnenbild und Kostüme entworfen hatte. Doch er war „nicht dazu gemacht, in Reih und Glied zu gehen, sondern anzuführen.“⁴⁰ Und so gründete er die *Compagnie Jérôme Savary* und mietete das Theater *Comédie de Paris*. Savary verfasste bereits damals Theaterstücke; das erste, das er zu inszenieren gedachte, war stark vom absurden Theater Ionescos beeinflusst und trug den Namen *L'Invasion du vert olive*. Das zweite Stück hieß *Les Boîtes* und erinnerte an Werke von Beckett. Im Théâtre Daniel Sorano von Vincennes inszenierte Savary ein Stück von Fernando Arrabal mit dem Namen *Labyrinth*. Er berichtet davon Folgendes:

„Hilcia, meine Gefährtin, spielte die Heldin, barbusig im kurzen Höschen. Ich spielte den Richter mit Hosenträger und Büstenhalter. Coutureau, der später mit mir den Magic

³⁹ Antonin Artaud: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. München: Matthes & Seitz Verlag, 1988. S. 34.

⁴⁰ Savary, Jérôme: Ein ganz gewöhnlicher Magier. München [u.a.]: Herbig, 1986. S. 172.

Circus gründete, war der Hauptdarsteller: Er mußte die ganze Zeit seinen Kopf in ein Klo mit echter Wasserspülung stecken. Copi, der schon damals mein bester Freund war, spielte eine geheimnisvolle Persönlichkeit – die ich selbst in das Stück eingefügt hatte. Er hatte zwar keinen Text, aber tanzte dafür Tango mit einer fetten Ente⁴¹, die zur Premiere auf der Bühne ein Ei legte. Es war ein absoluter Triumph.⁴²

Der Kritiker Jean Dutourd beschreibt die Vorstellung mit diesen Worten:

„Zwei Männer sind mit Ketten an eine Kloschüssel gefesselt. Der eine, grün gekleidet, feilt an seinen Ketten, der andere, offenbar ein Schwachsinniger, wiederholt ständig: »Ich habe Durst!« Der Mann in Grün zieht von Zeit zu Zeit die Spülung; dann steckt der Mann keuchend und mit zuckenden Bewegungen seinen Kopf in die Kloschüssel. Der Mann in Grün flieht aus der Toilette. Er kommt in den Park, wo er ein junges blondes Mädchen trifft... Das Fräulein begibt sich anschließend aufs Klo, betätigt mehrmals die Wasserspülung, trinkt aus der Spülung und gibt sich mit dem Mann, der Durst hat, diversen Obszönitäten hin. Der Mann in Grün kommt vor den Richter und wird zum Tode verurteilt. Mehrere Personen wohnen seinem Prozeß bei, unter anderem eine Frau, ein kleiner junger Mann und eine Ziege. Alle (außer der Ziege) stoßen gellende Schreie aus. Der Richter wird zum Akrobaten und zeigt seinen Hintern. Dieses letzte Detail hat vielleicht eine Bedeutung. Das Programm ist auf zerknittertes Toilettenpapier gedruckt.“⁴³

Gemeinsam mit Alejandro Jodorowski⁴⁴ kam Savary auf die Idee, das *Théâtre panique* zu gründen. Als Konsequenz benannte sich die *Compagnie Jérôme Savary* in *Le Grand Théâtre panique* um. Auf die Textgrundlage des *Labyrinths* wurde immer mehr verzichtet und stattdessen umso mehr improvisiert. In der Folge entstanden zwischen 1971 und 1976 weitere Stücke, die jeglicher Textgrundlage entbehren: „Chroniques coloniales ou les aventures de Zartan, frère mal aimé de Tarzan“, „Cendrillon et la lutte des classes“, „Robinson Crusoë“, „De Moïse à Mao“, „Good bye Mr. Freud“ und „Les Grands Sentiments“.

Im Rahmen der Wiener Festwochen- Alternative Arena logierte Savary in Wien. Am 23. Mai 1975 fand das Gastspiel der – nach einer weiteren Namensänderung nun *Le Grand Magic Circus* genannten – Truppe im Auslandschlachthof St. Marx statt. Am Programm stand das Stück „De Moïse à Mao – 5000 ans d’aventures et d’amour“.⁴⁵

Wünsch nahm an diesem Ereignis als Zuschauer teil und meint dazu: „Da habe ich mir gedacht, das ist doch eigentlich Theater, es spielt keine Rolle, ob der [Schauspieler] vorne auf

⁴¹ Waren schon in Savarys erster Inszenierung Hühner ein wichtiges Element, baute er auch später Tiere (von Hühnern bis zu Pferden) ein.

⁴² Savary: Ein ganz gewöhnlicher Magier, 1986. S. 178.

⁴³ Ebd. S. 178.

⁴⁴ Savary erinnert sich auch an die blutigen Happenings von Jodorowski im „American Center“. Dabei wurde warmes Blut „von einer Herde Schafe“ über eine nackte Frau mit gespreizten Schenkeln gegossen, „die Jodorowski, ebenfalls nackt, unter den Trauerklängen einer Orgel massakierte“. Vgl. Ebd. S. 181. Im Dokumentationsgespräch erwähnt Ernst Wünsch Jodorowski als ausgezeichneten Filmemacher.

⁴⁵ Jérôme Savary in der Arena. Vgl. cache:oIbyr7n45YUJ:62.116.11.67/wf_servlet/EArchiveDetails?id=7020&result_page=0&searchfull=false von mooses zu mao festwochen Zugriff: 13.07.2009.

der [...] Bühne [ist], [...] manchmal sind sie [die Schauspieler] hinten [auf der Bühne] gewesen.“ Es war „vollkommen respektlos, einfach so aus dem Bauch heraus, mehr instinktiv.“⁴⁶ Wünsch meint, Savary sei nicht zu übertreffen gewesen. Es war bestimmt „für das Auge und für das kindliche Gemüt. Es war Zirkustheater [mit] unglaublich berührenden Aussagen, ganz reduzierte Sachen. “

Der Inhalt von „De Moïse à Mao – 5000 ans d’aventures et d’amour“ ist die Darstellung der Menschheitsgeschichte von Adam und Eva bis zur Gegenwart. Savary schreibt in seiner Autobiografie zu dem Stück: „Es war in aller Bescheidenheit die Geschichte des Menschen, von den Anfängen bis zu unserer Zeit, aus der Sicht einer kleinen Theatertruppe, die nach Amerika emigriert, [...] die Geschichte der Menschen von dem Blickwinkel des Klassenletzten aus.“⁴⁷ Die Proben und Uraufführung dafür fanden in Straßburg statt.

Am 31. Mai 1976 zeigte *Le Grand Magic Circus* ebenfalls im Auslandschlachthof St. Marx das Stück „Les Grands Sentiments“.⁴⁸

Die Wirkung, die die beiden Stücke auf Wünsch erzielten, beschreibt er dahingehend: „Ich höre auf mit Theatermachen, weil das kannst du nicht mehr übertreffen.“⁴⁹ Einerseits war es angenehm für die KonsumentInnen, andererseits konnte Wünsch sich darin verlieren. Es war wie ein Eintritt in eine andere Welt. Das Gefühl, das er vor den Inszenierungen Savarys verspürte, welches Wünsch als Vorfriede definiert, sollte jedem Theaterbesuch generell vorausgehen.

Auch Rupert Kisser erinnert sich an Aufführungen von Jérôme Savary und dessen Truppe: „Das war dann halt lustig, wenn da plötzlich barbusige Mädchen herumgehüpft sind und die Leute sich auf der Bühne erbrochen haben. Das war irgendwie erdig.“⁵⁰ Zusehen war eben nicht unangenehm – was im Gegensatz zur Äußerung Kissers gegenüber dem *Wiener Aktionismus* steht, wie später noch näher beleuchtet werden soll –, es war eine Art Synthese, machte Spaß und war sozusagen „konsumentenfreundlich“. Weiters betont er, Savary „hatte schon irgendwie Qualität, das war nicht mehr experimentell, sondern das war im Grunde ganz ein solides Konzept schon.“⁵¹

Laut eines Artikels aus der Zeitung *Der Standard* wird die Auswirkung, die Savary auf die

⁴⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁴⁷ Savary: Ein ganz gewöhnlicher Magier, 1986. S. 252.

⁴⁸ Jérôme Savary in der Arena. Vgl. http://209.85.135.132/search?q=cache:g2J_SbYmG-gJ:62.116.11.67/wfServlet/EArchiveDetails%3Fid%3D7073%26result_page%3D0%26searchfull%3Dfalse+savary+les+grands+sentiments&cd=8&hl=de&ct=clnk&gl=at Zugriff: 13.07.2009.

Übrigens handelt es sich bei dem Musical *Josephine*, welches im Jahr 2009 in Wien präsentiert wurde, um eine Produktion der [La] *Compagnie Jérôme Savary*.

⁴⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁵⁰ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

⁵¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

spätere Arena- Bewegung⁵² ausgeübt haben soll, deutlich: „Seine Stücke, ‚Von Moses bis Mao‘ oder auch ‚Les Grands Sentiments‘ [...], waren bunt-anarchische Revuen mit Rhythmus afro-kubanischer Trommeln. Der Circus, 1975 mit der gesamten Arena für die Dauer der Festwochen in den seit Jahren stillgelegten Auslandschlachthof übersiedelt, vermittelte das befreite Lebensgefühl, das die Besetzer später in die Realität hinüberretten wollten.“⁵³

Obwohl Kisser und Wünsch an der Arena- Bewegung 1976 als Zuschauer mehrmals zugegen waren, waren sie daran nur als Randpersonen beteiligt. Eine Schnittstelle jedoch sehen die beiden in einer guten Bekannten namens Ingrid Karl. Sie stand Kisser und Wünsch bei den Aufführungen der *Verdauungstrilogie* helfend zur Seite und war gleichzeitig für „die Koordinierung des Arena- Programms zuständig“⁵⁴.

Savary und seine Truppe vermittelte eine ganz neue Kombination von Formen: sie präsentierten eine Show mit Menschen und Tieren, die zwar inszeniert war, trotzdem aber – beabsichtigt – genügend Freiraum für Improvisation ließ bzw. diesen sogar voraussetzte. Das Aufbrechen von Tabus und das Spiel mit Obszönitäten sind Merkmale, die sowohl Savary, als auch Kisser und Wünsch einsetzten und die überhaupt als Hauptstilmittel vieler Theaterproduktionen der 1970er Jahre gelten dürfen.

⁵² „Eine Woche vor der letzten Vorstellung [der von den Wiener Festwochen veranstalteten Arena], am Sonntag, dem 20.6.1976 verteilt eine Gruppe Architekten [...] das erste Flugblatt in der ARENA. Darin wird auf den bevorstehenden Abbruch des Schlachthofs hingewiesen und die Forderung DER SCHLACHTHOF DARF NICHT STERBEN aufgestellt.“ Die Besetzung des Auslandschlachthofes St. Marx begann mit dem 27. Juni. Die Besetzer stellten vier Forderungen: „1. Kein Abbruch; 2. ARENA als ganzjähriges Kultur- und Kommunikationszentrum; 3. Selbstverwaltung; 4. Bezahlung der Betriebskosten durch die Gemeinde.“ Während der Besetzung fanden Konzerte, Lesungen und Theateraufführungen statt. An Besuchern mangelte es nicht: in drei Wochen kamen „ungefähr 30.000 Personen“ in den Auslandschlachthof, auch die Presse fand großes Interesse an der Besetzung. Aus einem Eigenbericht der „Presse“ vom 29.6.1976 geht hervor: „Über der Bühne in der zum Abbruch bestimmten Halle, in der vor vier Wochen der ‚Grand Magic Circus‘ gastierte, ist auf einem Transparent zu lesen ‚Hierbleiben ist Solidarität‘.“ Die Besetzer nächtigten in dem Gelände und ignorierten jegliche Räumungsaufforderung durch die Polizei. Der Zustand der Sanitäreinrichtungen verschlechterte sich zunehmend. Am 9. Oktober 1976 wurde der Auslandschlachthof St. Marx von den Besetzern freiwillig geräumt, „die Vollversammlung hat beschlossen, ‚der Gewalt zu weichen‘, der Gewalt seitens der Polizei, der Presse, der Gemeinde“. Noch im selben Monat wurden die Gebäude des Auslandschlachthofs abgerissen. Wespennest. Heftnummer 23, Jg. 8 (1976). S. 4ff. Wespennest. Heftnummer 24, Jg. 8 (1976). S. 24.

⁵³ Stackl, Erhard: Als einen Sommer lang Freiheit war. In: derStandard.at. <http://194.116.243.20/fs/2492068> Zugriff: 17.07.2009.

⁵⁴ Ebenso wirkte Ingrid Karl an der Ausgabe der Zeitschrift *Wespennest* zur Arena- Bewegung als Redakteurin mit.

2.1.4. Die Verbindung zur „sogenannten“ *Wiener Gruppe*

2.1.4.1. Studentenbühne *Die Arche*

Schon als Schüler im Schottengymnasium hegte Ernst Wünsch den Wunsch, Schriftsteller zu werden. Zufälligerweise weilte zur selben Zeit Reinhard P. Gruber⁵⁵ im Priesterseminar des Schottenstifts. Als im Keller des Schottengymnasiums das Jugendzentrum renoviert werden sollte, lernten sich Wünsch und Gruber kennen. Es stellte sich heraus, dass beide Texte schrieben, weshalb zuerst ein Austausch an selbst verfassten Schriften stattfand. Schließlich entstand eine gute Freundschaft zwischen den beiden sowie der Wunsch, in einem gemeinsamem Projekt an die Tradition der *Wiener Gruppe*⁵⁶ anzuschließen.

Für Ernst Wünsch stellte die *Wiener Gruppe* einen zentralen Einfluss dar, wobei ihm - als zukünftigem Schriftsteller - vor allem deren Schrift- und Literaturexperimente⁵⁷ imponierten. Um die *Wiener Gruppe*, wie auch den *Wiener Aktionismus* mitzuerleben, war Wünsch zu jung, doch er blieb ihnen sozusagen auf der Spur. Damit meint er nicht nur, dass er viel Zeit im *Strohkoffer*, der ehemaligen Unterkunft des *Art Clubs*⁵⁸ verbrachte.

Für Wünsch stellte aber nicht nur der literarische Anspruch eine Schnittstelle zur *Wiener Gruppe* her, sondern - viel mehr noch - die Studentenbühne *Die Arche*, in der gegen Ende der 1950er Jahre einige Uraufführungen der *Wiener Gruppe* stattgefunden hatten. „*Die Arche* war seit ihrer Gründung im Jahr 1957 im ‚Kohlenkeller‘ der Katholischen Hochschülerschaft in der Ebendorferstraße [8] untergebracht. Zu den Hausdichtern zählten neben H. C. Artmann auch Konrad Bayer, Friedrich Achleitner und Gerhard Rühm. Vor 1960 wurden u. a. Paul

⁵⁵ Reinhard P. Gruber ist ein steirischer Schriftsteller, der einst das Priesterseminar zu absolvieren gedachte. Neben diesem Ausbildungsweg belegte er zusätzlich an der Universität das Studienfach Theologie. Schlussendlich entschied er sich aber gegen das Priester – Dasein und avancierte bald zu einem erfolgreichen Schriftsteller.

⁵⁶ Wünsch spricht, wenn er die *Wiener Gruppe* erwähnt, von Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Dorothea Zeemann hatte diesen Gruppennamen eingeführt, welcher sofort von den Zeitungen aufgenommen und dadurch popularisiert wurde. H.C. Artmann leugnete als einziger der fünf, dass eine *Wiener Gruppe* jemals existiert hat. Für ihn müsste man auch Ernst Jandl und Friederike Mayröcker dazu zählen im Gegensatz zu Oswald Wiener, der zu dieser Zeit noch nicht einmal geschrieben hatte. Vgl. Maria Fialik: *Der Charismatiker*. Wien: Löcker, 1992. S. 84.

⁵⁷ Hubert Klocker schreibt: „Die Wurzeln der *Wiener Gruppe* (Rühm, Bayer, Wiener, Artmann, Achleitner) lassen sich eindeutig auf die expressionistische, dadaistische und surrealistische Sprachbehandlung zurückführen. Die in den „Quasi- Happenings“ des sogenannten „Literarischen Kabarets“ praktizierten performativen Sprachbehandlungen wurde von H.C. Artmanns „8-Punkte-Proklamation des Poetischen Aktes“ vorbereitet.“ Klocker: *Der Wiener Aktionismus*, 1983. S. 45.

⁵⁸ Der *Art Club* formierte sich 1946 aus einigen Persönlichkeiten der modernen Bildenden Künste, wie Hans Fronius, Paul Flora, Josef Mikl, Maria Lassnig, Herbert Boeckl, Arik Bauer, Wolfgang Hutter und Friedensreich Hundertwasser. 1951 ließ sich der *Art Club* im *Strohkoffer* unter der „loos’schen kärntnerbar“ nieder. An diesen Treffen nahmen nicht nur Maler teil, sondern ebenso Literaten wie H.C. Artmann und Musiker wie Gerhard Rühm. 1952 lernten sich H.C. Artmann und Gerhard Rühm kennen. Vgl. Gerhard Rühm: *Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek: Rowohlt, 1967. S. 7ff.

Claudel, Wolfgang Borchert, Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Egon Fridell, Bert Brecht, Karl Kraus und Lope de Vega gespielt.⁵⁹ Es war sozusagen „das kulturelle Aushängeschild der Katholischen Hochschulgemeinde des Monsignore Strobl und zählte einen anderen Monsignore zu ihren Stammgästen, den [...] einsamen Intellektuellen der damaligen Kirche Österreichs, Otto Mauer.“⁶⁰ Im Wintersemester 1959/60 fanden in der *Arche* die ersten Uraufführungen zweier Stücke von Artmann statt.⁶¹ „Der erste *Wiener Gruppe*- Abend vereinigte die Uraufführung von *Kein Pfeffer für Czermak*⁶² und der Kasperliade *Die mißglückte Luftreise oder Caspar als Luftschißör*⁶³. Das Greißberg'wölb wurde in die Keller-Mensa verlegt, in der Pause wurden die Zuschauer aufgefordert, mit ihren Stühlen in den ersten Stock zu übersiedeln, wo der Studien- und Versammlungsraum der luftreiseadäquatere Spielort schien.“⁶⁴ 1969 kam es zur Schließung der Studentenbühne.

Gemeinsam mit Reinhard P. Gruber versuchte Ernst Wünsch *Die Arche* nach ihrer Schließung wieder zum Leben zu erwecken und zwar in der Tradition der *literarischen cabarets*⁶⁵ der *Wiener Gruppe*. So gründeten die beiden das *literar-katholische cabaret*, das jedoch nur einmal zur Aufführung kam. „In dieser *Arche* haben wir Mehreres gemacht, [...] da hat es ein literar-katholisches Kabarett gegeben, das war also hauptsächlich Gruber - Wünsch. Da haben wir einen Papst auftreten lassen, den haben [wir] hereingeführt auf Sesseln mit Besenstangerln.“⁶⁶ Wünsch, Gruber und zwei weitere Helfer, als Ministranten verkleidet, trugen den Sessel mit einem riesigen Studenten, der mit dem kompletten Ornat bekleidet war, an den Besenstielen auf die Bühne. Der als Papst verkleidete Student hatte die Aufgabe, sich mit möglichst viel Zahnpasta die Zähne zu putzen. „Er sollte eigentlich einfach nur urbi und orbi spielen, wir haben ihn reingetragen, haben natürlich auch das Ministrantengewand

⁵⁹ Fialik: *Der Charismatiker*, 1992. S. 95.

⁶⁰ Ulf Birbaumer: *Die Wiener Gruppe und das Theatralische*. In: „Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945.“ Hrsg. von Hilde Haider-Pregler. Wien: Picus-Verlag, 1998. S. 337.

⁶¹ Spielplan der Studentenbühne DIE ARCHE.

<http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Spilplan.html>. Zugriff: 15.8.2009.

⁶² *Kein Pfeffer für Czermak* ist ein Einakter für die Bühne von H.C. Artmann, den er im Jahr 1954 geschrieben hatte.

⁶³ 1955 verfasste H.C. Artmann die Kasperliade *Die mißglückte Luftreise oder Caspar als Luftschißör*.

⁶⁴ Birbaumer: *Die Wiener Gruppe und das Theatralische*. In: „Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945.“, 1998. S. 337.

⁶⁵ Die *Wiener Gruppe* veranstaltete am 06.12.1958 das erste *literarische cabaret*. Das Programm setzte sich aus zahlreichen unterschiedlichen Nummern zusammen, wie zum Beispiel *starke propaganda*. „alle vier [die Wiener Gruppe außer H.C. Artmann, der schon vorher „als nominelles mitglied aus der wiener gruppe ausgeschieden war] standen wir nebeneinander auf der bühnenrampe und erzählten simultan dem publikum, wie sehr gut wir seien.“ Aber auch selbst erarbeitete Chansons – die meisten entstammten der Feder von Gerhard Rühm – wurden zwischendurch vorgetragen. Der Erfolg brachte die verbliebenen Mitglieder der *Wiener Gruppe* dazu, ein zweites *literarisches cabaret* zu veranstalten. Dieses fand am 15.04.1959 im *Porr-Haus* in Wien statt. Das Programm bestand wieder aus unterschiedlichsten Nummern, wie zum Beispiel *friedrich achleitner als biertrinker*. Vgl. Rühm: *Die Wiener Gruppe*, 1967. S. 405.

⁶⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

angehabt, haben ihn abgestellt und dann hat er Epilepsie bekommen⁶⁷, das war das Spiel, [er] taumelt da herum, fliegt zwischen die Massen, die hinten haben gejoht, der Rektor war sauer, wie immer.“⁶⁸ Bei diesem *literar-katholischen cabaret* wurde viel improvisiert. Von der Aufführung existieren nur noch Notizen, die in Stichworten Personen, Requisiten sowie eine kurze Skizzierung des Ablaufes festhalten. Auch Kisser war an diesem *literar-katholischen cabaret* beteiligt. So erinnert er sich, dass es sich dabei um eine „Mischform von Literatur, Kabarett, Performance, Magie“⁶⁹ handelte.

Durch den Erfolg seines Romans *Aus dem Leben des Hödlmoser*, 1973, stellten sich für Reinhard P. Gruber neue Verpflichtungen ein, mitunter musste er viel verreisen. Deshalb geschah es, dass Ernst Wünsch und Rupert Kisser mehr Zeit miteinander verbrachten und schließlich gemeinsam das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* gründeten.

2.1.4.2. Kasperliaden von H.C. Artmann und Konrad Bayer

Da sich Kisser und Wünsch in der Namengebung ihres Experiments auf das Kasperltheater berufen, macht es Sinn, einen Umstand näher zu beleuchten, den bereits Michael Hüttler aufgegriffen hat:

„Der Kasperl als typisch wienerischer Vertreter des Komischen und Subversiven hat es bis in die moderne Zeit geschafft, auf der Bühne zu überleben. Selbst in theatralen Experimenten der 1950er, 60er und 70er Jahre tauchte er wieder auf und trieb frisch und fröhlich sein Unwesen. Zunächst erschien er im Umkreis der Wiener Gruppe – zum Beispiel titelgebend bei Konrad Bayers *kasperl am elektrischen stuhl* (1968) – und auch H.C. Artmann griff seit Mitte der 50er in seinen dramatischen Texten erfolgreich die Kasperltradition wieder auf.“⁷⁰

Es erscheint notwendig, zu problematisieren, inwieweit die Kasperliaden von Artmann und Bayer als Vorbild für jenes Kasperltheater gelten können, das Kisser und Wünsch ins Leben gerufen haben. In beiden Fällen gibt es ganz verschiedene Ansätze: während Artmann und Bayer eine Kasperlfigur in ihre Stücke einbauen, verzichten Kisser und Wünsch auf den allseits bekannten lustigen Protagonisten. Die einen schreiben Kasperliaden für eine

⁶⁷ Ob zufällig oder beabsichtigt, im „literarischen cabaret“ findet sich eine ähnliche Nummer: „z.b. bekam rühm als sänger eines sehr komplizierten chansons, dessen musik als abrupt springendes kaleidoskop aller möglichen stilarten konzipiert war, kaffeehaus-, barmusik, zwölftontechnik, walzer, indische und indonesische musik, jazz, mozart, unmotiviert einen epileptischen anfall, stotterte, schaum vor dem munde, mit verkrampften gliedern zur rampe und machte miene zu entsetzlichem.“ Rühm: Die Wiener Gruppe, 1967. S. 412.

⁶⁸ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁶⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

⁷⁰ Hüttler, Michael: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: Maske und Kothurn. Hrsg. Hilde Haider Pregler [u.a.]: Komik. Ästhetik Theorien Strategien. Wien: Böhlau, 2006. S. 350.

Theaterbühne, die anderen konzipieren ein Stück für eine Puppenbühne. Eine ähnliche These findet sich auch bei Hüttler: „Während einige der österreichischen Avantgarde-Autoren der 1950er und 1960er Jahre wie H. C. Artmann und Konrad Bayer den ‚Kasper(l)‘ oder ‚Caspar‘ als Figur in ihre Texte einfließen ließen, kreierten die jungen Künstler und Künstlerinnen des Kisserwünsch’schen Aktionistischen Kasperltheaters einen Kasperl ganz im Sinne des *Puppentheaters*.“⁷¹

Man kann also nicht davon sprechen, dass Kisser und Wünsch die Tradition der Kasperliaden nach Artmann und Bayer aufnehmen und weiterentwickeln, weil sie eben einen ganz neuen und eigenständigen Ansatz finden. Dies findet dadurch eine Bestätigung, da weder Kisser noch Wünsch im Dokumentationsgespräch auf die Kasperliaden von Artmann und Bayer verweisen.

2.1.4.3. Exkurs: Gerhard Rühm und seine Einzelaktionen

Die *Wiener Gruppe* war bereits passé, als Kisser und Wünsch sich für Kunst zu interessieren begannen. Mit dem Tod von Konrad Bayer im Jahr 1964 hatte die übrige Gruppe aufgehört, in dieser Konstellation zu agieren. Oswald Wiener und Gerhard Rühm aber blieben weiterhin künstlerisch tätig.

Durch sein musikalisches Geschick war Gerhard Rühm bereits im Rahmen der *Wiener Gruppe* aufgefallen und hatte dafür gesorgt, dass die Literaturexperimente nicht nur auf Schrift und Sprache beschränkt blieben, sondern auch in Chansons zum Ausdruck kamen.

„Gerhard Rühm war natürlich hoch interessant“, meint Kisser, „und die *Wiener Gruppe*. [...] Gerhard Rühm hat ja damals auch noch immer wieder für seine Insider- Kreise Veranstaltungen gemacht.“⁷² Diese sogenannten Klavierabende mit Rühm fanden nie in einem Theater statt, sondern meist in einem Wirtshaus. Auch Wünsch spricht lobend von diesen Einzelaktionen Gerhard Rühms.

Wenn man Glück hatte, erfuhr man von diesen eher seltenen Klavierabenden. Kisser wurde zum Beispiel einmal von Freunden auf eine „derartige“ Veranstaltung in einem Zigeunerlokal im dritten Bezirk, am Kolonitzplatz, aufmerksam gemacht. An diesem Abend bestand etwa ein Drittel der ZuschauerInnen aus Stammgästen des Lokals, weshalb sich ein buntgemischtes Publikum ergab. Eine „Zigeunerkapelle“ spielte „sehr rasant und toll“. In diesem Ambiente

⁷¹ Ebd. S. 354.

⁷² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

gestaltete Gerhard Rühm seine Vorträge, präsentierte Hörspiele⁷³, trug Gedichte vor und zuletzt tanzten ZuschauerInnen sogar auf den Tischen. „Es war also ein großes Besäufnis. Alle waren sehr glücklich.“

Rühm „veranstaltete Events in bosnischen Lokalen, wo er zum Beispiel einmal seine wunderschöne Operette *der schweissfuss*⁷⁴ vorgetragen [hat], an einem weißen Piano⁷⁵, erinnert sich Wünsch. Kisser erwähnt dies zwar nicht, erinnert sich aber an die Atmosphäre dieses Abends. In dem Lokal hatten nicht mehr als hundert ZuschauerInnen Platz. Rühm machte sich die Mühe, jede einzelne und jeden einzelnen zu küssen. Es war eine „große Stimmung und der Rühm ist ja ein Pseudo – Intellektueller, ein so gescheiter Mensch, der kann so viel, der ist so ein perfekter Musiker.“ Bewundernd hebt Wünsch hervor, dass Rühm sogar fähig ist, Zwölftonmusik⁷⁶ zu spielen, zu verstehen und ausleben zu können. Kisser

⁷³ Rühm trug viel dazu bei, die Gattung des „neuen höspiels“ einzuleiten. „im idealfall, meine ich, ist jedes hörspiel, jedes hörstück die realisation eines jeweils eigenen formalen konzepts. das neue hörspiel präsentiert sich nicht mehr in erster linie als literaturgattung, in der eine tragende handlung akustisch illustriert wird, sondern, im allgemeinsten sinn, als ein hörereignis, in dem alle schallphänomene ob laute, wörter, geräusche oder klänge, prinzipiell gleichwertig sind: verfügbares material.“ Gerhard Rühm: Aspekte einer erweiterten Poetik. Berlin: Matthes & Seitz, 2008. S. 90. Das neue Hörspiel soll von Vorschriften wie Mindestdauer befreit sein und keinen vorgeschriebenen Strukturen entsprechen müssen. Musik und Literatur werden hier vollkommen gleichwertig behandelt.

⁷⁴ Die Operette *der schweissfuss* wurde 1959 und 1962 von Konrad Bayer und Gerhard Rühm verfasst. In den drei Akten wird das Problem eines Protagonisten – und zwar seine Schweißfüße – auf alle Figuren des Stückes übertragen. Der Inhalt scheint aber fast nebensächlich. Das Interessante ist das Aufsprengen der dramaturgischen Strukturen, mit denen der Leser ständig konfrontiert wird. Das Wesensmerkmal dieser Operette liegt darin, dass die Autoren das Stück immer wieder als solches bewusst werden lassen. So spielt die Handlung „natürlich nicht in einem richtigen hotel, weil das ist ja eine bühne und wir spielen nur hotel. das heisst, wir tun alle so, als ob wir in einem hotel wären, denn wir sind viel mehr.“ Rühm: *der schweissfuss*. In: „Die Wiener Gruppe“, 1967. S. 364. Die lineare Handlung wird immer wieder aufgebrochen und den ZuschauerInnen ganz bewusst als Spiel vorgeführt. „seine frau hat ja auch noch nicht viel *gemacht*. ihr name ist übrigens ein bisschen komisch, denn sie heisst n.-j.-f. – das kommt deshalb, weil herr bayer und herr rühm, denen ja das ganze stück eingefallen ist, gefunden haben, dass sie namen brauchen. und herr a. und frau b. oder 1, 2, 3 oder so, wollten sie auch nicht schreiben, weil das so modern ist, deshalb haben sie den kalender der zentralsparkasse der gemeinde wien genommen, weil er gerade da war, und haben die vornamen in der reihenfolge, in der sie dort stehen, verwendet.“ Ebd. S. 367. Die beiden Autoren verdeutlichen ihre Beweggründe und zeigen ihre Logik für den Handlungsfortgang transparent auf. „nämlich: die heiligen 3 könige treten auf und ab. markarius: das waren nämlich die heiligen drei könige. und das ist ja kein vorname. verstehen sie jetzt den zusammenhang? auf simeon [so heißt eine weitere Figur des Stückes] folgen nämlich die heiligen drei könige im kalender.“ Ebd. S. 367. Im Spiel mit langen Pausen, peinlichen Schweigeminuten, Dialektsprache, Aufreißen des Zeitgefüges, fehlenden Handlungen, Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum implizit ihrer Bloßlegung vor dem Publikum liegt die Besonderheit dieser Operette. Rühm hatte 1962 in den *grundlagen des neuen theaters* folgende Idee, die sich auch schon im *schweissfuss* abgezeichnet hatte, ausgesprochen: „hier wird nichts vorgetäuscht, nichts beschrieben und nichts erzählt. es verhält sich so, wie es geschieht, und es geschieht jetzt und unter diesen und jenen umständen (gegebenheiten). form und inhalt, darsteller und dargestelltes sind identisch. es ist immer gegenwart.“ Ebd. S. 54.

⁷⁵ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁷⁶ Als Erfinder der Zwölftonmusik – auch Dodekaphonie genannt – gilt Arnold Schönberg. „In dieser Technik basiert das Tonmaterial auf einer Notenserie von zwölf unterschiedlichen Tönen (Zwölftonreihe), die, anders als bei normalen Tonleitern, alle gleichberechtigt sind. Aus dieser Grundreihe werden weitere verwandte Reihen gewonnen. Dieser Satz von Tonreihen liefert das Material, aus dem die Komposition zusammengebaut wird. Durch den Zusammenklang von Reihentönen entstehen Akkorde, die ebenfalls alle gleichberechtigt sind.“ Vgl. http://www.twelvetone.de/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=38 Zugriff: 16.07.2009.

erinnert sich, die Operette *der schweissfuss* auswendig gelernt zu haben, das waren praktisch bibelhafte Texte. Wünsch rezitiert im Dokumentationsgespräch sogar einen Ausschnitt, den er nie vergessen hat: „Schweiß Schweiß Schweiß Schweiß Schweiß Schweiß sie hat Läuse meine Füße sind nicht trocken sie sind naß was ist das Schweiß Schweiß Schweiß“⁷⁷.

2.1.5. Der Einfluss durch den Wiener Aktionismus

„Also wenn man [es] so sieht: die Tätigkeit der *Wiener Gruppe* als literarisches Kabarett, das alles Sprachliche in Frage stellt und neu wieder herstellt, ist [...] der reine Aktionismus, so wie wir dann zum Beispiel bei der sogenannten „Uni-Ferkelei“⁷⁸ waren. Das war ja auch klassisch banal.“⁷⁹ Dieses Zitat von Ernst Wünsch wirft eine zentrale Problematik auf, denn kaum wird er nach dem *Wiener Aktionismus*⁸⁰ und dessen Einfluss befragt, so weicht er sofort aus – und beruft sich auf die *Wiener Gruppe*. Einen Grund für solch ein Ausweichmanöver könnte folgendes Zitat von Klocker enthalten:

„Die beiden Aufführungen des ‚Literarischen Kabarets‘ [sic!] in den Jahren 1958 und 1959 können als direkte Vorläufer mancher Aktionen von Mühl, Weibel, Brus, etc. interpretiert werden und es ist sicher kein Zufall, daß auch Rühm und Wiener bei einigen der späteren Aktionen teilnahmen. Die Aufführungen dieser beiden ‚Literarischen Kabarets‘ [sic!] wurden von Rühm und auch von Wiener nachträglich als dem Happening⁸¹ verwandte Ereignisse beschrieben.“⁸²

Wahrscheinlich mischt für dieses Verständnis die Tatsache mit, dass Wiener und Rühm später auch im Rahmen des *Wiener Aktionismus* tätig waren.⁸³ Erst durch den *Wiener Aktionismus*

⁷⁷ Zum Vergleich lautet dieselbe Stelle im Originaltext von Rühm und Bayer: „meine socken/ sind nicht trocken/ sind ganz nass/ was ist das?/ schweiss schweiss schweiss/ schweiss ja ich weiss“. Rühm: *Die Wiener Gruppe*, 1967. S. 364.

⁷⁸ 1968 fand die Veranstaltung *Kunst und Revolution* an der Universität Wien statt, ausgeführt von Günter Brus, Otto Muehl, Peter Weibel und Oswald Wiener. Bekannt wurde sie unter dem von der Presse popularisierten Begriff *Uni-Ferkelei* oder *Uni-Skandal*. „Resultat dieser Veranstaltung waren Verhaftungen, Gefängnisstrafen, eine Hetzkampagne der Tagespresse und das darauffolgende Verlassen Österreichs von Brus und Wiener ins Berliner Exil.“ Klocker: *Der Wiener Aktionismus*, 1983. S. 82. Für die Strafprozesse gegen die Beteiligten der *Uni-Ferkelei* war der Gerichtsgutachter und Psychiater Heinrich Gross zuständig, dem Tötungen am Spiegelgrund während der Nationalsozialistischen Herrschaft vorgeworfen werden.

⁷⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁸⁰ Zu den *Wiener Aktionisten*, die im kollektiven Gedächtnis verankert sind, zählten Hermann Nitsch, Otto Muehl, Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler. Darüber hinaus gab es zahlreiche weitere Künstler, die ebenso in diesem Umfeld tätig waren und sich auch als Aktionisten bezeichnen: zum Beispiel Joe Berger und Ernst Jandl.

⁸¹ Wünsch bezeichnet Happenings als „zu blasirt“; deshalb suchte er mit dem *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* nach anderen Rahmenbedingungen. Vgl. Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁸² Klocker: *Der Wiener Aktionismus*, 1983. S. 62.

⁸³ „Oswald Wiener und Gerhard Rühm engagieren sich nach ihren Auftritten in Veranstaltungen der *Wiener Gruppe* (1952-1964) auch bei den *Wiener Aktionisten*: Beide setzen zwischen 1966 und 1968 in

aber wurde der Akt der *Wiener Gruppe* zur Aktion und damit „zum Ereignis als dem eigentlichen ästhetischen Endprodukt.“⁸⁴

Wirft man einen Blick auf Bilder von Inszenierungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*, fällt sofort eines auf: die Ähnlichkeit zu jenen Bildern, die man vom *Wiener Aktionismus* kennt. Zwei zentrale Elemente des *Wiener Aktionismus* tauchen in Kissers und Wünschs Kasperltheater auf. Einerseits stellt die Verwendung von organischen und anorganischen Materialien eine Gemeinsamkeit dar, andererseits das Spiel mit und am Körper. Diese beiden Eigenschaften werden im Rahmen der Inszenierungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* noch genauer untersucht.

Hubert Klocker schreibt: „Seinen unmittelbaren Ursprung hat der Wiener Aktionismus einerseits in den literarischen, performativen Experimenten der Wiener Gruppe und des Wiener Literarischen Kabarets der 50-er Jahre und im Informel und Action-Painting andererseits.“⁸⁵ Die sprachliche Komponente der *Wiener Gruppe* wird vom *Wiener Aktionismus* ersetzt durch Material- und Körpersprache, eben jenen Elementen, die sozusagen die Brücke zum *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* schlagen.

Ebenso wie Wünsch hält sich auch Kisser im Dokumentationsgespräch kaum beim *Wiener Aktionismus* auf. Die wenigen Worte dazu widmen sich der Wirkung, die diese Aktionen auf Kisser hatten. Während er noch selbst agierte, waren Nitschs Aktionen für ihn durchaus faszinierend. Dennoch war der *Wiener Aktionismus* nicht wirklich angenehm und schon gar nicht lustig für die KonsumentInnen: es war provokant, unangenehm, dreckig.⁸⁶

Eine Erklärung dafür, dass Kisser und Wünsch den *Wiener Aktionismus* nicht als direkten Einfluss erkennen, steckt vielleicht auch in einem Zitat von Josef Dirnbeck aus dem Jahr 1975: „Man kann sagen, daß für die gegenwärtige Generation von jungen Künstlern das Aktionistische etwas durchaus Geläufiges (wo nicht gar schon Geschichte) ist und für ihr künstlerisches Selbstverständnis die fraglose Ausgangsbasis und nicht erst das zu erreichende Ziel abgibt.“⁸⁷ Josef Dirnbeck fährt fort in seiner Analyse des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*:

Veranstaltungen der *Wiener Aktionisten* mit Aktionsformen der Lesung eine Aufführungspraxis der ‚Literarischen Cabarets‘ der *Wiener Gruppe* (1958-59) fort. In den ‚Literarischen Cabarets‘ wie in den Aktionslesungen von Wiener und Rühm im Kontext der Aktionisten wird das Publikum direkt provoziert.“
Thomas Dreher: *Performance Art nach 1945*. München: Fink, 2001. S. 255.

⁸⁴ Klocker: *Der Wiener Aktionismus*, 1983. S. 63.

⁸⁵ Ebd. S. 45.

⁸⁶ Vgl. Hüttler/ Pfeiffer: *Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser*.

⁸⁷ Josef Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*. Unveröffentlichtes Manuskript. Feber, 1975. S. 3.

„Daß dieses Theater [von Kisser und Wünsch] Ansätze des Aktionismus aufnimmt und in eigenwillig-eigentümlicher Form weiterführt, ist nicht das kalkulierte Ergebnis eines bestimmten theoretischen Konzepts; viel eher ist die *Verdauungstrilogie* als eine spezifische kreative Leistung anzusehen, als deren Hintergrund die positive und ressentimentlose Rezeption des Aktionismus als pure Selbstverständlichkeit erscheint.“⁸⁸

Man kann also festhalten, dass im *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* nicht bloß eine Fortführung, sondern viel mehr eine Transformation des *Wiener Aktionismus* stattfand. Dabei wird der Aktionismus in eine Guckkastenbühne verlegt, um noch genauer zu werden: in eine Puppenbühne. Gerade in Bezug auf die *Uni – Ferkelei*, meint Wünsch, „eigentlich, so provozieren, das war nicht meins“⁸⁹. Diese Aussage bestätigt, dass es sich beim *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* nicht um eine Adaption des *Wiener Aktionismus* auf einer Puppenbühne gehandelt haben dürfte, sondern eben um eine Transformation. Die Widersprüchlichkeit, mit der Ernst Wünsch dem Thema Aktionismus gegenübersteht, zeigt sich dann, wenn er die Premiere der *Verdauungstrilogie* als „wirklich Aktionismus pur“ bezeichnet.

Provokation, wie sie der *Wiener Aktionismus* erzielen wollte, war für Wünsch nicht erstrebenswert. Und so schreibt auch Josef Dirnbeck, dass in der *Verdauungstrilogie* „der Schock in gewisser Weise zum kulinarisch schönen Schock“⁹⁰ gerinnt.

„Die Antihaltung zur bürgerlichen Kunst, die dem Aktionismus (eben wiederum für das Selbstverständnis der jungen Künstler) als historisches Moment anhaftet, wird allerdings in dem Augenblick wiederum zu einem aktuellen, wenn die vom Aktionismus kommende und ihn dimensionel fortsetzende Produktion auf neuerliche mit der Tatsache konfrontiert ist, daß bürgerliches Publikum immer noch schockierbar ist und aggressiver Reaktionen fähig. Dann hat die Einbeziehung neuer Formen und Materialien in die Puppenbühne für traditionelle Puppentheater-Seh-Verhaltensweisen einen analogen Irritationseffekt wie der Aktionismus seinerzeit.“⁹¹

Weiters meint Dirnbeck, dass Kisser und Wünsch von einer vegetativen Idee ausgingen. Das Vegetative ist dann am angenehmsten, „wenn man es nicht spürt. Das Vegetative ist immer schon in einem originellen Sinn aktionistisch: die Welt als Verdauungsprozeß, Verdauung, die die Welt bedeutet.“⁹²

⁸⁸ Ebd. S. 3.

⁸⁹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

⁹⁰ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 4.

⁹¹ Ebd. S. 4.

⁹² Ebd. S. 5.

Das klassisch Banale, auf das Wünsch häufig anspielt, drückt sich in ganz alltäglichen Vorgängen, wie zum Beispiel „Scheißen und Kotzen [und zwar] nicht als Selbstzweck“⁹³ aus. So zielt das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* nicht bewusst auf eine Schockwirkung ab. Kisser erklärte Dirnbeck nach der ersten Aufführung der *Verdauungstrilogie*: „Ich lege keinen Wert darauf, die Leute mit Gulasch zu beschmeißen.“⁹⁴ Hier zeichnet sich ein Widerspruch ab, denn Wünsch meint, sie hätten sich sogar darüber gefreut, wenn Leute ihre Vorstellungen verließen, nachdem diese oftmals von Materialien getroffen worden waren.

Michael Hüttler bezeichnet die *Verdauungstrilogie* als „das Stück, das dem *Wiener Aktionismus* formal am nächsten kam.“⁹⁵ Diese These belegt er durch die „Materialaktionen mit Blut, Rotwein, Schnaps, Bier, Eiern, Gulasch, Fischen, Semmeln, Zigarettenstummeln, Milch, Kaffee und Valiumtabletten“⁹⁶, wie noch genauer im Kapitel zur *Verdauungstrilogie* ausgeführt wird. Da Hüttler ein derart passendes Zitat von Otto Muehl über dessen Materialaktionen in seinem Artikel aufgreift, findet es auch hier Platz, da es einen Vorgeschmack auf die Inszenierungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* gibt:

„kunst ist nicht theater, oper, konzert, bild, skulptur und sonstiger festwochenunsinn. für kunst braucht man kein klavier. waschpulver, marmelade, urin tun's auch. [...] DAS SEELENLEBEN WIRD BIS AUF DIE KÖRPERLICHEN VERRICHTUNGEN REDUZIERT. [...] DIE GRUNDLAGEN ZUKÜNFTIGER KUNST: das essen, das trinken, das scheißen und brunzen, vögeln und leute umbringen.“⁹⁷

Alle diese Grundlagen zukünftiger Kunst wurden vom *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* in verschiedenen Inszenierungen und Texten thematisiert, wodurch sich Muehls Vorhersage zu bewahrheiten scheint.

Hüttler fährt fort: „Formal wurden die Aktionen so gestaltet, dass das Publikum am Ende glauben konnte, ein etwas schleißiges Relikt einer Materialaktion des Aktionisten Hermann Nitsch vor sich zu haben.“ Optisch findet man beim *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* sicherlich kein Relikt der *Wiener Gruppe*; mögen Wünsch und Kisser auch noch so oft vom *Wiener Aktionismus* ablenken, in ihrem Puppentheater ist dessen Einfluss einfach nicht zu verleugnen. Es versteht sich auch nicht als Parodie, wie Klaus Behrendt

⁹³ Ebd. S. 5.

⁹⁴ Ebd. S. 4.

⁹⁵ Hüttler: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 356.

⁹⁶ Ebd. S. 356.

⁹⁷ Ebd. S. 359.

anmerkt, sondern war „eine Variante des Schlachtungsaktionismus von Nitsch“⁹⁸. Kisser meint, „Nitsch [...] fasziniert mich bis heute, obwohl ich schaue mir seine Sachen heute, würde mir seine Aktionen nicht mehr anschauen, ich mag es nicht mehr“⁹⁹. Als er noch selbst agierte, hatte er einen Bezug zu Nitsch: „ich habe selbst Blut im Mund gehabt, wenn ich die Leiche auf der Bühne war und mich die Puppe umgedreht hat, musste das Blut aus dem Mund fließen, ich habe auch die Eingeweide eingekauft für unsere Performances.“ Damals war das für Kisser kein abwegiger Gedanke, heute ist es ihm – wie er es selbst bezeichnet – eigentlich zu „heftig“. Obwohl Nitsch keine einzige Aufführung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* miterlebt hatte, wusste er über dieses Phänomen Bescheid. Von einem gemeinsamen „Saufwochenende“¹⁰⁰ mit Reinhard P. Gruber, H.C. Artmann und einer Guppe Residenzautoren verschickte Nitsch eine Ansichtskarte an Kisser und Wünsch mit der Aufschrift: „Wünsche gute Aktion!“.

Für Wünsch gestaltete sich zudem der Aktionist Joe Berger als weitaus prägender, da dieser in den 1970er Jahren noch sehr aktiv war. Er zeichnete sich dadurch aus, dass er Aktionen von anderen störte. Als Beispiel betrat Joe Berger während der Aktion *Eat Art* verspätet den Ausstellungsraum; dort waren alle möglichen Pasteten und Aufstriche, die mit Lebensmittelfarben verfremdet waren, auf Tischen verteilt. Sofort setzte Berger sich „in eine so riesige Patene mit gelben Gervais“. Wünsch meint, damit habe sich der Aktionismus selbst ein bisschen lächerlich gemacht.

Auch wenn er nicht findet, „dass es [das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater*] so ein Aktionismus war“, spricht er trotzdem von dem Aktionistischen an ihrem Phänomen: die Verwendung von echten Materialien. Damit stellt Wünsch doch noch einen Bezug zum *Wiener Aktionismus* und dessen Materialaktionen her und trotzdem untergräbt er diesen Anspruch immer wieder.

Der *Wiener Aktionismus* darf als Vorläufer und Einfluss nicht unterschätzt werden; man darf ihn, wie Josef Dirnbeck festhielt, als grundlegend für das Kunstverständnis der 1960er und 1970er ansehen, das den nachfolgenden Künstlergenerationen als geläufige, ja, sogar selbstverständliche Basis diene.

Einen Aspekt gilt es jetzt noch abschließend zum *Wiener Aktionismus* zu untersuchen. Lehmann reiht in seinem Buch *Postdramatisches Theater* Hermann Nitsch und Otto Muehl in die Liste der postdramatischen Theaterpioniere ein. Er wählt den Begriff postdramatisch ganz

⁹⁸ Ebd. S. 359.

⁹⁹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹⁰⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

gezielt und behaftet ihn allgemeingültig für einen bedeutenden Sektor des Theaters seit den 1960er Jahren:

„Der Titel ‚Postdramatisches Theater‘ signalisiert, indem er auf die literarische Gattung des Dramas anspielt, den fortbestehenden Zusammenhang und Austausch zwischen Theater und Text, auch wenn hier der Diskurs des *Theaters* im Zentrum steht und es daher um den Text nur als Element, Schicht und ‚Material‘ der szenischen Gestaltung, nicht als ihren Herrscher geht.“¹⁰¹

Dass die Arbeit zweier *Wiener Aktionisten* als postdramatisch gilt, bedeutet aber noch lange nicht, dass das Werk des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* als solches gesehen werden kann. Denn hier war die Handlung beinahe aller Inszenierungen linear konzipiert mit Exposition, Steigerung, Peripethie und Katastrophe, all jenen Elementen also, die ein *spannendes Drama* – und eben kein postdramatisches Theater – vereinen muss.¹⁰² Im Laufe der Besprechung der Inszenierungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* wird dies nachvollziehbar werden.

2.2. Die Puppenbühne am Theater der Jugend in Wien

Die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* in Wien wurde um 1945 gegründet. Als Vorläufer beschreibt Klaus Behrendt „ein in den dreißiger Jahren von Lehrern gegründetes Marionettentheater“¹⁰³. Bis in die Zwischenkriegszeit wurde darin konservatives, bürgerliches Marionettentheater für Kinder aufgeführt. Als Klaus Behrendt 1968 die Leitung dieser Bühne im Theater der Jugend übernahm, stand ihm bereits eine Handpuppenbühne zur Verfügung. Diese war aus Flugzeugstahl gefertigt und damit auch nicht wesentlich leichter als das ursprüngliche, riesige „Trumm“ von einem Marionettentheater.

Die Besonderheit der *Puppenbühne am Theater der Jugend* war, dass „in Zusammenarbeit mit Lehrern, Theaterfachleuten und befreundeten Künstlern [...] jährlich etwa drei Produktionen [neu einstudiert wurden], die in allen Volksschulen Wiens gezeigt [wurden].“¹⁰⁴

Etwa 600 Vorstellungen vor ungefähr 33.000 Kindern sollen pro Jahr stattgefunden haben.¹⁰⁵

Es handelte sich bei der *Puppenbühne des Theaters der Jugend* um eine mobile Puppenbühne,

¹⁰¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 2008. S. 13.

¹⁰² Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 2008. S. 48ff.

¹⁰³ Klaus Behrendt: *Puppentheater in Österreich*. Hrsg. International Puppeteers Union Zentrum Österreich. UNIMA Zentrum Österreich: Wien, 1987. S. 68.

¹⁰⁴ Ulrike Sümegi: *20 Jahre Puppen(theater)tage in Mistelbach*. Von 1979 bis 1998. Wien, 2000. S. 131.

¹⁰⁵ Der Quelle sind weder die Jahreszahl der Zählung noch die Herkunft der Daten zu entnehmen. Vgl. Ebd. S. 157.

eine Wanderbühne.¹⁰⁶ Aus gegebenen Gründen machte sich Behrendt zum Vorsatz: „wenn wir schon schleppen, was wir auf jeden Fall müssen, dann wollen wir anständiges Theater“¹⁰⁷ zeigen. Behrendt war es ein Anliegen, „auch Kindern Qualität zu bieten und ihnen das Theater näher zu bringen“¹⁰⁸.

Bereits seit den 1930er Jahren war es eine ungebrochene Tradition an der *Puppenbühne des Theaters der Jugend*, dass das Ensemble immer aus fünf Personen bestand. Unter der Leitung von Behrendt gingen aber MitarbeiterInnen nach und nach in Pension. Deshalb wurden immer neue PuppenspielerInnen gesucht.

Durch eine Stellenausschreibung für einen Job als Puppenspieler(In) wurde Ernst Wunsch 1971 auf die *Puppenbühne im Theater der Jugend* aufmerksam. Eigentlich suchte er Arbeit als Bibliothekar, um sein Studium zu finanzieren. Trotzdem bewarb er sich bei Behrendt und wurde auch sofort eingestellt. Von 1971 bis etwa 1975¹⁰⁹ war Wunsch nun als Puppenspieler tätig. Zu Beginn seiner Anstellung war er nur für den Transport sowie den Aufbau und Abbau der Puppenbühne zuständig. Als aber schon bald eine Mitarbeiterin unpässlich war, musste er als Spieler einspringen und übernahm zum ersten Mal eine Puppe namens Waldi. Richtig eingeschult wurden weder Wunsch noch Kisser, der am Puppenspielen ebenfalls großes Interesse zeigte und 1976 schließlich als Ersatz für Wunsch an der *Puppenbühne des Theaters der Jugend* einsprang. Nach einer kurzer Erklärung von Behrendt mussten die Neulinge selbst vor dem Spiegel üben. Der Prinzipal achtete sehr stark auf die ungebrochene Qualität seiner Darbietungen, weshalb auch die PuppenspielerInnen gut sein mussten.

Wünschs Aufgabenbereich erweiterte sich, als er bald schon gemeinsam mit Behrendt Stücke für die Puppenbühne schrieb. Während des gesamten Schuljahres wurden täglich vier bis sechs Stunden gespielt. Jeden Tag um sieben Uhr mussten die PuppenspielerInnen ans Werk gehen. Zuerst wurde die Bühne zum jeweiligen Aufführungsort – einer Volksschule in Wien und Umgebung – transportiert und dort aufgebaut. Durchschnittlich wurde bis zwölf Uhr gespielt, manchmal aber auch länger. Für alle Altersstufen gab es eigene Inszenierungen und somit wurde an einem Vormittag auch eine Vielzahl an unterschiedlichen Stücken zum Besten gegeben. Anschließend musste die Bühne wieder abgebaut und abtransportiert werden. Das Puppenspiel erforderte große Konzentration. Zum Ensemble gehörte eine ehemalige

¹⁰⁶ Im Gegensatz dazu hatte das *Wiener Urania Puppentheater* bereits seit 1950 einen festen Sitz in der *Wiener Urania* gefunden.

¹⁰⁷ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

¹⁰⁸ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

¹⁰⁹ Die Jahreszahl variiert in den Erinnerungen von Kisser und Wunsch zwischen 1974 und 1977. Den Dokumentationsgesprächen, sowie den Gesprächsnotizen konnten keine übereinstimmenden Daten entnommen werden. Schriftliche Quellen, die Aufschluss über das genaue Datum geben könnten, waren nicht ausfindig zu machen.

Souffleuse aus dem Volkstheater, die aber zu klein war, um eine Puppe über die Spielleiste zu heben. Weil aber Frauenstimmen notwendig waren, blieb sie Teil des Ensembles. Da dieser Mitarbeiterin – nicht zuletzt wegen ihrer Vorliebe für Kirschrum – immer wieder Fehler unterliefen, mussten die übrigen SpielerInnen diese wieder ausgleichen. Die Arbeit erforderte also gutes Timing, Sinn für Improvisation und Geschwindigkeit: man musste mit der Puppe über der Spielleiste agieren, während man sich gleichzeitig um das korrekte Licht und den richtigen Ton kümmerte. Dafür war die Tätigkeit als PuppenspielerIn sehr gut bezahlt.

Nachdem Wünsch und Kisser ihrer eigenen Wege gegangen waren, führte Behrendt weitere Experimente an der Puppenbühne durch. 1989 aber wurde unter der Ära Reinhard Urbachs die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* aufgelöst, alle MitarbeiterInnen entlassen und die Bühne zerlegt. Dies hatte zur Folge, dass Behrendt die Leitung der Puppensammlung im Österreichischen Theatermuseum übernehmen konnte; unter anderem betreute er dort die Sammlung Richard Teschners.

2.2.1. Das Repertoire

Das Repertoire der *Puppenbühne am Theater der Jugend* beschreibt Behrendt 1987 folgendermaßen: „Über das Experimentieren mit verschiedenen Figurentechniken und inhaltlichen Ausrichtungen kam diese Bühne unter dem Einfluß der Figuren von Teschner zur Stabpuppe und zu ihrem Repertoire, das jetzt Märchen und Sagen umfaßt.“¹¹⁰ Damit war Behrendt, wie er es selbst ausdrückt, recht erfolgreich. Er sieht den Rückgriff auf Märchen und Sagen als Experiment an, denn in der Nachkriegszeit waren diese lange Zeit verboten gewesen. Märchen waren bei der alliierten Besatzungsmacht verpönt; die Alliierten waren der Meinung, „die Grausamkeit der deutschen Volksmärchen [sei] die Ursache für den Faschismus“¹¹¹. Damit wurden Märchen auch aus dem Schulkanon entfernt. Das Verbot währte bis in die 1960er Jahre und hatte zur Folge, dass Aufführungen von Märchen und Sagen sogar bis in die 1980er Jahre weiterhin kaum stattfanden. Deshalb war es Behrendt ein Anliegen, dieses Kulturgut wieder aufleben zu lassen. Er erinnert sich, dass viele Lehrer seine Inszenierungen als romantisch bezeichnet und gerade die Romantik als ein Bedürfnis des Kindes verstanden hatten. Noch dazu sind laut Kisser alle Inszenierungen auf „unmöglich hohem Niveau“¹¹² gewesen.

¹¹⁰ Behrendt: *Puppentheater in Österreich*, 1987. S. 68.

¹¹¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

¹¹² Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

Eine Aufführung umfasste gewöhnlich mehrere Märchen und Sagen, die von den beiden Puppen Gilly und Charly kommentiert und miteinander verwoben wurden. Bei diesen Figuren handelte es sich um Marotten, die – wie aus einer Beschreibung Behrendts hervorgeht – „von unten oder von hinten geführte Köpfe am Stock mit oder ohne Menschenhand“ sind, „auch Schlenkerpuppen“¹¹³ genannt. Sie sind demnach eine spezielle Variante der Stabpuppe¹¹⁴. Charly war sozusagen der kluge Kopf, gespielt wurde er von Behrendt. Gilly war der Naive, und wurde durch Wunsch, später auch von Kisser, dargestellt. Die beiden Stockpuppen besaßen große Köpfe und trugen weiße Handschuhe, in die der Puppenspieler seine eigenen Hände steckte. Die Marotten wirkten sehr lebendig und konnten direkt geführt werden. Sie konnten sogar Dinge ertasten und anfassen, und zum Beispiel Gitarre spielen.

Anstelle des Spiels mit den Handpuppen wurde auf Behrendt Veranlassung in den 1970er Jahren *Schwarzes Theater*¹¹⁵ eingeübt, ganz in der Manier des *Prager Puppentheaters*. Das Resultat wurde daraufhin an Wiener Schulen präsentiert. Dafür kamen auch sogenannte Bunraku-Figuren¹¹⁶ zum Einsatz. Der Vorteil des *Schwarzen Theaters* war, dass die ZuseherInnen die SpielerInnen nicht erkennen konnten, obwohl sich diese aufrecht stehend im Hintergrund der Bühne befanden. Da sie aber komplett schwarz gekleidet und maskiert hinter einem Lichtvorhang standen, wurde ihre Anwesenheit geheimnisvoll verdeckt. Die SpielerInnen hingegen konnten das Publikum genau wahrnehmen. Für die Kinder war es vollkommen magisch, wenn plötzlich eine Stimme von der Bühne sprach: „Du, hör dort auf Nasebohren!“¹¹⁷ Nach fünf Jahren ließ Behrendt diese Spielform wieder bleiben, denn die Hitze, die durch die Bekleidung und Maskierung hervorgerufen worden war, entpuppte sich als beinahe unerträglich. Diese Innovation der Puppenbühne fand zur selben Zeit statt, als die *Rote Grütze*¹¹⁸ ihre ersten großen Erfolge feierte. Behrendt war nicht gerade angetan von

¹¹³ Behrendt: Puppentheater in Österreich, 1987. S. 4.

¹¹⁴ Aus einer Erklärung Behrendts geht hervor, dass bei Stabpuppen die „Hände mit Stäben geführt“ werden. Im Gegensatz dazu ließ Behrendt den Marotten seine eigenen Hände, um direkt agieren zu können. Ebd. S. 4.

¹¹⁵ Die ersten Versuche mit *Schwarze Theater* wurden 1957 von dem *Prager Marionettenheater* unternommen. Schließlich gründete Jiri Srnec das *Schwarze Theater Prag*. Mit einfachen Mitteln wurde dabei das menschliche Auge ausgetrickst, durch optische Täuschungen. Voraussetzung war eine vollkommen schwarz ausgekleidete Bühne sowie Schauspieler, die mit demselben Material am ganzen Körper bedeckt waren. Die technische Grundlage beruhte auf der des Schwarzen Kabarets, wo man bereits mit einer schwarzen Bühne und schwarzen Stoffen Personen verschwinden lassen konnte. Für *Schwarzes Theater* wird meistens zusätzlich ein Lichtvorhang aus Weißlicht erzeugt, der eine vertikale Strahlenfläche erschafft. Es entsteht hier eine sogenannte Lichtgasse, in der mit Puppen gespielt wird. Die Puppenspieler halten sich dabei hinter diesem Lichtvorhang auf, um nicht gesehen zu werden. Vgl. Ralph Kersten: *Schwarzes Theater*. Frankfurt am Main: Puppen & Masken, 1990.

¹¹⁶ Bunraku bezeichnet eine japanische Variante des *Schwarzen Theaters*, bei der Hand- oder Stabpuppen nach oben gespielt und damit über dem Kopf in Höhe der Spielleiste gehalten werden. Dabei wird eine Puppe von drei SpielerInnen geführt, da der Mund, die Augen und die Brauen der Figur extra bewegt werden können.

¹¹⁷ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹¹⁸ Gegründet wurde die Theatergruppe *Rote Grütze* von einem Schauspieler des Berliner *GRIPS – Theaters*, das sich auf Stücke für Kinder spezialisiert hatte, im Jahr 1972. Die *Rote Grütze* führte Aufklärungstücke für

deren Idee, Kindern Sexualaufklärung zu vermitteln, indem sich erwachsene DarstellerInnen mit rotem Lippenstift Geschlechtsorgane auf ihre Unterhosen malten. Er hält dies für unbearbeitete Sexuallängste der Akteure selbst.

Die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* zeigte auch Kasperlstücke. Wunsch meint, für Behrendt sei das Kasperltheater dasselbe, wie für Hermann Maier der Abfahrtslauf. Gerade in Österreich definierte sich das Puppentheater lange Zeit fast ausschließlich über den Kasperl. Die komische Figur hat aber, nicht zu vergessen, eine lange und nicht lineare Geschichte sowie zahlreiche Brüche in seiner Tradition erfahren. Es sei hier auf die tiefe Verwurzelung des Kasperls in Wien und Umgebung hingewiesen. War es anfangs der Darsteller Johann La Roche, der den Kasperl als komische Figur auf der Bühne erfolgreich machte, so erhielt er bald Einzug auf den Puppenbühnen. So ist es auch zu erklären, warum der Prater seinen Beinamen Wurstel erhielt¹¹⁹: bekanntlich ist der Vorgänger des Kasperls doch der Hanswurst und der Prater – wie man auch aus einem bekannten Kanon von Wolfgang Amadeus Mozart¹²⁰ weiß – übersät mit Kasperlbühnen. Man darf nicht vergessen, dass die komische Figur damals noch ein „Prügelkerl“ gewesen war, die allen möglichen Unfug trieb. Kasperltheater war noch kein ausschließliches Kinderprogramm. Dass aber bis heute der Kasperl die österreichischen Puppenbühnen dominiert und sogar dadurch definiert wird, ist wohl dem 20. Jahrhundert zu verdanken, in welchem seine Figur als pädagogische Erziehungsmaßnahme zum Einsatz kam. Auch die Nationalsozialisten bedienten sich des Kasperls um antisemitische Hetze zu betreiben und den Kampfgeist der eigenen Truppen zu steigern.

Behrendt verweist auf eine Absurbität des 20. Jahrhunderts: Max Jakob, der unter nationalsozialistischer Herrschaft mit seinem Figurenspiegel *Das Hohnsteiner*

Kinder auf, wie *Darüber spricht man nicht, Was heißt hier Liebe*, bis sie schließlich zu Themen wie Drogen und Gewalt übergangen. Es fanden Gastauftritte am *Theater der Jugend* in Wien statt.

¹¹⁹ Behrendt: Puppentheater in Österreich, 1987. S. 6.

¹²⁰ Unter Nummer 558 findet man im Köchel – Verzeichnis den Kanon „Gehn ma in'n Prada, gehn 'ma in d' Hötz“ von Wolfgang Amadeus Mozart, bei Breitkopf lautet der Titel „Alles ist eitel hier auf der Welt“. Konzipiert war der Kanon für vier Singstimmen. Komponiert wurde er am 2. September 1788 in Wien. Vgl. Ludwig von Köchel: W. A. Mozart. Gesamtverzeichnis seiner Werke. „Köchel – Verzeichnis“. Hrsg. von Karl Franz Müller. Wien: Kaltschmid, 1951. S. 254. „Mozart hat unter dem 2. September 1788 mehrere Kanons in sein Werkverzeichnis eingetragen. Tatsächlich sind sie größtenteils schon früher entstanden und nur zusammengefaßt am 2. September 1788 eingetragen worden.“ Ebd. S. 253. Der Text lautet: „Gehn ma in'n Prada, gehn 'ma in d' Hötz, gehn ma zum Kasperl. Der Kasperl ist krank, der Bär ist verreckt, was täth ma in der Hetz drauss? Im Prater giebt's Gelsen und Haufen von Dreck, der Bär ist verreckt, der Kasperl ist krank, und im Prater giebt's Haufen voll Dreck, voll Dreck, voll Dreck.“
<http://www.swr.de/swr2/mozart/werke/-/id=782760/nid=782760/did=782234/1ijjg4v/index.html> Zugriff: 25.07.2009.

*Puppentheater*¹²¹ berühmt geworden war, wurde nach dem Krieg zum UNIMA – Präsidenten erklärt. Immer noch dienen dessen Figuren als Vorbild für zahlreiche Kasperlpuppenbühnen. Verwunderlich ist es deshalb nicht, dass die damals jüdische Figur, die mit markanter Nase entstellt worden war, nach dem Krieg mit einem Kopftuch versehen und von nun an als Hexe bezeichnet wurde und dieser Sachverhalt kaum bekannt ist.

Da Behrendt keine Stücke für Kinder zwischen vier und sieben Jahren im Repertoire hatte, strickte ihm eine Bekannte aus der Schweiz Kasperlpuppen. Bei den Mistelbacher Puppenspielen stellte er ein Kasperlstück vor, in dem auch ein brauner Wels – die Analogie gefiehl Behrendt deswegen so gut, weil er die oberösterreichische Stadt mit demselben Namen als alte Nazistadt bezeichnet – seinen Auftritt hatte. „Der Kasperl fischt und es gibt ein Wasser, wo er immer fischt und in Wels ist es halt die Traun. Und ich habe mir extra einen Wels stricken lassen, einen Welser sagen die dort, und der Kasperl fischt den Welser und sagt: Bist du aber ein grausliges Vieh, vor einem braunen Hintergrund sieht man dich ja gar nicht.“ Die Botschaft fügte den Kindern keinen Schaden zu und richtete sich natürlich an die ebenfalls zusehenden Erwachsenen. Es gab daraufhin große Proteste von zahlreichen PuppenspielerInnen. Behrendt beklagt die Tatsache, dass auch unter PuppenspielerInnen die Schuldfrage nach dem Zweiten Weltkrieg zu sehr vernachlässigt worden war. Max Jakob war nach dem Krieg rehabilitiert und sogar mit dem goldenen Bundesverdienstkreuz für Überlebenstechnik ausgezeichnet worden, obwohl er im Grunde nichts anderes gemacht hatte, als Werbung für Kriegsaktion und ähnliches.

Da auch diverse Kasperlbühnen, von denen seit 1957 im ORF¹²² Sendungen ausgestrahlt werden, den *Hohnsteiner Kasperl* zum Vorbild haben, wird dieser oft als traditionelle, historische Figur mißverstanden. Behrendt macht darauf aufmerksam, dass es sich bei jenem weder um eine historische Figur handelt noch um eine alteingesessene Tradition.

Wenn Wünsch nun meint, Klaus Behrendt habe auf der *Puppenbühne am Theater der Jugend* keinen traditionellen Kasperl gespielt, ist die Problematik des Begriffs „traditionell“ kurz zu bedenken. Wünsch beruft sich mit diesem Terminus wieder auf jenen Kasperl, wie man ihn aus den ORF- Kasperlstücken kennt und in dieser Art und Weise im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Der Begriff „traditionell“ wird hier mit dem weitverbreiteten Verständnis der

¹²¹ 1921 gründete Max Jakob den *Hohnsteiner Kasper* in Hartenstein im Erzgebirge. 1928 bezog das Ensemble die Burg Hohnstein, die als Namensgeber für die Puppenbühne fungierte. Max Jakob und seine *Hohnsteiner Puppenbühne* zählen zu den vom Nationalsozialismus geförderten Bühnen. Der Kasperl wurde nicht nur als Medium benutzt, um nationalsozialistische Propaganda zu verbreiten, sondern diente auch den Soldaten an der Front als Abwechslung, beziehungsweise um ihren Kampfgeist zu stärken. Der *Hohnsteiner Kasper* führte die Parole „Tra-tra-trallala“ ein, daran erkennt man auch immer noch seine Nachfolger beziehungsweise Nachahmer.

¹²² Der ORF strahlt seit 1957 Kasperlsendungen aus und bezeichnet dies als weltweit erstes Kinderfernsehprogramm.

Kasperlfigur, wie sie Max Jakob geprägt hatte, vermischt und verwechselt. Die Tradition dieser Puppe ist – wie bereits erwähnt – eine deutlich längere.

2.2.2. Bühne und Technik

Die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* verfügte über eine ausgezeichnete technische Ausstattung. Behrendt war nicht nur ein begnadeter Puppenspieler, sondern konnte noch dazu hervorragend Puppen bauen. Auch diese waren der Mode unterworfen und verwandelten sich dementsprechend. In den 1970er Jahren waren vor allem Kugelköpfe mit Knopfaugen sehr beliebt. Sein Wissen um den Puppenbau gab Behrendt auch an seine MitarbeiterInnen weiter und teilte die gesamte Belegschaft dazu ein. In technischer Hinsicht war Behrendt generell sehr versiert; für die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* hatte er, laut Kisser, auch eine unglaubliche Lichanlage entworfen.

Die Puppenbühne bestand aus einem Eisengestell; das bedeutete, dass sie zwar sehr stabil war, trotzdem wackelte sie aber, wenn hinter der Bühne Konflikte ausgetragen wurden. Wunsch erinnert sich daran, wie sich dabei die Vorhänge bauschten. Das beeindruckte ihn derart, dass er davon überzeugt ist: „So eine Bühne braucht man, um alles zu machen, was sowieso banal ist.“¹²³

Kisser bezeichnet die *Puppenbühne des Theaters der Jugend* als hochrespektable Einrichtung, mit seinen Inszenierungen „wahrscheinlich das beste und qualitativ hochwertigste Puppentheater, das man überhaupt sehen konnte in Wien“¹²⁴. Er war fasziniert von dem Gedanken, aus einer leblosen Sache einen magischen Akt zu machen. Erst die Bewegung der Puppe lässt die Illusion der Puppenwelt entstehen.

Trotzdem meint Behrendt, Kisser und Wunsch „haben das als Job gemacht und nicht so beherzt vom Puppenspiel“¹²⁵ selbst. Dies bestätigt Wunsch, indem er sich selbst als Beobachter und Teilnehmer in diesem Ensemble sieht, sich aber nie wirklich damit identifiziert hat.

¹²³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

¹²⁴ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹²⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

2.2.3. Schattentheater Klaus Behrendt

„Meine Liebe zu Märchen und Mythos hat mich zu den Puppen geführt. Nur bei dieser Kunstform kann ich vom ersten Gedanken über die Form der Figuren bis zur Animation bei der Vorstellung alles selbst verwirklichen. Darum spiele ich Puppentheater“¹²⁶, schreibt Klaus Behrendt. Aufgrund seines großen Interesses am asiatischen und europäischen Schattentheater gründete er 1965 in Wien das *Schattentheater Klaus Behrendt*, wo er seine persönliche Variante dieser Sonderform des Puppentheaters präsentiert. Er wollte damit „ein mit dem Geist verbundenes Theater“¹²⁷ schaffen. Sein Schattentheater bespielte er gemeinsam mit Franz Hillebrand. Aufgestellt war die Bühne in seiner eigenen Wohnung, die – anstelle einer Türe – zwei Räume voneinander trennte. Das eine Zimmer diente als ZuschauerInnenraum, das andere stand den beiden Puppenspielern zur Verfügung. Behrendt veranstaltete in seiner Wohnung Soireen, wo geladenen Gästen eine Privatvorführung geboten wurde. In diesen Vorstellungen, meint Kisser, habe Behrendt das Puppenspiel zu einer kolossalen Blüte getrieben, „mit Schattenfiguren, angelehnt von den Ideen an den Richard Teschner“¹²⁸. Formal ähnelte Behrendts Schattentheater dem von Richard Teschner: er verwendete einen an Teschner angelehnten Figurenspiegel, ein rundes, magisches Theater. Ebenso wurde auf komplizierte Apparate und Projektionen zurückgegriffen; mit chemischen Reaktionen, die über einen Projektor auf den Hintergrund der Bühne gestrahlt wurden, erschuf Behrendt ein mehrdimensionales Bühnenbild. Auch dies ist eine Technik, die schon bei Richard Teschner zur Anwendung gekommen war.

Behrendt spielte nicht nur mit Schattenfiguren¹²⁹, sondern auch mit Stabpuppen. Wüschler erinnert sich an eine Figur, die sogar Feuer spucken konnte. Das Repertoire bestand aus verschiedenen Sagen, Legenden und Märchen. Und so schreibt Behrendt:

„Das Puppentheater begleitet die Menschheit seit den ältesten Kulturen. Es hatte kultischen Charakter und die Figuren waren göttlichen Ursprungs. Jakob Grimm verweist in seiner „Deutschen Mythologie“ auf die Abstammung des Kasperls von der germanischen Gottheit Thor und den Zusammenhang zwischen der Vorstellung von den Elementarwesen und den Handpuppen.“¹³⁰

¹²⁶ Ulrike Dembski: Puppentheater in Österreich 1993. Katalog zur Ausstellung Puppentheater in Österreich 1993 veranstaltet vom österreichischen Theatermuseum. Wien: Böhlau, 1993. S. 2.

¹²⁷ Behrendt: Puppentheater in Österreich, 1987. S. 18.

¹²⁸ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹²⁹ Zu Schattenfiguren zählt Behrendt „alle Techniken des Schattenspiels; auch Silhouetten“. Behrendt: Puppentheater in Österreich, 1987. S. 5.

¹³⁰ Dembski: Puppentheater in Österreich 1993, 1993. S. 34.

Kisser empfindet Behrendts Puppentheater als faszinierend. Da Puppen eigentlich etwas Kindliches anhaftet, lernte er durch Behrendt das Puppentheater als eigene Kunstform kennen und begriff, „dass man mit Puppen auch sehr Ästhetisches, Künstlerisches machen kann“¹³¹.

¹³¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

3. Das *Kisserwünsche* aktionistische Kasperltheater und die *Verdauungstrilogie*

„Es hat also ausgesehen wie ein Kasperltheater, nur das, was in dem Kasperltheater passiert ist, war eben dann nicht mehr so brav.“¹³²

3.1. Die Gründung des *Kisserwünschen* aktionistischen Kasperltheaters und die Entstehung der *Verdauungstrilogie*

Den Namen des Phänomens betreffend seien vorweg alle schriftlich bezeugten Varianten angeführt. Josef Dirnbeck verwendete in seinem Manuskript „Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist“ die Schreibweisen *Kisserwünsch'sches Actionistisches Puppentheater* und *Kisserwünsches aktionistisches Puppentheater*. Auf Plakaten und Ankündigungen von Kisser und Wünsch sind folgende Varianten anzutreffen: *Actionistisches Kasperltheater*, *Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater* und *Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater*. Diese Arbeit bedient sich der Schreibweise *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater*.

Die Gründung des *Kisserwünschen* aktionistischen Kasperltheaters sowie die Entstehung der *Verdauungstrilogie*¹³³ hängen unmittelbar zusammen und sind durch ein Ereignis verbunden, das 1972 stattgefunden hatte und in dem Essay „Impressionen aus einem Trinkermagen“ detailliert beschrieben ist. Der Text führt Ernst Wünsch und Rupert Kisser als Autoren an und erschien in einer Ausgabe der Zeitschrift *Frischfleisch*¹³⁴. Es handelt sich bei diesem Essay um eine literarische Ausarbeitung, die sich poetischer Formulierungen bedient und dessen wahrer Gehalt nun heraus kristallisiert werden soll.

¹³² Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹³³ Die *Verdauungstrilogie* wird in einem eigenen Kapitel ab S. 48 untersucht. Zur Quellenlage sei noch erwähnt, dass keine audiovisuellen Aufzeichnungen von einer Aufführung der *Verdauungstrilogie* existieren und aus diesem Grund ausschließlich auf schriftliche bzw. mündliche Zeugnisse zurückgegriffen wird.

¹³⁴ Wünsch, Ernst/ Kisser, Rupert: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 32-38.

„dienstag, ein denkwürdiger tag im leben eines kleinen kaffeehauses. sehr viel rauch hängt zwischen den gebeizten wänden. die köpfe der an der schank lehrenden tschecheranten sind deshalb nicht mehr zu erkennen. nur wer sitzt, ist ein mensch. wegen der sauerstoffarmut herrscht eine gewisse kompression, die sich im gesichtsausdruck der sitzenden manifestiert. die mimik ist, wie so oft, opfer der deformation, und, wer nicht gleichsieht, säuft.“¹³⁵

Aus dem Text geht hervor, dass Rupert Kisser und Ernst Wunsch an jenem Winterabend¹³⁶ eine große Menge an Rotwein konsumiert haben. Sie befanden sich im *Kleinen Café*¹³⁷, wie man dem Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch entnehmen kann.

„gegen ein uhr verlassen SIE das lokal, mit vollen gläsern EINANDER höflich die tür aufhaltend, dabei schütten SIE SICH etwas wein über die ärmel und in die stulpen. kaum erreichen SIE die singerstraße¹³⁸, leeren SIE die gläser und werfen sie an die hauswand. eine nahegelegene baustelle kommt IHRER not entgegen. eine betonmischmaschine bietet sich IHNEN als altar geradezu an. zappelnd schwankend öffnen SIE EINANDER die hosen. rupert äußert sich bewundernd über ernsts blasenkapazität, aber auch rupert kann sich nicht beklagen. im zuge der tätigkeit des fließenden wassers werden einige gegenstände, die bislang unbemerkt in der tiefe der mischtrummel geruht haben, wie tschik, apfelputzen, wurstsemmeln und anderer unrat, emporgespült. mitunter ertönt ein spontanes glucksen.“¹³⁹

Es entstand eine Geräuschkulisse voll Rülpsen und Stöhnen. Als Kisser seine Hauptspeise in die Betonmischmaschine erbricht – „eine heiße mit scharfem und zwei milde pfefferoni“¹⁴⁰ – erinnert der Inhalt der Trommel vollends an das Innere eines Magens. „Und da sind wir daraufgekommen, wir machen einen Magen“¹⁴¹, kommentiert Wunsch dieses Ereignis. Kisser

¹³⁵ Ernst Wunsch und Rupert Kisser: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 32. Übrigens erinnert die Tatsache, dass Wunsch ausschließlich die Kleinschreibung verwendet, stark an die *Wiener Gruppe*, durch welche die Kleinschreibung als stilistisches Mittel eingesetzt wurde.

¹³⁶ Dass dieses Ereignis im Winter stattfand bezeugt der Text mit folgendem Satz: „ein hauch des draußen wütenden schneesturmes wischt herein. [...] die eiszapfen an SEINEN hellen haarenden klingeln leis und fangen tropfen an.“ Ebd. S. 32.

¹³⁷ Das *Kleine Café* am Franziskanerplatz 3 in Wien wurde 1970 von dem österreichischen Schauspieler Hanno Pöschl gemeinsam mit dem Architekten Hermann Czech und dem Bauherrn Hans Neuffer geplant und errichtet. Es avancierte schnell zu einem der ersten Künstler-Szenetreffe der Stadt. Das Lokal machte von seiner Größe her seinem Name alle Ehre. „Für die wartenden Gäste, deren unachtsame Blicke plötzlich in die nicht parallel gegenüberstehenden Spiegel fallen, die innerhalb von Rücksprüngen verschieden unterteilter Felder angeordnet sind (drei auf der einen, vier auf der anderen Seite), kann es zu leichten Irritationen kommen, da die Spiegelung keine einfache Symmetrie in sich birgt.“ An dieses Spiegelung erinnert sich Wunsch, denn dieser Umstand ließ den Raum größer erscheinen, als er wirklich war. Vgl. http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=2334 Zugriff: 28.10.2009.

¹³⁸ Die Singerstraße befindet sich im ersten Wiener Gemeindebezirk, in der Nähe des Stephansdoms und des *Kleinen Cafés*.

¹³⁹ Wunsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 33.

¹⁴⁰ Ebd. S. 33.

¹⁴¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

fügt hinzu: „wir wollten dann etwas, der Zeit entsprechendes machen, und das war das *aktionistische Kasperltheater*.“¹⁴²

„anstatt auf texte zurückzugreifen, sagt ernst, die als endgültig und geheiligt angesehen werden, kommt es vor allem darauf an, die unterwerfung des theaters unter den text zu durchbrechen und den begriff einer art sprache zwischen gebärde und denken wiederzufinden, sozusagen zu speiben, sagt ernst und leert die mischtrommel brutal schüttelnd aus, damit der mageninhalt auch weit genug spritzt. durch diese action ist die magenumstülpung sehr klar veranschaulicht worden.“¹⁴³

Hier bricht der Text die lineare Erzählstruktur auf und geht dazu über, die Inszenierung der *Verdauungstrilogie* zu beschreiben, die aber an dieser Stelle noch nicht vertieft werden soll. Zuerst soll die Entstehung dieses Phänomens genauer beleuchtet werden.

Josef Dirnbeck schreibt die Idee zur *Verdauungstrilogie* dem „Jungliteraten“¹⁴⁴ Ernst Wünsch zu und datiert dies auf das Jahr 1972. Allerdings, fährt er fort, entstand „das aktionistische Kasperltheater durch die Zusammenarbeit von Rupert Kisser und Ernst Wünsch. [...] Die beiden realisierten ihr Unternehmen, zunächst im Zweimannbetrieb, von der ersten vagen Idee bis zur kompletten Premiere.“¹⁴⁵

Der Inhalt des Stückes stand durch das Ereignis an jenem Abend fest. Wünsch fügt aber hinzu: „die besoffene Geschichte war wirklich nur der Auslöser“¹⁴⁶.

Wieso aber die Entscheidung auf eine Puppenbühne als Rahmenbedingung fiel, soll nun näher beleuchtet werden, denn dies ist ein (wenn nicht sogar der) elementare Charakterzug der *Verdauungstrilogie*, welcher das Konzept beeinflusste und durchdrang. Wünsch schreibt die Idee, auf einer Puppenbühne zu inszenieren, eigentlich Kisser zu.¹⁴⁷ Als Widerspruch entpuppt sich dies im Dokumentationsgespräch mit Wünsch, in dem er zwei Gründe nennt, die ihn zu dieser Entscheidung gebracht haben sollen. Zum einen inspirierte ihn eine Vorstellung der *Meistersinger von Nürnberg*¹⁴⁸ an der Wiener Staatsoper. Für den Prolog der Oper wurde nur ein kleiner Ausschnitt der riesigen Bühne gezeigt, alles Übrige war mit Spanplatten abgedeckt und „die haben 6 mal 5 so einen Ausschnitt gehabt, das war wie

¹⁴² Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

¹⁴³ Wünsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 34.

¹⁴⁴ Josef Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist. Unveröffentlichtes Manuskript, Februar 1975. S. 1.

¹⁴⁵ Ebd. S. 1.

¹⁴⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

¹⁴⁷ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

¹⁴⁸ Bei dieser Inszenierung handelt sich um jene, mit der die Staatsoper 1955 wiedereröffnet wurde. Die Produktion wurde später noch einmal einstudiert und hielt sich bis 1972 im Spielplan. Vgl. www.wienerstaatsoper.at/Content.Node2/home/haus/11198.php.

Passepartout“¹⁴⁹. Dadurch wurde der Eindruck erweckt, die Bühne sei „ein kitschiges mehrdimensionales Bild“. Und so kam Wunsch zum Entschluss, wenn schon eine Guckkastenbühne verwendet werden sollte, dann nur eine ganz kleine. Zum anderen erinnert er sich an eine bestimmte Textstelle aus dem Buch „Das Jahrhundert der Chirurgen“ von Jürgen Thorwald. Wunsch faszinierte dabei der Bericht von der ersten Gallenblasenoperation in Amerika, „wo die Mittel sehr dürftig waren, um jemanden das Leben zu retten“. In der damaligen Zeit gab es weder Betäubungsmittel noch Wissen um das Zunähen der Wunden. Die Operation fand „irgendwo im wilden Westen“ statt, der Patient wurde „mit Wiskey abgefüllt“. Nachdem die Gallenblasen entfernt waren, wurde die Wunde, die „so großflächig [war], wie ein Schneidaufschnitt“, nicht zugenäht und verheilte auch nicht. So entstand zwischen dem Arzt und dem Patienten eine gute Freundschaft, weil die Wunde täglich gesäubert werden musste; es ergab sich eine Art Zweckgemeinschaft. Auch wenn diese Textstelle im selben Buch nicht ausfindig zu machen ist, so ist auch die Geschichte der Operation in diesem Zusammenhang eher unwichtig. Viel mehr geht es um die neu gefundene Möglichkeit, dass man die Haut aufklappen und in diesen Menschen hineinschauen konnte, in sein Innerstes. Genau das sollte die *Verdauungstrilogie* gewährleisten. Im allgemeinen Verständnis war Puppentheater (als Begriff) mit Harmlosigkeit behaftet und dazu da, Kindern Sicherheit zu bieten. Der sichere Ort zum Träumen wird mit dem Blick in den Menschen zu einem unsicheren, beänstigenden und fast allzu realen Ort umgekehrt. Damit ist die *Verdauungstrilogie* ein Versuch, die Trennung des Puppentheaters von seiner kindlichen Konnotation herbeizuführen. Statt einer Traumwelt stellt diese Inszenierung das Innere des Menschens aus.

Diese beiden Gründe brachten Wunsch also auf die Idee, die *Verdauungstrilogie* auf eine Kasperlbühne zu verlegen. Dabei vergisst er im Gespräch aber auf den wohl wichtigsten Initiator: dass er selbst damals als Puppenspieler im Theater der Jugend tätig war.

¹⁴⁹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

3.2. Die *Verdauungstrilogie*

3.2.1. Inhalt und Dramaturgie

Nachdem die Idee für das erste Stück des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* feststand, konzipierte Wünsch „die *Verdauungstrilogie* als literarischen Text, welchen er anlässlich einer Lesung im *Wiener Amerikahaus* am 12. November 1972 erstmals vorstellte“¹⁵⁰. Da dieses Manuskript aber nicht mehr existiert, muss man sich ganz auf die Beschreibung von Josef Dirnbeck verlassen: „Zum Unterschied von der späteren Bühnenfassung hießen in dieser literarischen Urfassung die drei Teile der Trilogie damals:

1. Verstopfung, 2. Blutsturz, 3. Die Überdosis.“¹⁵¹

Wünsch als der „kreative Kopf“ war verantwortlich für das schriftliche Festhalten der Idee, sowie für die Ausarbeitung der Dramaturgie. Kisser, der sehr gut zeichnen konnte, sorgte vor allem für die technische Umsetzung ihrer Ideen und war verantwortlich für die Plakatentwürfe. Allerdings wurde diese Arbeitseinteilung niemals strikt eingehalten. Viel mehr basierte die Ausarbeitung auf ihren gemeinsamen Überlegungen. Kisser meint, „der Funken zur Idee kam immer von Ernst Wünsch“¹⁵². Die Ausarbeitung nahm aber erst im Teamwork Gestalt an. Wünsch brauchte geradezu den Austausch mit Kisser, während er die *Verdauungstrilogie* ausformulierte. So sieht Kisser seine Rolle als „Illustrator und Strukturierer“, der zwar auch Ideen einbrachte, sich aber eher darum bemühte, „die Sache in irgendeine Ordnung zu bringen, zu operationalisieren, zu strukturieren“¹⁵³.

Inhaltlich dreht sich die *Verdauungstrilogie* um einen schweren Alkoholiker, der seinen letzten Tag verlebt und „täglich rund 4 liter wein trinkt.“¹⁵⁴ Der Protagonist „ist im laufe vieler jahre entsprechend heruntergekommen: chronische gastritis, diverse magengeschwüre, darunter ein nicht erkannter magenkrebs, leberzirrhose, olynuritiden etc.“¹⁵⁵ Weiters ist er sozial isoliert, jeglicher Kommunikation bzw. auch Kontakte zu Frauen ist er nicht mehr fähig. „aufgrund der sucht und hirnergischer schäden ist seine persönlichkeit auf den

¹⁵⁰ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 1.

¹⁵¹ Ebd. S. 2.

¹⁵² Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

¹⁵³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹⁵⁴ Dokument „*Verdauungstrilogie* produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwünsch Actionistisches Kasperltheater“. S. 1.

¹⁵⁵ Ebd. S. 1.

konsum des alkohols und die rituelle beherrschung der dadurch hervorgerufenen schäden, vor allem die der verdauung reduziert.“¹⁵⁶

In der Bühnenfassung der *Verdauungstrilogie* lauten die drei Akte „morgenstimmung, der blutsturz, dies irae“ und sollen im Folgenden in einer kurzen inhaltlichen Zusammenfassung vorgestellt werden.

Der Akt *morgenstimmung*¹⁵⁷ beginnt mit dem ersten Satz der Peer-Gynt-Suite „Morgenstimmung“ sowie dem Erwachen des Protagonisten, der nicht mit seinem Namen vorgestellt wird. Das Radiogerät wird eingeschaltet und der Protagonist lauscht der Musik, den Verkehrsinformationen sowie den morgendlichen Turnübungen¹⁵⁸: „und jetzt nehmen Sie das rechte Bein und klemmen es sich hinter das linke Ohr.“¹⁵⁹

Dem „typischen erbrechen beim zähneputzen“¹⁶⁰ folgt die Einnahme von Alka Seltzer, einem schmerzmildernden sowie magensäureneutralisierenden Medikament. Daraufhin bereitet der Protagonist sein Frühstück vor: „Kaffee, Milch und Frühstücksei“¹⁶¹. Doch er behält nichts davon im Magen. Außerdem versucht er zu defäkieren, wobei der Protagonist jedoch nicht erfolgreich ist: „kein stuhlgang, nur blähungen“¹⁶². Nun gönnt er sich den ersten Schnaps des Tages, „die erste Dosis macht ihn schließlich fit“¹⁶³. „Als das Radiogerät mahnt, zur Arbeit zu gehen, dreht es der Mann fluchend ab.“¹⁶⁴ Damit endet der erste Akt.

Bei dem Protagonisten handelt es sich um eine Person männlichen Geschlechts, wie Dirnbecks Analyse freilegt. Die Inszenierung der *Verdauungstrilogie* dürfte diese Zuordnung nicht ermöglicht haben: die Person spricht kaum, die Stimme verrät nichts, der Name ist unbekannt und ihr Äußeres bleibt den ZuschauerInnen verborgen. Das Alter des Protagonisten ist nicht genauer bestimmt, doch dürfte er vermutlich alleinstehend sein, da er niemanden in seiner Wohnung antrifft und das ausgewogene Frühstück allein zu sich nimmt. Sein Beruf bleibt ungeklärt. Die Mahnung, zur Arbeit zu gehen, kommentiert der Protagonist verächtlich. Deshalb liegt die Vermutung nahe, es handle sich um einen Arbeitslosen. Der Konsum von

¹⁵⁶ Ebd. S. 1.

¹⁵⁷ Als Titel für den ersten Akt wurde auch „morgenerwachen“ verwendet. Vgl. Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwüsches Actionistisches Kasperltheater.“ S. 2.

¹⁵⁸ Die morgendlichen Turnübungen moderierte Ilse Puck auf Ö1 und Ö3, was Kisser und Wüsch als Hinweis auf die Tageszeit ihrer Diegese nutzen.

¹⁵⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wüsch.

¹⁶⁰ Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwüsches Actionistisches Kasperltheater“. S. 1.

¹⁶¹ Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist, 1975. S. 6.

¹⁶² Ebd. S. 1.

¹⁶³ Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwüsches Actionistisches Kasperltheater“. S. 1.

¹⁶⁴ Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist, 1975. S. 7.

Alkohol am Morgen verbunden mit dem Erbrechen deutet auf eine Alkoholsucht, die Tabletten auf Verdauungsprobleme hin.

Im zweiten Akt, *blutsturz*¹⁶⁵, befindet sich der Protagonist im Wirtshaus. „Der Musikautomat kommentiert: Einer hat immer das Bummerl.“¹⁶⁶ Der Mann konsumiert Alkohol und Speisen: Bier, Gulasch, Semmeln, Knödel und Rotwein. Er begibt sich auf die Wirtshaustoilette, „nun kann er auch exkrementieren.“¹⁶⁷ Auffallend und im gleichen Zuge inkonsequent erscheint die Verwendung der Begriffe *exkrementieren* und *defäkieren*, um damit das Wort *scheißen* zu umschreiben. Durch den *Wiener Aktionismus*, der dieses Wort explizit verwendete, war es, an sich, schon längst eingebürgert und damit keine Provokation mehr. Hinter den Umschreibungen, die vor allem von Ernst Wunsch getätigt wurden, könnte der Gedanke stecken, den fäkalen Begriff zu kultivieren. Im (geschriebenen) Sprachgebrauch des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* verschwindet damit das Vulgäre, die Assoziationen bleiben trotzdem bestehen. Bei den Inszenierungen tritt das Vulgäre nun ohne Umschreibung auf die Bildfläche, was sicherlich gewollt und beabsichtigt war. Vielleicht versuchte Wunsch einfach aus dem Wunsch, Schriftsteller zu werden, das Wort *scheißen* durch Umschreibung in einen intellektuellen Diskurs einzuführen.

„nachdem sich trügerische innere harmonie eingestellt hat, die sich darin äußert, daß er vor sich hinsummt, wird er selbstmitleidig, die klimax seiner melancholie leitet die völlige dekompensation ein.“¹⁶⁸ Nach der weiteren Einnahme von Alkohol stellt sich Schluckauf ein und der Protagonist übergibt sich, dieses Mal aber direkt im Gastraum. Aus diesem Grund wird er des Lokals verwiesen. Er torkelt, immer noch Schnaps trinkend, nach Hause. Als er dort ankommt, öffnet er eine weitere Flasche, doch plötzlich setzen heftige Krämpfe ein. „Sein Radiogerät gibt ihm Einfaches zum Nachdenken und (die Einhaltung des Waffenstillstandes in Vietnam betreffende) Nachrichten.“¹⁶⁹ Darauf folgt der Blutsturz. Mit Valiumtabletten versucht der Protagonist sich zu retten, doch er erwischt „wahrscheinlich zu viel (ob selbstmord oder nicht ist schon egal und nicht mehr zu unterscheiden), sein leben erlischt mit der beruhigung.“¹⁷⁰

¹⁶⁵ „die überdosis“ lautet der Titel dieses Aktes in dem Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater“. S. 2.

¹⁶⁶ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 7.

¹⁶⁷ Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater“. S. 1.

¹⁶⁸ Ebd. S. 1.

¹⁶⁹ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 7.

¹⁷⁰ Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater“. S. 1.

Der dritte Akt *dies irae* beginnt damit, dass der Protagonist mit Blaulicht und Sirenen ins Krankenhaus gebracht wird, denn er wurde gefunden – von wem bleibt dabei aber im Dunklen – und wiederbelebt. Im Spital wird der Versuch unternommen, den Magen mit Hilfe eines Schlauches auszupumpen. Doch es treten Komplikationen auf und die einzige Überlebenschance stellt eine Operation dar, die unverzüglich vollzogen wird. Der bis dato unerkannte Magenkrebs sträubt sich gegen alle medizinischen Maßnahmen. Der Chirurg versucht, mit seiner Hand die Komplikationen auszuschalten, bleibt jedoch erfolglos. Die Operation wird abgebrochen, der Protagonist stirbt.

3.2.2. Bühne und Technik

Viel mehr Zeit, als die Bühnenfassung der *Verdauungstrilogie* zu entwerfen, brauchte die Entwicklung der – für die szenische Umsetzung notwendigen – technischen Voraussetzungen der Bühne. Wünsch meint, „das hat ja dann doch ein halbes Jahr gedauert, bis wir das gehabt haben“¹⁷¹: von der Planung über den Bau der extra für die *Verdauungstrilogie* entworfenen Bühne sowie zahlreichen Testversuchen – ob die verwendeten Materialien auch wirklich ihren Bedürfnissen entsprachen – bis hin zur Fertigstellung. Obwohl die Entscheidung, eine Puppenbühne zu verwenden, bereits im Vorfeld getroffen worden war, musste die Bühnenkonstruktion erst einmal konzipiert werden. Zahlreiche Skizzen von Kisser und Wünsch, die sorgfältig entworfen wurden, aber nicht unbedingt aufeinander abgestimmt sind und damit wohl verschiedene Versuche umfassen, bezeugen diese Arbeitsphase.¹⁷² Geplant war die Verwendung einer klassischen Puppenbühne, die aber speziellen Bedürfnissen genüge tun musste: vor allem musste sie wasserresistent sein. Außerdem waren die finanziellen Mittel für den Bau begrenzt, weshalb die Konstruktion schließlich aus Holz gefertigt wurde. Wünsch äußert sich dazu folgendermaßen: „das [die Bühne] war so eine schwarze Pawlatsche, möglichst stabil, aber perfekt war es nicht, weil wir haben kein Geld gehabt, dass wir [um] das alles mit Stahlstreben [zu] machen“¹⁷³.

Für den Bau der Bühne stand Kisser und Wünsch zuerst ein Proberaum in einem Kellerlokal in der Josefstadt zur Verfügung, den sie aber schon bald wegen Lärmbelästigung aufgeben

¹⁷¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

¹⁷² Die Skizzen wurden von Ernst Wünsch zur Verfügung gestellt.

¹⁷³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

mussten.¹⁷⁴ Daraufhin fanden sie ein für einige Zeit leerstehendes Atelier – jenes von Oswald Stimm¹⁷⁵ – in Krieau, hinter der Trabrennbahn, als Arbeitsraum.

„Es war eines von diesen Ateliers, von diesen Bildhauerateliers hinter dem Trabrennverein in Krieau, da gibt es ein paar Pavillons und dort haben wir uns einnisten können, es war also durchaus legal, und haben dort also unsere Bühne aufgebaut und alles stehen lassen können, es war ja sonst ein logistisches Problem und das war schon witzig, also wenn man aus dem Fenster hinaus geschaut hat, sind die Pferde getrabt, also recht absurd.“¹⁷⁶

Kisser bezeichnet diese Phase der Entstehung als eine seiner Lieblingserinnerungen, als er gemeinsam mit Wünsch „monatelang an allen möglichen Sachen“ herumexperimentierte, „das war eine sehr schöne Zeit, die war also auch recht witzig“. In diesem Ambiente entstanden die Bühne, das Bühnenbild, die Beleuchtung, die Puppe, ebenso wie die Konstruktion der „Speibwanne“, die durch den Einsatz unterschiedlichster Materialien „notwendig“ war. All diesen Punkten widmet sich das folgende Kapitel. Damit soll eine möglichst genaue Rekonstruktion der technischen Grundlage der *Verdauungstrilogie* ermöglicht werden.

3.2.2.1. Bühnenkonstruktion

Im Rahmen dieser Arbeit wurde ein Modell der Puppenbühne nachgebaut. Als Basis dienten die von Kisser handangefertigten Skizzen zur Bühne samt Maßangaben.¹⁷⁷ Das Modell wurde im Maßstab 1:10 gebaut, einmal aus weißer Modellpappe, einmal aus Holzleisten. Die einzelnen Arbeitsschritte wurden bildlich aufgezeichnet und werden – von Erklärungen begleitet – den Bau dieser Bühne veranschaulichen.¹⁷⁸

Zwei Eigenschaften, die schon in der Planung mitbedacht wurden – möglichst günstige Herstellung und wasserresistente Bauweise – fanden bereits Erwähnung. Eine dritte und ebenso wichtige fehlt noch: Die Bühne musste transportfähig sein. Denn Kisser und Wünsch stand kein Theatergebäude zur Verfügung, in dem die Bühne einen festen Standort fand, wie beispielsweise das *Wiener Urania Puppentheater* in der *Urania*. So war es Absicht, eine bewegliche Bühne zu konstruieren, die von einem Aufführungsort zum nächsten ohne allzu

¹⁷⁴ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

¹⁷⁵ Oswald Stimm ist ein österreichischer Bildhauer, der sieben Jahre als Dozent an der Akademie der bildenden Künste in Kinshasa, Zaire, verbracht hat, weshalb sein Atelier leer stand.

¹⁷⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹⁷⁷ Alle Unterlagen sowie das Modell liegen bei der Verfasserin.

¹⁷⁸ Auch bei den Erklärungen des Modells, das im Maßstab 1:10 erbaut wurde, werden die Maße der Originalbühne, wie sie auf den Skizzen von Kisser zu finden sind, angegeben.

großen Aufwand transportiert werden konnte. Aus diesem Grund bauten Kisser und Wünsch eine klappbare Puppenbühne. Diese bestand aus vier Elementen, die durch Scharniere – beweglich – miteinander verbunden waren.

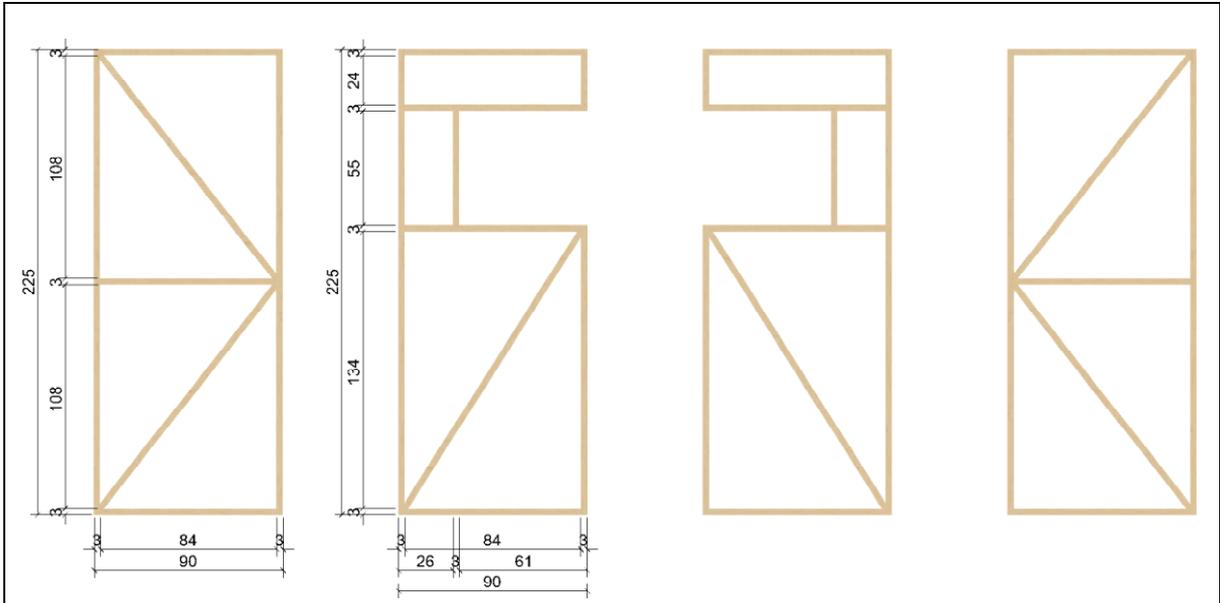


Abb. 3.1

Die Computergrafik auf Abbildung 3.1 veranschaulicht die Bühne in ihren einzelnen Teilen: am rechten und linken Rand sind die beiden identischen „Seitenteile“ zu erkennen, die den dazwischen liegenden ebenfalls identischen „Mittelteilen“ als Stütze dienen. Der Skizze sind auch die Originalmaße zu entnehmen: die Höhe betrug 225 cm, die gesamte Breite 360 cm. Die Breite der einzelnen Elemente erreichte jeweils 90 cm, bei einer Leistenbreite von je 3 cm. Der Materialaufwand für den Bau betrug – wie aus den Skizzen Kissers zu entnehmen ist – sechs Holzleisten zu je 225 cm und 14 Leisten mit je 84 cm¹⁷⁹. Des Weiteren kamen jeweils zwei Leisten mit der Länge 30 cm, 55 cm und 140 cm zum Einsatz.

Für den Bau eines „Seitenteils“, wie auf Abbildung 3.2 veranschaulicht ist, waren zwei Leisten mit 225 cm notwendig, die gemeinsam mit zwei Leisten bestehend aus 84 cm Länge, den Rahmen bildeten. Eine weitere Leiste mit 84 cm stützte die Konstruktion, indem sie – die Höhe genau halbierend – eingesetzt war. Somit waren für den Bau drei Leisten mit 84 cm

¹⁷⁹ Die Höhe der Bühne sollte 225 cm, die Breite insgesamt 90 cm betragen. Die Leisten waren 3 cm breit. Würde man daraus das „Seitenteil“ bauen, so würde dies – bei einer Höhe von 225 cm – eine Breite von 96 cm ergeben. Deshalb musste die Breite der Leisten abgezogen werden; das bedeutet, von der Länge 90 cm wurden zweimal 3 cm abgezogen, was eine Länge von 84 cm ergab.

erforderlich. Diagonal wurden zudem zwei Querverstrebungen in den Rahmen eingesetzt, um die Stabilität der Konstruktion zu gewährleisten, wie der Abbildung 3.3. zu entnehmen ist.

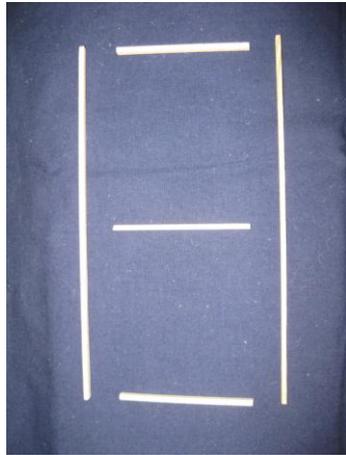


Abb. 3.2

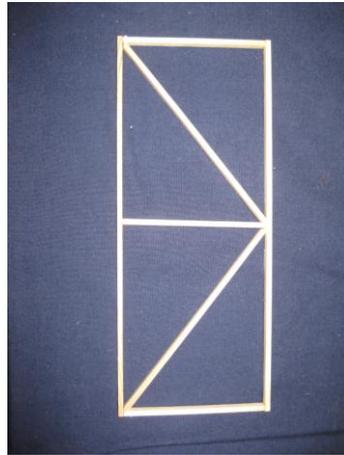


Abb. 3.3

Ein „Mittelteil“ – siehe Abbildung 3.4 – beanspruchte nur eine Leiste mit 225 cm, die später mit dem „Seitenteil“ über Scharniere verbunden wurde. An jener Seite, wo die beiden „Mittelteile“ miteinander verbunden waren, wurde die Leiste in 30 cm, 55 cm und 140 cm unterteilt. Dies war wegen des Guckkastens notwendig. An die Leiste mit 225 cm Höhe wurden vier Leisten mit 84 cm orthogonal befestigt: zwei davon wurden an den Enden der 225 cm langen Leiste angelegt, eine parallel dazu im Abstand von 30 cm. Damit war der obere Teil der Bühne beinahe fertig. Zur Erleichterung der Erklärung wird der „Mittelteil“ in – auf Abbildung 3.5 nachvollziehbare – drei Rechtecke unterteilt. Abgeschlossen wurde das obere Rechteck von einer 30 cm langen Leiste. Die vierte Leiste von der Länge 84 wurde von unten im Abstand von 140 cm angelegt und mit einer Leiste von 140 cm wurde das untere Rechteck abgeschlossen; zusätzlich wurde es mit einer diagonalen Leiste stabilisiert. Das mittlere Rechteck wurde von einer Leiste mit 55 cm Länge verstärkt und parallel zur 225 cm langen Leiste im Abstand von 30 cm angebracht.

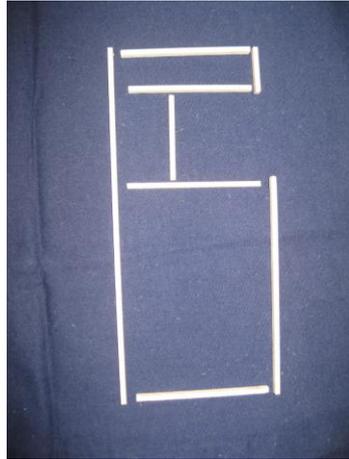


Abb. 3.4

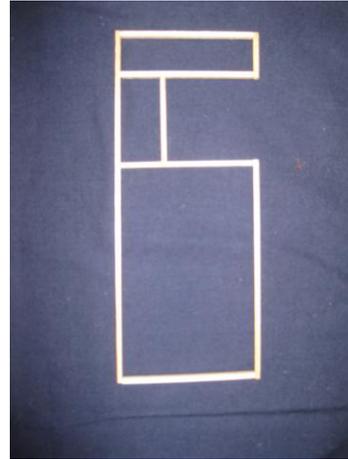


Abb. 3.5

Insgesamt benötigte ein „Mittelteil“ also vier Leisten mit einer Länge von 84 cm. Diese fixierten den „Mittelteil“, denn hier gab es keinen durchgehenden, geschlossenen Rahmen. Soweit ist alles den Skizzen von Kisser zu entnehmen. Die beiden „Mittelteile“ wurden in der praktischen Umsetzung – wie man auf Fotografien sehen kann – mit einfachen Holzplatten ausgekleidet; dem Holzgerüst der Skizzen widerfuhr dadurch aber keine Änderung, wie die Abbildungen 3.6 und 3.7 veranschaulichen.

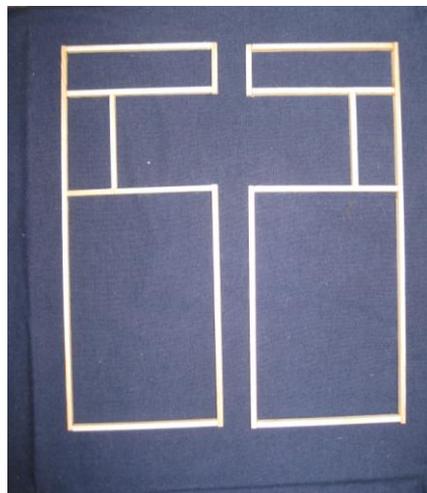


Abb. 3.6



Abb. 3.7

Die „Seitenteile“ hatten die Aufgabe, die mittleren Elemente zu stützen. Die vier Teile waren mit Scharnieren verbunden und dadurch konnte die Bühne relativ einfach zusammengeklappt werden. Abbildung 3.8 zeigt die zusammengesetzte Front der Bühne inklusive Guckkasten.



Abb. 3.8



Abb. 3.9

Die Scharniere waren hier so angebracht, dass die äußeren, zum Publikum weisenden Flächen der „Mittelteile“ zusammengeklappt werden konnten. Die „Seitenteile“ wurden mit den Flächen, die vom Publikum aus gesehen hinter der Bühne liegen, zusammengefaltet, wie man auf Abbildung 3.9 sehen kann.

Die Faltbarkeit in ihrer ganzen Bewegung ist in den Abbildungen 3.10 bis 3.15 genauer festgehalten.



Abb. 3.10 Seitenansicht der Bühne.

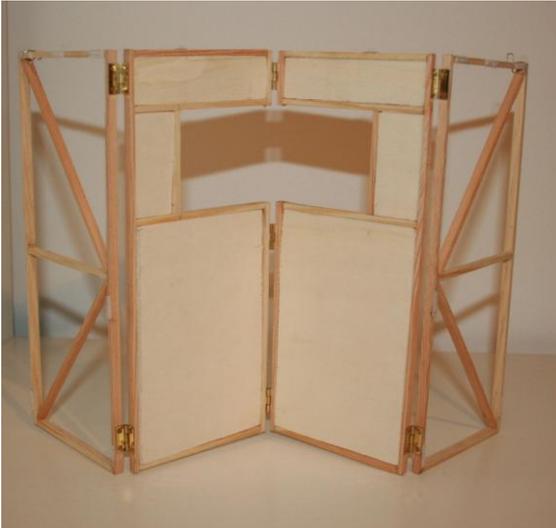


Abb. 3.11 Frontansicht der Bühne.



Abb. 3.12 Rückansicht der Bühne.



Abb. 3.13 Die „Seitenteile“ sind eingeklappt.



Abb. 3.14 Die „Mittelteile“ werden gefalzen.

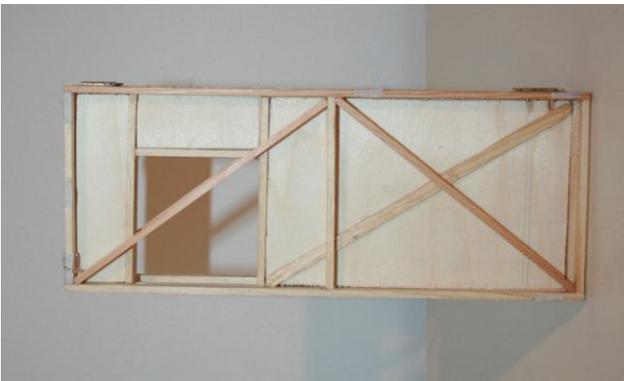


Abb. 3.15 Vollständig zusammengeklappte Bühne.

Die Konstruktion aus Holz hatte im Gegensatz zu einer – wenn auch stabileren – Stahlbühne den Vorteil, leichter zu sein. Diesen Aspekt greifen Kisser und Wunsch in ihren Dokumentationsgesprächen zwar nicht auf. Es erleichterte aber gewiß so manchen Aufbau und Abbau der Bühne. Abgesehen davon war die Bühne aus günstigen Materialien selbst konstruiert, was die Baukosten senkte und sicherlich ein Mitgrund war für die Entscheidung, eine Bühne aus Holz einer aus Stahl vorzuziehen.

Den Skizzen von Kisser ist eine Liste beigelegt. Daraus geht hervor, dass für den Bau der Puppenbühne insgesamt 20 Leisten verwendet wurden, plus zwei Platten, um die Front abzudecken. Dazu sollen ein Bohrer, 45 Winkeleisen und Schrauben zum Einsatz gekommen sein.

Die Abbildungen 3.16 und 3.17 zeigen die Bühne in aufgestellter, aber noch nicht bespielbarer Form.

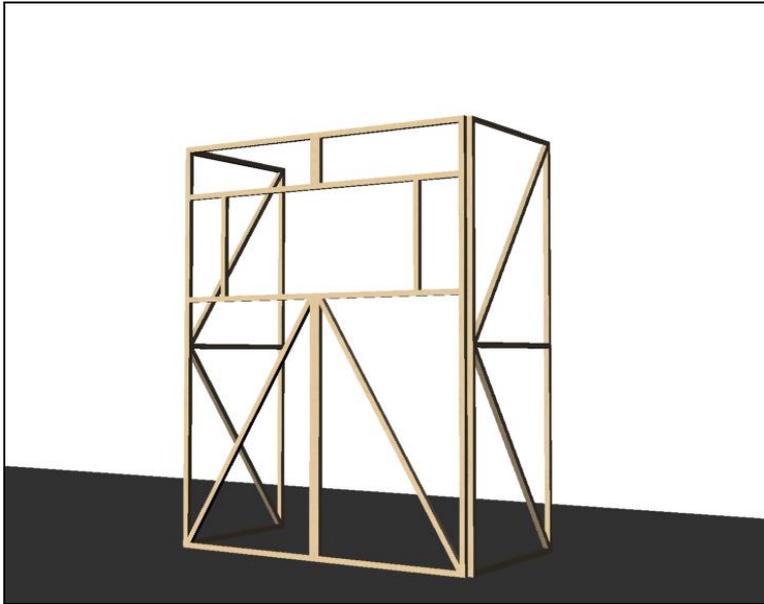


Abb. 3.16

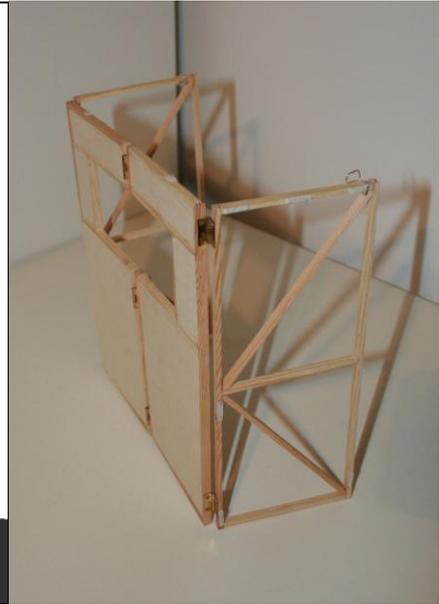


Abb. 3.17

Denn um sie auch für Aufführungen nutzbar zu machen, brauchte es zusätzliche Stabilität. Hierfür kamen vier weitere Leisten ins Spiel. Eine Leiste wurde parallel zur Spielfront, also zu den „Mittelteilen“, angebracht und an den hinteren Enden der „Seitenteile“ mit Schrauben fixiert, wie auf Abbildung 3.18 veranschaulicht wird.



Abb. 3.18

Zwei weitere Leisten wurden parallel zu den „Seitenteilen“ gelegt und unter der bereits befestigten Leiste durchgeführt, wie man auf Abbildung 3.19 erkennen kann. Die anderen Enden der beiden Leisten ragten über die Spielfront Richtung Zuschauer hinaus. Die Leisten waren auf dem Dach der „Mittelteile“ mit Schrauben befestigt und wurden zusätzlich durch Spannung fixiert.

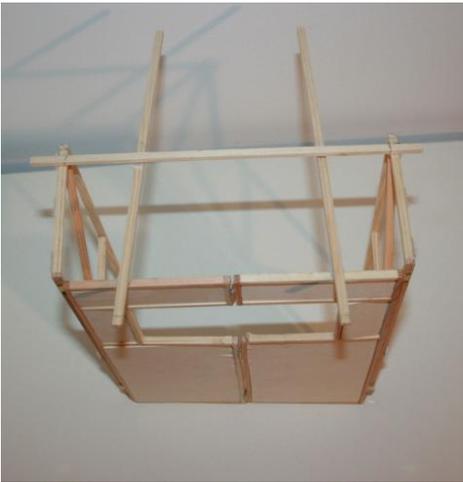


Abb. 3.19

Diese fertige Konstruktion ist auf den Abbildungen 3.20 bis 3.23 nachzuvollziehen.

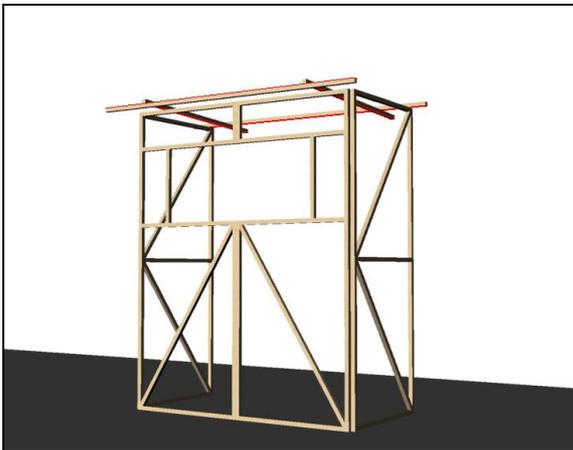


Abb. 3.20

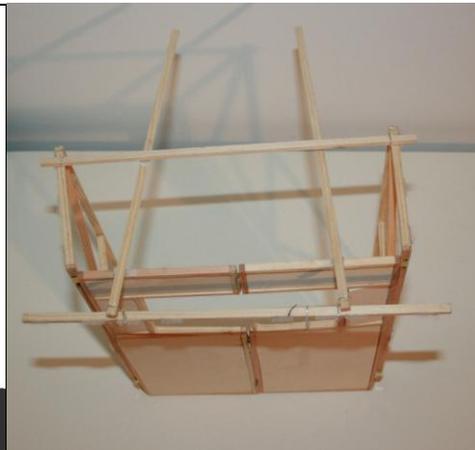


Abb. 3.21



Abb. 3.22

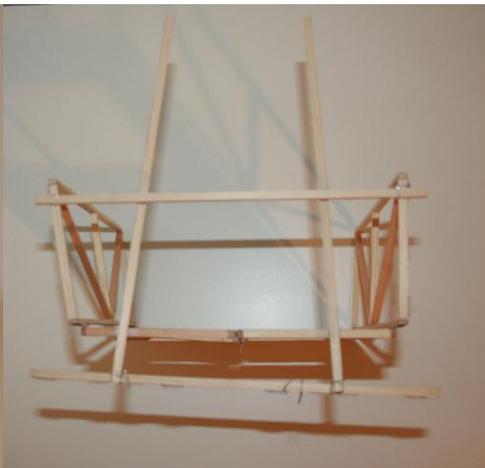


Abb. 3.23

An den Enden der beiden Leisten, die über die Front der Puppenbühne hinausragen, ist eine weitere Leiste befestigt, die wiederum den Vorhang trug, wie man auf Abbildung 3.24 aus mehreren Perspektiven erkennen kann. Diese Leisten mussten beim Abbau zuerst abgenommen werden, damit die Bühne überhaupt zusammengeklappt werden konnte. Der Vorhang bedeckte die Front der Bühne, oberhalb und seitlich des Guckkastens.

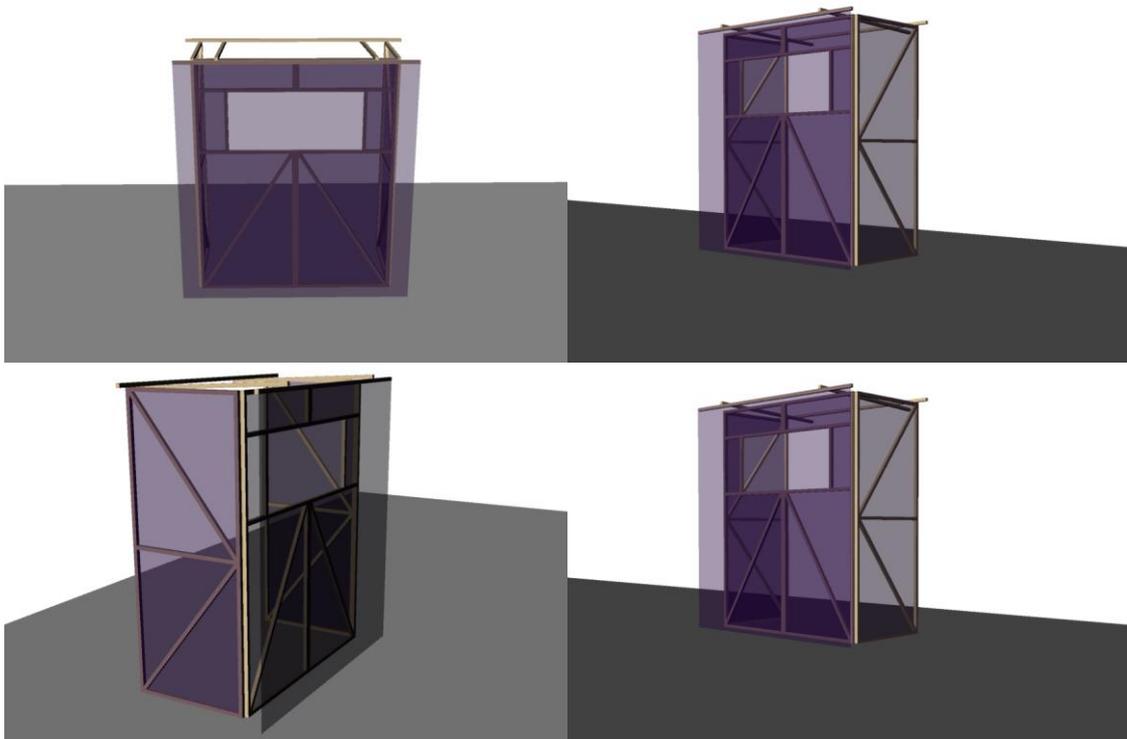


Abb. 3.24

Das gesamte Holzgerüst war auf der äußeren Seite, die zum Publikum gerichtet war, mit dunklem Stoff überzogen; nur für den Guckkasten blieb ein Loch frei.

Die Originalbühne von Kisser und Wunsch ist auf Abbildung 3.25 abgedruckt, wobei hier die vier Leisten am Dach der Bühne deutlich zu erkennen sind. Es fällt auch ein Detail auf, das den Skizzen von Kisser nicht zu entnehmen ist: an der vorderen Leiste, die den Vorhang trägt, ist ein weiterer, kleiner Rundstab – für den Zuseher versteckt – angebracht. Um diese Leiste herum ist eine recht schmale Stoffbahn angebracht.



Abb. 3.25

Abb. 3.26

Es handelt sich dabei um einen zweiten Vorhang, der den Ausschnitt des Guckkastens verdecken konnte und auf Abbildung 3.26 zu sehen ist. Noch dazu transportierte er bühnenrelevanten Inhalt: in goldener Farbe war darauf der österreichische Doppeladler abgebildet. Wie der Mechanismus für den Vorhang aber ausgelöst wurde, dazu waren leider keine konkreten Notizen auszumachen.

Einen Hinweis vermittelt die Erzählung „Sprizz bitter“¹⁸⁰ von Ernst Wunsch, der vom Reffen des Vorhanges (mittels Handkurbel) spricht, einem Begriff, der vor allem auf Segelschiffen verwendet wird und bedeutet, dass die Fläche der Segel zu verkleinert wird.¹⁸¹ Des Weiteren macht die Erzählung darauf aufmerksam, dass der Doppeladler am Vorhang seine Notdurft verrichtet.¹⁸²

3.2.2.2. Im Guckkasten

Das Bühnenbild zu erschaffen stellte wohl die schwierigste Aufgabe für Kisser und Wunsch dar. Im Guckkasten sollte das Innere eines Magens zu sehen sein, der Speisen und Getränke auffangen konnte. Der Magen – wie man ihn auf Abbildung 3.27 vorfindet – wurde ganz einfach aus reißfester Kunststoffolie hergestellt. Diese wurde „dann halt entsprechend eingeschweißt“¹⁸³. Verwendet wurden transparente, weiße und schwarze Folien.

¹⁸⁰ Siehe unter Kapitel „Sprizz bitter“: S. 148.

¹⁸¹ Vgl. Ernst Wunsch: Sprizz bitter. Wien: Sisyphus, 2009. S. 144.

¹⁸² Ebd. S. 58.

¹⁸³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.



Abb. 3.27

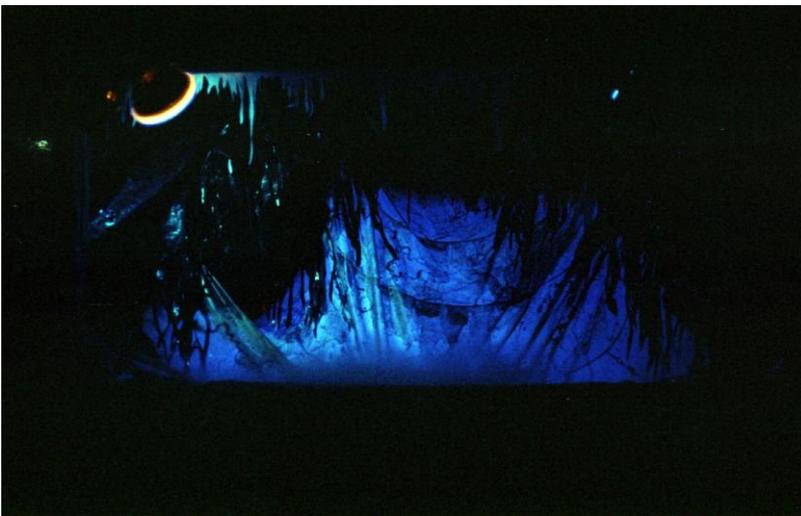


Abb. 3.28

In der Mitte der Abbildung 3.28 kann man einen Tunnel erkennen, der nach oben führt und hier und im Folgenden als Kardia¹⁸⁴ bezeichnet wird. Von dort gelangten die Materialien in das Bühnenbild. Da dieser Eingang aber auch wie eine Röhre aussehen und funktionieren sollte, verwendeten Kisser und Wünsch einen starken Draht, aus dem sie mehrere unterschiedlich große Ringe bastelten. Gut zu erkennen ist dies in den Abbildungen 3.29, einer Fotografie aus der Perspektive der Puppenspieler.

¹⁸⁴ Unter Kardia versteht man den Übergang von der Speiseröhre zum Magen.



Abb. 3.29

Der größte Drahring musste der Nächste zum Publikum sein. „Nach oben hin wurden immer kleinere Kreise angeordnet.“¹⁸⁵ Damit diese auch in Position blieben, wurden sie an den Leisten befestigt, die oben auf der Puppenbühne angebracht waren. Dann wurde die Folie in diese Drahringe gelegt, so dass sie zwar nicht straff saß, dafür aber einen guten Halt hatte. Zum Publikum hin wurde die Folie an der Spielleiste festgemacht. Abbildung 3.29 zeigt nicht nur den Magen hinter der Bühne, sondern vor allem die Öffnung, durch welche Materialien in die Kardia eingeführt wurden. Der Magen wurde wie ein Ballon konzipiert, der an seinem tiefsten Punkt Flüssigkeiten und Materialien ansammeln konnte. Damit er einer Grotte glich, schnitten Kisser und Wunsch aus schwarzer und weißer Folie Fransen aus, die dann im Bühnenbild verteilt wurden. Ohne Lichtquellen bestand der Guckkasten nur aus Schwarz-Weiß-Tönen.

An den Leisten, die am Dach der Bühne auflagen, waren außerdem sechs Flaschen angebracht, die mit fluoreszierender Farbe gefüllt waren und über einen Schlauch, der eigens reguliert werden konnte – wie bei einem Tropf im Krankenhaus – mit dem Magen in Verbindung standen.

Natürlich mussten bei der Konstruktion des Magens Auftrittsmöglichkeiten für die Puppe mitbedacht werden. Da die Flüssigkeit nicht ausrinnen sollte, wurden zwei Seiteneingänge eingerichtet, die relativ hoch über dem Sammelurium im Magen angebracht waren. Auf der Fotografie 3.29 kann man den rechten Eingang erkennen, der zwischen dem untersten und mittleren Drahring liegt und durch einen Draht am Holzgerüst des „Seitenteils“ befestigt ist.

¹⁸⁵ Vgl. Gedächtnisprotokoll vom Gespräch mit Ernst Wunsch am 4.6.2009.

Die Materialien, die sich in der Folie ansammelten, sollten den Magen auch wieder verlassen können. Dies wurde dadurch erreicht, dass die Folie händisch von unten angehoben wurde bis sie über die Spielleiste ragte und damit entleerte sich die Flüssigkeit in Richtung Publikum. Für diesen Vorgang entwarfen Kisser und Wünsch die sogenannte „Speibwanne“.

3.2.2.3. „Speibwanne“

Damit der Mageninhalt nicht wahllos auf den Boden fiel, bauten Kisser und Wünsch eine Vorrichtung, welche die Flüssigkeiten und Materialien auffangen konnte: die „Speibwanne“.



Abb. 3.30



Abb. 3.31

Konstruiert wurde sie aus Holzleisten, die vor der Bühne am Boden angebracht und ebenfalls mit weißer, reißfester Folie ausgelegt waren. „Davor [gemeint ist: vor der Bühne] war wie so eine Zugbrücke vor einer mittelalterlichen Burg [...] eine Vorrichtung“¹⁸⁶, die das Material aus dem Magen in die „Speibwanne“ leitete. Dies war eine weitere schwarze Folie, die von der Spielleiste zur Vorrichtung hinab gespannt war und die Flüssigkeit wie eine Rutsche in das Auffangbecken gleiten ließ. Auf Abbildung 3.30 und 3.31 ist diese Vorrichtung gut zu

¹⁸⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

erkennen. Am Ende einer Vorstellung enthielt die „Speibwanne“ ein Sammelsurium aus den Materialien, die zuvor den Magen ausgefüllt und ihn wieder verlassen hatten.

Die Bühne soll während des Übergebens „unheimlich gewackelt“ haben, „einer hat immer die Funktion gehabt, die Bühne zu halten, das war schon schwer“. Derjenige, der den Magen anhub, um die Flüssigkeit in die „Speibwanne“ zu bugsieren, musste diese Aufgabe kniend erledigen. „Manchmal ist sie gerissen, die Folie, dann waren wir versaut da drinnen. Und dazu hat das eine fantastische Collage gegeben“, erinnert sich Wünsch.

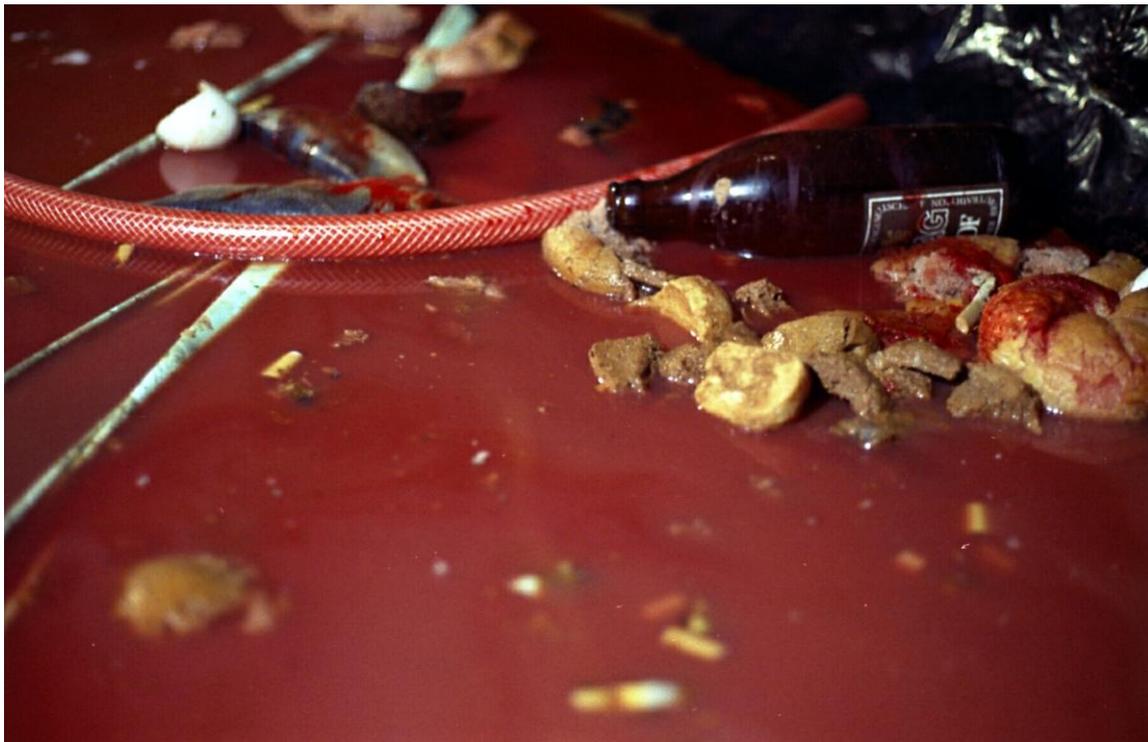


Abb. 3.32

Für Wünsch machte die „Speibwanne“ nur Sinn, wenn man sie im Dunkeln des ZuschauerInnenraums nicht sehen konnte. Denn die ZuseherInnen sollten in dem Glauben gelassen werden, der Magen übergebe sich auf den Boden direkt vor ihren Füßen. Warum dies vorgetäuscht, aber nicht wirklich ausgeführt wurde, dafür findet sich nur eine Erklärung: in Anbetracht der damit verbundenen Aufräumarbeiten stellte ein Auffangbecken vermutlich eine verlockende Lösung dar. Dass es überhaupt eine „Speibwanne“ gab, sieht Behrendt bereits als „Weg zum Bravsein“¹⁸⁷. Denn „früher“¹⁸⁸ hätte man es einfach gemacht und die

¹⁸⁷ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

¹⁸⁸ Auf was sich dieses „früher“ bezieht, bleibt im Dokumentationsgespräch offen. Wahrscheinlich deutet Behrendt aber auf bestimmte Erlebnisse hin, die ihm während seiner Arbeit in der *Galerie nächst St. Stephan* widerfahren waren.

Putzfrau hätte aufgeräumt.“ Diese Aussage ist selbstverständlich sehr kritisch zu betrachten (verbunden mit dem zeitlichen Kontext von „früher“) und darf nicht falsch verstanden werden. Die Essenz, die daraus gezogen werden soll, bedeutet, anders formuliert, dass die Verantwortlichen „früher“ nicht an die Folgen dachten oder sich nicht um die Folgen kümmerten, sondern einfach den vermutlich dafür zuständigen Personen überließen.

Nach der Uraufführung stellte sich die Notwendigkeit ein, das Volumen des Auffangbeckens zu vergrößern. Für die Aufführungen im „Theater im Keller“ in Graz¹⁸⁹ wurde eine ganz neue Bühne in „viel größerem Format auch mit einem größeren Aufwand an Materie“¹⁹⁰ mit Klaus Behrendts Unterstützung gebaut. „Da konnte man auf einmal viel mehr Material bei der *Verdauungstrilogie* transportieren.“ Darüber hinaus wurde eine im Finstern ausklappbare „Speibwanne“ installiert, die zum ersten Lied der *Verdauungstrilogie* im dunklen Zuschauerraum verborgen wie eine Zugbrücke heruntergefahren wurde und „wo die Leute wirklich gemeint haben, es ist [die Materialien landen] am Boden“. Behrendt fügt hinzu: „Man konnte ja nicht einfach Suppe, Kaffee und saure Heringe ins Publikum schmeißen, wenn man weiß, man muss selber aufräumen.“ Dennoch blieben die ZuseherInnen nicht immer unversehrt durch die Materialaktionen. Manchmal deuteten Kisser und Wünsch absichtlich das Übergeben des Magens an, indem sie nur wenige Tropfen ins Publikum spritzten, was eine erschreckte Reaktion auslöste. Als die ZuseherInnen sich wieder beruhigt hatten, leiteten Kisser und Wünsch erst recht ein Übergeben des Magens ein.¹⁹¹

3.2.2.4. Beleuchtung

Die Bühne sollte – laut Kisser – „kombiniert werden mit Licht, also mit Elektrizität und solche Dinge habe dann ich wieder gerne gelöst, also, ich meine, auch gemeinsam mit Ernst, aber da war ich wahrscheinlich wieder sozusagen der, der sich das überlegen konnte.“ So entwarf er gemeinsam mit Wünsch einen eigenen Beleuchtungskasten.

¹⁸⁹ Siehe unter Kapitel „Aufführungen und ihre Ankündigungen“: S. 90.

¹⁹⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

¹⁹¹ Vgl. Gedächtnisprotokoll vom Gespräch mit Ernst Wünsch am 4.6.2009.



Abb. 3.33 Ernst Wunsch betätigt das Mischpult für die Beleuchtung.

Eingesetzt wurden vier Scheinwerfer, jeder strahlte in einer anderen Farbe und konnte noch dazu über einen Thyristorsteller¹⁹² eigens bedient werden. Wie auf Abbildung 3.34 zu sehen ist, befinden sich auf jeder Seite der Bühne zwei Scheinwerfer. Die Lichtquellen auf der linken Seite scheinen grün und blau. Auf der rechten Bühnenhälfte findet man die Farben rot und gelb. Mit einer einfachen Beleuchtung konnten sehr schöne Effekte erzielt werden, zumal die Bühne selbst ausschließlich mit weißen und schwarzen Tönen ausgestattet war.



Abb. 3.34

¹⁹² Ein Thyristorsteller ist unter dem Terminus Dimmer bekannt und wird zur Regulierung der Helligkeit von Glühlampen eingesetzt.

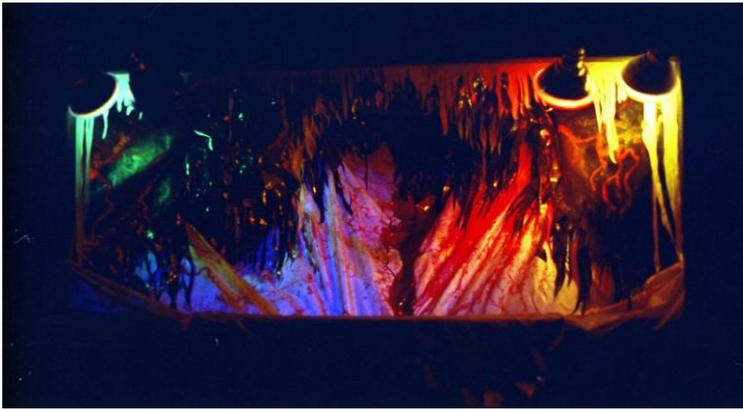


Abb. 3.35

Wie bereits erwähnt wurde mit Hilfe mehrerer Tropfen eine grottenähnliche Stimmung im „Magen“ erzeugt. Der tropfenden Flüssigkeit wurde fluoreszierende Farbe untergemischt. Erst durch den Einsatz von Schwarzlicht wurde dieser Effekt sichtbar und ermöglichte ein vielfältiges Farbenspiel.

3.2.2.5. Puppe

Es scheint fast, als wäre es im Jahre 1973 ein Trend gewesen, mit Puppen Theater zu machen. Denn zur selben Zeit, als das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* entstanden war, setzte auch Erwin Piplits¹⁹³ vermehrt auf Inszenierungen mit Puppen.

„[Er] hat auch angefangen, andere Puppen zu machen, so Menschenpuppen, damals, wo die Transparenz so wichtig war, dass irgendwelche sichtbare Menschen, also so Riesen-Puppen führen und so relativ ästhetische Bewegungen zu tun, so extra choreographiert, wir haben nur geschaut, dass wir das irgendwie hinbekommen, also da musste man einfach schnell sein wie ein Fußballer, der den Ball erwischen will.“¹⁹⁴

¹⁹³ Erwin Piplits war zuerst Schauspieler und gründete 1973 gemeinsam mit Ulrike Kaufmann das *Pupodrom*. „Der erste Theatername ‚Pupodrom‘ bezog sich auf den, der diese Dinge, diese künstlichen Gegenstände in Bewegung setzt. Der Pupo steht in der ‚Opera di Pupi‘ hinter dem Paravent und bewegt lärmend die Marionetten. Drom bezog sich auf den ovalen Spielraum, in dem zu Anfang agiert wurde.“ Durch den Dadaismus beeinflusst wurden Puppen aus verschiedenen Materialien entworfen: aus „Holz, Plastik, Metall, Papier und gefundene[n] Gegenstände[n] verschiedenster Art“. Zu Beginn war auch *Pupodrom* eine Wanderbühne mit einer transportablen Bühnenkonstruktion, die „Vorstellungsserien in Volksheimen, Schulen, Pfarrhäusern und Gewerkschaftssälen“ zum Besten gab. In der ersten Arbeit „Stradafüssler“ aus dem Jahr 1973 befanden sich die Spieler „für das Publikum sichtbar, direkt hinter den Figuren“. Während die ersten Produktionen des *Pupodroms* noch auf literarischen Vorlagen basierten, fand das „erste Abwenden von den konventionellen Stückvorlagen“ mit Hilfe „von Anregungen aus der konkreten Poesie“ statt. Wie es sich also von der Dramaturgie immer weiter entfernt, nähert es sich auch dem späteren – seit 1980 eingebürgerten – Namen *Serapionstheater*. Schließlich fand Erwin Piplits 1988 mit seinem Ensemble eine dauerhafte Unterkunft im *Odeon* in Wien. Vgl. Erwin Piplits: *Serapionstheater. Verwandlung und Wirklichkeit*. Wien [u.a.]: Böhlau, 1998.

¹⁹⁴ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

Für die *Verdauungstrilogie* wurde eine etwas andere Puppe verwendet: der Magenkrebs, entworfen und gebaut von Kisser. Wünsch fasst zusammen: „Der [Kisser] hat einen richtigen Hummer¹⁹⁵ gebaut, so ein großes Ding. [...] Der [Kisser] hat getüftelt an dem, weil er ein Perfektionist ist und diese Puppe war die einzige Puppe in diesem Kasperltheater.“ Für diese Puppe gab es ein „Materialproblem, weil die muss ja dann sozusagen in dem Gatsch herumkugeln und irgendetwas herumschleudern“¹⁹⁶. Deshalb wurde der Krebs letztlich aus Leder hergestellt, in gelber Farbe „und fluoreszierend bemalt und versiegelt und die konnte dann auch magisch leuchten im Schwarzlicht und gleichzeitig war es in der Lage, [sich] im feuchten Milieu [...] zu bewegen“. Nicht nur durch das Schwarzlicht wechselte der Krebs seine Farbe, denn auch der verschiedenfarbigen Beleuchtung passte er sich an.



Abb. 3.36 Ingrid Karl mit dem Magenkrebs; durch den schwarzen Strumpf am Bauch der Puppe wird der Arm der Puppenspielerin verdeckt.



Abb. 3.37 Ingrid Karl führt mit der anderen Hand den Schwanz der Puppe mithilfe eines Drahts.

Da es sich um eine Handpuppe handelte und die Auftrittsmöglichkeiten auf die Bühne beschränkt waren¹⁹⁷, ist an der Stelle, wo eigentlich der Bauch des Hummers sein sollte, ein schwarzer Schlauch, wie auf Abbildung 3.36 zu erkennen ist. Durch diesen Strumpf konnte die Hand des Puppenspielers in das Innere der Puppe schlüpfen und den Arm vor dem Publikum verstecken. Dadurch konnten die „zwei gewaltigen Scheren“¹⁹⁸ des Hummers mit den Fingern bewegt werden. Am Schwanz des Krebses befand sich – wie auf Abbildung 3.37

¹⁹⁵ In der Zoologie zählt der Hummer zur Klasse der Höheren Krebse. Wohl wegen seiner Größe wählte Kisser die Form eines Hummers und nicht die eines Krebses.

¹⁹⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

¹⁹⁷ Die Bühne wurde nicht wie in gewöhnlichen Puppentheatern von unten bespielt, sondern von der Seite bzw. von oben.

¹⁹⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

sichtbar ist – ein Draht, mit welchem man das Hinterteil extra bewegen konnte. Es handelte sich um „eine schöne Puppe“, wie sich Wünsch im Dokumentationsgespräch ausdrückt.

Der Krebs wurde „wie im Theater üblich“ von den zwei Seitengängen gespielt. Um zwischen den Bühneneingängen wechseln zu können, musste der Spieler samt Puppe hinten um den Magen „herum rennen“ und den Krebs dann von der anderen Seite auftreten lassen. Dadurch barg die Puppe eine Gefahr: Wer auch immer den Krebs gespielt hat, „wenn der zu stürmisch [war], ist die Bühne schon einmal fast umgekippt und das war dann knapp, also das wäre furchtbar gewesen.“ Nicht nur während des Erbrechens, sondern auch während des Spiels mit dem Magenkrebs musste die Bühne festgehalten werden.

Da die Puppe nach der ersten Vorstellung der *Verdauungstrilogie* zerstört war, musste Kisser – „für etwaige Wiederholungsaufführungen“ – eine Neue anfertigen.

3.2.2.6. Materialien

Die verwendeten Materialien waren alle „echt“¹⁹⁹, also nicht künstlich hergestellt, mit Ausnahme der Valiumtabletten. Dafür erzeugten Kisser und Wünsch Scheiben aus Styropor, die größer waren als reale Tabletten. Grund dafür dürfte wohl die bessere Sichtbarkeit gewesen sein.

Die sogenannten „echten“ Materialien waren Bier, Wein, Schweineblut, Gulasch, Semmelknödel, Bierflaschen, Zigarettenstummel und ähnliches. Wünsch erwähnt, „wir mussten in den verschiedenen Spielorten immer schauen, dass wir die Sachen auch bekamen. Selbst Mitgebrachtes, natürlich, Eier haben wir uns auch noch nach Preislage und Verfügbarkeit reingefetzt.“ Auf den Fotografien von Kisser und Wünsch findet man zum Beispiel Heringe, die in den schriftlichen Zeugnissen keine Erwähnung finden.

Im Zuge des nächsten Kapitels – der Beschreibung der Inszenierung – wird die Verwendung der Materialien eine wichtige Rolle spielen und deshalb an anderer Stelle genauer ausgeführt.

¹⁹⁹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.



Abb. 3.38 Die Valiumtabletten erreichen durch die Kardie den Magen.

3.2.3. Die Inszenierung

Die Inszenierung der *Verdauungstrilogie* dauerte laut Wünsch ungefähr eine Stunde.²⁰⁰ Inhaltlich dreht sich das Stück um die letzten Stunden eines Alkoholikers. Zum Formalen muss vorweg genommen werden, dass auf der Bühne durchgehend der Magen des Protagonisten zu sehen war. Der Alkoholiker tritt also nicht als Puppe auf, der Magen steht symbolisch für den Verfall dieser Person. Während der gesamten Vorstellung betrachten die ZuschauerInnen ausschließlich die Vorgänge im Inneren des Protagonisten und – damit erklärt sich auch der Titel des Stückes von selbst – dessen Verdauung.

Wie wurden aber die Vorgänge außerhalb des Protagonisten erklärt? Dafür stellten Kisser und Wünsch eine Geräuschkulisse zusammen und erzeugten sozusagen ein Playback oder, wie Kisser sich ausdrückt, eine „Toncollage, eigentlich [eine] Art Hörspiel“²⁰¹, die über ein Vierspurgerät abgespielt wurde.

In Anbetracht des Einsatzes eines Tonbandes ist es sinnvoll, einen Blick auf Gerhard Rühms Überlegungen zu dem neuen Hörspiel zu werfen, da eine Analogie nicht übersehen werden kann. So stellt Rühm folgende These auf: eine Verwendungsmöglichkeit von gesprochener Sprache stellt die „durch tonbandmanipulationen veränderte stimme(n)“²⁰² dar. Dadurch kann

²⁰⁰ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

²⁰¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

²⁰² Rühm: Aspekte einer erweiterten Poetik, 2008. S. 44.

die eigene Stimme „verändert (entpersönlicht) und deformiert werden“²⁰³. Rühm definiert Geräusche, seien es musikalische oder sprachliche, natürliche oder mechanische Klänge, folgendermaßen: „geräusche können begriffe (assoziationen) hervorrufen von: gegenständen, tieren, menschen, rein akustischen erscheinungen (z. b. donner), verrichtungen und ereignissen.“²⁰⁴ Ein weiterer treffender Aspekt Rühms ist folgender: „der mensch selbst erscheint auf der bühne als element des theaters. [...] im ‚puppentheater‘ agieren nicht selbst-tätige menschen (individuen), sondern gelenkte (bewegliche) gegenstände (material). naheliegend: das material stellt nichts mehr dar (puppen), sondern bedeutet sich selbst (in form von gegenständen). ergebnis: ein reines gegenstandstheater.“²⁰⁵ Umgelegt auf die *Verdauungstrilogie* bestätigt sich dies als zutreffend. Die Bühne regiert das Material, die Gegenstände. Wie bereits der *Wiener Aktionismus* eine Kombination von Gegenständen und Körpern versprach, widmet sich auch das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* dem Zusammenspiel von Körper und Materialien. Und so stellte Rühm fest:

„das ‚neue theater‘ ist nicht eine als stil festgelegte form des theater, es besinnt sich auf die elemente und das wesen des theaters und zerfällt daher auf grund der auswahl und anwendung dieser elemente, sowie bedingt durch die gegebenheiten des ortes (grösse, form und art des raumes) in mehrere grundtypen, die ihrerseits noch weiter differenziert sind. aber es ist gekennzeichnet durch eine grundtendenz: der realistischen, ‚konkreten‘ einstellung zum material. es handelt sich um die sinnlichen erscheinungsformen (vom menschen ausgehend), ihre beziehungen und deren wirkung.“²⁰⁶

Die Anregung, ein Tonband für die *Verdauungstrilogie* zu verwenden, kam von Wünsch.²⁰⁷ Eine Inspiration durch Rühms Gedanken wäre denkbar, dennoch ist diese These nicht bewiesen. Dass das Tonband in der *Verdauungstrilogie* eine Erleichterung darstellte, weil Kisser und Wünsch die stimmliche Kompetenz für das Puppenspiel fehlte, kann man im Nachhinein als Umgehung eines Problems sehen. Erst bei ihren weiteren Inszenierungen²⁰⁸ wurden sie darauf aufmerksam. Kisser nimmt damit schon eine Begründung für das Scheitern des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* vorweg.

Die *Verdauungstrilogie* verlangte keine Erzählstimme, ebensowenig wurde live gesprochen. Stattdessen vermittelte sich die Handlung über voraufgezeichnete Geräusche: zum Beispiel über Wecker- Läuten, Radiogeräusche, Toilettenspülung, Trink- und Essgeräusche und vieles

²⁰³ Ebd. S. 43.

²⁰⁴ Ebd. S. 45.

²⁰⁵ Ebd. S. 47.

²⁰⁶ Ebd. S. 54.

²⁰⁷ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

²⁰⁸ Siehe Kapitel „Zuckerstuhl und seine Inszenierungen“: S. 102.

mehr. Das bedeutet, dass die Vorgänge außerhalb des Protagonisten akustisch erzählt wurden, während die dementsprechenden Vorgänge im Inneren des Magens zeitgleich auf der Bühne dargestellt wurden.

Für die Inszenierung legten sich Kisser und Wunsch ein Raster zurecht, das die Geräusche mit den dazugehörigen Lichtstimmungen und Vorgängen im Magen aufzeigt. Es war sozusagen „ein minütliches Drehbuch“, das den Ablauf des Stückes zusammenfasste, ähnlich wie Partituren. Dieses Drehbuch ist gegliedert in Aktion, Tonband, Licht, Projektion und Zeit. Dadurch ist der Ablauf der *Verdauungstrilogie* nachvollziehbar. Im Folgenden wird daher, falls nicht anders ausgewiesen, dieses Raster die Grundlage bilden.

Langsam setzt ruhiges Herzklopfen ein, dazu hört man ruhige Atemgeräusche, der Vorhang öffnet sich. Die Bühne bleibt noch dunkel. Eine Uhr beginnt zu ticken, plötzlich läutet der Wecker. Man hört, wie sich jemand im Bett wälzt; dies wird begleitet von Aufstöhnen und Fluchen. Der Wecker wird deaktiviert, stattdessen setzt beschleunigtes Herzklopfen und beschleunigter Atem ein, die Uhr tickt weiter, man hört ein Schnaufen. Die Bühne wird nun beleuchtet, langsam wird es immer heller. Damit setzt ebenso langsam die Musik ein: „Morgenstimmung“²⁰⁹ von Edvard Grieg. Auf der Bühne sind dazu dezente Bewegungen zu sehen, hervorgerufen durch leichtes Schütteln des Magens von Kisser oder Wunsch. Dann spielt das Tonband folgende Geräusche ab: Räkeln, Gähnen, Rülpsen, auch Atmen und Herzklopfen sind zu hören. Man vernimmt, wie sich der Protagonist erhebt, im Hintergrund wird Vogelgezwitscher eingespielt. Die Schritte, die nun akustisch wahrzunehmen sind, werden rhythmisch begleitet durch Bewegungen im Magen. Das Radio wird aufgedreht; Gymnastikstunde ist nun angesagt. Der Protagonist führt Übungen aus, die vor allem durch Stöhnen begleitet werden: „aus, Schluss, nein, etc.“. Der ganze Magen schaukelt mit. Dem folgen nun heftiges Atmen, beschleunigtes Herzklopfen, Rülpsen – begleitet mit dem Ausruf „Hoppla“ – sowie schlürfende Schritte, die sich wiederum im Magen durch Schütteln abzeichnen. Das Radio wird leiser. Die Geräuschkulisse deutet auf Tätigkeiten im Badezimmer hin. Zuerst ist fließendes Wasser geräuschvoll zu vernehmen, dem folgt leises Wasserrauschen. Der Protagonist wäscht sich und putzt sich die Zähne. Die Wassergerausche verstummen plötzlich. Im Magen zeichnen sich Verkrampfungen ab, nach einer Pause versucht der Protagonist zu schlucken. Dies verursacht einen Würgeiz, der aber niedergekämpft wird. Nun hört man ein Gurgeln. Eine Projektion auf der Bühne zeigt einen

²⁰⁹ „Morgenstimmung“ ist der Beginn der Peer-Gynt-Suite No.1 von Edvard Grieg, der von Henrik Ibsen damit beauftragt worden war, um dessen gleichnamiges Stück Peer Gynt akustisch zu untermalen. Die Uraufführung fand am 24. Februar 1876 statt.

Zerhacker. Das Herzklopfen wird schneller, das Übergeben des Mageninhalts unvermeidbar und damit setzt die Katastrophe ein: weißes Licht bestrahlt die Bühne. Man vernimmt Gerecke und Ergüsse. Parallel dazu sieht man den Vorgang des Erbrechens auf der Bühne: der Magen, der an seinem Tiefpunkt Flüssigkeit angesammelt hat, erhebt sich; der Inhalt ergießt sich über die Spielleiste und rutscht hinab über eine Folie direkt in die „Speibwanne“. Nach einer Pause folgen tiefes Einatmen, Herzrasen und wieder Wasserrauschen und damit wird das weiße Licht abgezogen. Der Protagonist spült sich den Mund aus. Wieder sind Schritte zu vernehmen, zu sehen sind ganz leichte Bewegungen im Magen. Das Tonband führt nun einen neuen Aufenthaltsort ein: die Küche. Es ertönt lautes Rumoren hervorgerufen durch aneinanderschlagende „Häferln“. Wasser wird aufgestellt, weiteres Klirren ertönt. Alka Seltzer wird angerührt und getrunken. Im Magen zeichnet sich das Medikament als „etwas Schäumendes“ ab. Der Teekessel pfeift, kurz darauf ist ein Glucksen zu vernehmen. Kaffee mit oder ohne Milch füllt gleichzeitig mit den Schluckgeräuschen den Magen. Ein Ei wird aufgeschlagen, wieder hört man den Protagonisten schlucken und schmatzen, zeitgleich rollt ein rohes Ei in den Magen. Der restliche Kaffee wird wieder mit den entsprechenden Geräuschen getrunken. Dem folgt ein Rülpsen, es setzt „knallharte weiße Bodenbeleuchtung“ ein, als Projektion ist auf der Bühne wieder der Zerhacker zu sehen. Zum zweiten Mal übergibt sich der Protagonist, die gerade eingenommenen Getränke und Speisen verlassen seinen Magen Richtung Publikum. Gleichzeitig hört man Herzrasen und beschleunigtes Atmen. Das weiße Licht wird langsam reduziert, bis es wieder vollkommen von der Bühne verschwunden ist. Im Magen sind leichte Bewegungen zu beobachten, gekoppelt mit dem Text „Hoppla“. Es folgt „Brummeln und Grunzen“, wieder vernimmt man Schritte, die sich im Magen auch optisch niederschlagen. Eine Tür wird geöffnet, gleich darauf ein Klodeckel aufgeklappt. Der Protagonist setzt sich, was sich auch im Magen abzeichnet. Aus dem Tonband ertönen Geräusche wie „Pressen, Stöhnen, Furzen, Fluchen, Brunzen“. Der Protagonist erhebt sich wieder, auch dies ist dem Magen anzusehen. Die Spülung wird betätigt und Schritte verdeutlichen das Verlassen der Toilette. Eine Flasche wird nun entkorkt, es gluckert, Schluckgeräusche kündigen die Ankunft von Flüssigkeit im Magen an. Die Töne verstummen, der Protagonist sagt genussvoll „Aaaah“. Wieder ist ein Rülpsen zu vernehmen, die Flasche wird erneut angesetzt, ein zweiter kräftiger Schluck unternommen, wieder gefolgt von Rülpsen. Schritte ertönen, aus dem Radio schallt die Mahnung: „Gehen sie nun zur Arbeit“. Dies ruft beim Protagonisten ein Fluchen hervor, sofort wird das Radiogerät abgestellt, ebenso wie das Licht. Der Vorhang fällt, das weiße Licht wird halb aufgedreht. Damit endet der erste Akt mit dem Titel „Morgenstimmung“.

Zu Beginn des zweiten Teils namens „Blutsturz“ wird der Vorhang hochgefahren, die Bühne bleibt jedoch vorerst dunkel. Dank des Tonbands wird der Zuschauer auf den Aufenthaltsort des Protagonisten aufmerksam gemacht: Wirtshausgeräusche ertönen. Der Wurlitzer wird nach Einwurf einer Münze zum Leben erweckt. Langsam wird das Licht aufgedreht. Zu hören ist jetzt das Lied „Ana hat imma des Bummerl“²¹⁰. Trinkgeräusche sind zu vernehmen, Schlucken und Rülpsen. Sofort rutscht Bier mitsamt Flasche in den Magen. Nun setzt Tellerklappern ein, kurz darauf sind Essgeräusche zu vernehmen. Gulasch und Semmeln fallen durch die Kardia in den Magen. Währenddessen spielt der Wurlitzer ein neues „Weinlied“. Der Protagonist nimmt nun Wein zu sich, was sich wieder sowohl optisch als auch akustisch niederschlägt. Dem folgen ein Aufstoßen, sowie ein „Donnerfuz“. Der Protagonist bewegt sich, erhebt sich, Schritte ertönen, der Magen wird durchgeschüttelt. Die Musik wird immer leiser, man hört das Öffnen einer Tür und eines Klodeckels, die Hose wird ausgezogen. Der Protagonist setzt sich, der Magen reagiert darauf. Das Pressen und Drücken spiegelt sich auch auf der Bühne: an allen möglichen Stellen wird gezogen und gepresst. Der Stuhlgang wird verrichtet. Als weitere Fürze ertönen, durchzucken den Magen leichte Erschütterungen. Nach der Säuberung erhebt sich der Protagonist wieder, die Spülung wird betätigt. Schritte symbolisieren den Weg zurück in die Wirtsstube. Die Ankunft dort wird durch Einsetzen der Wirtshausgeräusche vermittelt. Der Protagonist wendet sich wieder dem Rotwein zu. Er nimmt einen großen Schluck, „(eigentlich viele kleine)“. Der Konsum von zu viel Wein rächt sich bitter: der Protagonist muss aufstoßen, er bekommt Schluckauf, was den Magen jedesmal durchschüttelt. Um dagegen anzukämpfen, nimmt er immer mehr Wein zu sich und hält dazwischen die Luft an. Dies hat ein „verhaltenes Gehickse“ zur Folge. Durch fortwährendes Trinken läuft der Magen über. Ein „großes Hicks“ verursacht das Übergeben schließlich, der ganze Inhalt ergießt sich in die „Speibwanne“. Gleichzeitig wird das weiße Licht wieder aufgezogen, erst unter Würgen und Schlucken verschwindet die helle Beleuchtung wieder. Herzklopfen und Husten setzen ein. Die Stimme des Wirts erklingt: „Jetzt geh oba ham!“ und ähnliches. Ein Schütteln durchzuckt den Magen, dazu hört man Schritte. Türen werden geöffnet und geschlossen, es ertönt Straßenlärm. Im Hintergrund wird das Lied „Jetzt trink’n ma noch ein Flascherl Wein“²¹¹ abgespielt. Die Straße ist sehr belebt: Autos und Straßenbahnen passieren den Protagonisten. Geräusche eines Presslufthammers werden abgelöst durch die eines Autounfalls. Singend schreitet der Protagonist weiter, wieder

²¹⁰ Mit dem Lied „Ana hat imma des Bummerl“ landete der Wiener Musiker Horst Chmela 1971 seinen Durchbruch.

²¹¹ Das Lied „Jetzt trink’n ma noch ein Flascherl Wein“ stammt aus der Feder von Carl Lorens, der von 1851 bis 1909 gelebt hat. Auch er war ein Komponist von Wienerliedern.

setzt der Schluckauf ein. Eine Schnapsflasche wird entkorkt, Flüssigkeit fließt in den Magen mitsamt der Flasche. Akustisch wird nun darauf aufmerksam gemacht, dass sich der Protagonist wieder in Bewegung setzt. Endlich ist ein Schlüsselbund zu hören, ein Schloss wird aufgesperrt, die Haustür geöffnet und wieder geschlossen. Der Magen beginnt verdächtig zu schwanken. Die Wohnungstür wird aufgesperrt, die Schlüssel scheppern. Mit einem PENG! wird die Tür zugeschmissen, der Protagonist kommentiert über das Tonband: „Zu isse“. Ein Sessel knarrt, der Held setzt sich. Wieder hört man, wie er eine Flasche entkorkt, doch zugleich bricht der Protagonist in Tränen aus. Die Folge ist, dass der Magen heftig durchgeschüttelt wird. Schluchzen und Schluckauf wechseln sich ab. Das Radio ertönt mit der Meldung: „Einfach zum Nachdenken“, es folgen die Nachrichten. Kaum setzt ein „Gong!“ ein, wird das Radio abgedreht. Plötzlich erleidet der Protagonist einen Blutsturz: Blut füllt den Magen, heftige Zuckungen setzen ein, bis das Blut schließlich übergeht und von selbst über die Spielleiste hinab in die „Speibwanne“ rinnt. Das Tonband verkündet Herzrasen und Hecheln, das über längere Zeit anhält. Leise wird die Musik eingeblendet: „Ases Tod“²¹² von Edvard Grieg. Der Protagonist hat sich wieder aufgerafft, man hört Schritte, eine Schublade wird geöffnet. Unter kräftigem Schlucken werden unzählige Tabletten mit Wasser in den Magen katapultiert. Der Protagonist spricht ein „schönes, kitschiges Todesgedicht“, schafft es aber nicht mehr bis zum Ende. Die Musik wird lauter, das Licht langsam abgedreht, der Vorhang fällt. Damit endet der zweite Teil.

Der dritte Akt mit dem Namen „Dies Irae“ beginnt mit Motorengeräuschen und dem Folgetonhorn, der Vorhang wird aufgezo-gen, die Bühne wird mit bläulich flackerndem Licht bestrahlt. Rhythmisch setzt die künstliche Beatmung ein, immer wieder ertönen zischende Geräusche. Trockeneis in Granulatform kommt durch die Kardia in den Magen. Reifen quietschen, der Magen wackelt. Er ist nun „raucherfüllt“. Plötzlich setzt der Herzschlag aus, gleich darauf aber wieder unregelmäßig ein. Bremsen sind zu hören, der Motor wird abgedreht und Türen geöffnet; der Krankenwagen hat sein Ziel erreicht. Stimmen werden lauter, verschiedene Instrumente klappern. Stimmen hallen durch den Raum, gedämpft durch einen Atemschutz. Ein Schlauch wird durch die Kardia in den Magen eingeführt, dies verursacht ein Unterbrechen des Herzklopfens sowie des zischenden Atems. Nun tritt die einzige Puppe des Stückes auf: der Magenkrebs in Form eines Hummers. Dieser nimmt den Schlauch in seine Scheren, der Herzschlag des Protagonisten ist beschleunigt und unregelmäßig.

²¹² „Ases Tod“ stammt aus der Peer-Gynt-Suite No.1 und schließt direkt an die „Morgenstimmung“ an.



Abb. 3.39

Einen kurzen Kampf um den Schlauch zwischen dem Arzt, der durch den Schlauch symbolisiert wird, und dem Krebs kann der Hummer schließlich für sich entscheiden.



Abb. 3.40

Nun setzt das Herz vollkommen aus. Durch Würgen erbricht der Protagonist den restlichen Mageninhalt. Nach einer Pause erscheint eine Hand – „eine unserer Hände, wer halt gerade frei“²¹³ war, ergänzt Wunsch – durch die Kardie, verpackt in einem Plastikhandschuh.



Abb. 3.41

Der Krebs zwickt dem Arzt in die Hand, ein Schrei ertönt – dies ist der einzige live vorgeführte Ton der *Verdauungstrilogie*. Die Hand wird zurückgezogen. Der Krebs setzt sich in Position und feiert triumphierend seinen Sieg gegen den Chirurgen. Indem das Leben des Protagonisten erlischt, stirbt auch sein Gast unter heftigen Zuckungen. Das Licht wird langsam abgedreht unter „Glockengeläute“. Der Vorhang fällt, ähnlich dem Eisernen Vorhang in den Bundestheatern²¹⁴, der hier mit einem goldenen Doppeladler verziert ist. Damit endet die *Verdauungstrilogie*.

Der Ablauf der Inszenierung ist dem Raster sehr genau zu entnehmen. Allerdings treten kleine Widersprüche auf: und zwar zwischen dem Drehbuch von Ernst Wunsch, das hier als Vorlage diente, und jenem von Rupert Kisser, der einige Details konkreter anspricht. Beispielsweise

²¹³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

²¹⁴ Durch den Brand des Ringtheaters in Wien wurde in Österreich ab 1882 der Eisernen Vorhang in Theatern gesetzlich vorgeschrieben. Die Vorrichtung ist eine Präventionsmaßnahme, damit ein Feuer nicht von der Bühne auf den ZuschauerInnenraum übergreifen kann und umgekehrt. Seither ist es Standard, den Eisernen Vorhang vor und nach der Vorstellung, sowie in der Pause zu schließen. Dass durch die Elektrifizierung der Theater eine Senkung der Brandgefahr erreicht wurde, hob jedoch nicht den Einsatz des Eisernen Vorhangs auf. Gerade diese Vorrichtung unterstützt die Trennung von ZuschauerInnenraum und Bühne und steht damit einer Verschmelzung der getrennten Räume und der Aufhebung ihrer Grenzen im Wege.

erwähnt er den Einzug der „Herren KISSER & WÜNSCH“ hinter die Bühne unter voller Beleuchtung. Der Vorhang der Bühne sollte noch geschlossen sein. Zwei Minuten lang spielte das Tonband „appläuse, fanfare & drummers, appläuse“ ein. Beim Einsatz der Musik „Morgenstimmung“ findet man in Kissers Raster blaues Licht vor. Ob dies aber in der Planungsphase entstanden ist oder wirklich der Aufführung dienlich war, ist leider nicht mehr nachzuvollziehen. Der vollständigere Raster ist aber zweifellos derjenige von Wunsch.

Betrachtet man als weitere Quelle den Text „Impressionen aus einem Trinkermagen“ von Wunsch und Kisser, der bereits zur Entstehungsgeschichte des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters* herangezogen wurde, können neue Details zur Inszenierung aufgedeckt werden, die in beiden Rastern nicht vorzufinden sind. Natürlich ist dieser Artikel als literarisches Werk zu betrachten. Inwieweit diese Ausführungen also der Realität entsprechen, ist kaum herauszugliedern. Zumal hier der Übergang von der Entstehung der Idee des kotzenden Magens direkt in die Aufführung des zweiten Akts der *Verdauungstrilogie* übergeht. „die idee des theaters, die nur in einer magischen furchtbaren verbindung mit der wirklichkeit und mit der gefahr gültigkeit besitzt, kann nicht fortwährend prostituiert werden, entschuldigt sich rupert, und zieht den vorhang auf. ernst schaltet das magnetophon ein und zieht langsam blau bis ganz offen ist. vom tonband werden wirtshausgeräusche eingespielt.“²¹⁵ Laut dieser Beschreibung ertönt ein lang anhaltendes Knurren, das dem Publikum vermittelt: der Magen ist leer.

„beim ausklingen des knurrvorgangs zieht ernst rot ab und blau auf, mit dem er nun auch ein bißchen blinkt. ein intensives, regelmäßiges glucksgeräusch veranschaulicht die panikstimmung des noch leeren magens. dazu beutelt rupert mittels einer dem publikum nicht sichtbaren schnur, die vom magenboden an die theaterdecke und von dort über eine rolle hinter die magenwand führt, den magen ein wenig durch, um dem publikum die magenzusammenkrümmung anzudeuten. dann schüttet er unter großem getöse und abziehung von gelb und blau durch ernst und gleichzeitiger wiederaufziehung von rot und grün vier liter rotwein über eine an der theaterdecke angebrachte rinne in den sich bäumenden magen.“²¹⁶

Vor allem Lichtstimmungen sind hier ausführlicher nachzuvollziehen, der wahre Gehalt vermischt sich mit dichterischer Erzählung. Ein Herausfiltern des wirklichen Ablaufs ist beinahe unmöglich. Im Folgenden wird dennoch ein solcher Versuch unternommen.

Zu den Materialien, die sich im Magen ansammelten, zählten laut dieses Textes dampfendheißer Kaffee vermischt mit Rotwein, vier Vierminuteneier, Schwarz- und Weißbrotschnitten, zähflüssiger Bienenhonig. „um noch mehr stimmung aufkommen zu

²¹⁵ Wunsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 34.

²¹⁶ Ebd. S. 34.

lassen, leert rupert einen kübel alka seltzer drauf, was ein anhaltendes sausen und zischen bewirkt.“ Diese Beschreibung kann wohl kaum der Wahrheit entsprochen haben. Dies bestätigt sich, indem der Text „Impressionen aus einem Trinkermagen“ die Handlung mit Alka Seltzer im zweiten Akt ansiedelt, während das Drehbuch diese im ersten Akt anführt. Auch bei folgender Textstelle kippen die Autoren von der Wahrheit in phantasievolle Beschreibungen:

„währenddessen hat ingrid²¹⁷ hinter der bühne $\frac{3}{4}$ kg feingeschnittenen zwiebel in ca. 15 dkg fett goldgelb geröstet, dem 1 eßlöffel rosenpaprika zugefügt, sowie 1 kg in größere würfel geschnittenen wadschinken mit 1 eßlöffel gulaschgewürz und salz vermischt, 1 eßlöffel essig und $\frac{1}{4}$ wasser zugesetzt und alles bis zum einmaligen eingehen dünsten lassen. jetzt staubt sie mit 1 eßlöffel maizena und gießt erneut auf, dem fügt sie 4 nudelig geschnittene essiggurken bei. unter aufziehen von blau und gelb durch ernst schüttet rupert die gesamte masse in den magen. ingrid schwindelt noch schnell ein paar semmelknödel, 1 häuptel salat und pfefferoni durch den magenmund. dem folgen zwei liptauerbrote, paradeiser und $\frac{1}{2}$ flasche slivo.“²¹⁸

Während der Text „Impressionen aus einem Trinkermagen“ eine Vorrichtung beschreibt, über die der Magen nach oben gezogen wurde, damit er sich übergibt, wurde in der Praxis die Folie mit den Materialien händisch von unten angehoben, bis die Flüssigkeit über die Spielleiste rinnen konnte. Genauso unreal wie diese Vorrichtung verhält es sich auch bei folgender Textstelle, zumal von dem hier erwähnten „christoph“ ansonsten nie die Rede ist, schon gar nicht als Mithelfer.

„christoph spritzt mittels einer damendusche eine gewaltige ladung zentrifugierten schweinebluts durch den erschlafften magenboden und bekleckert auf diese weise die von rupert mit fußritten und boxhieben malträtierte magenrückwand, was mit ekstatischem schmerzengeschrei quittiert wird. um dem gegröhle ein ende zu machen, leert christoph eine klinikpackung valium 10 in den magen, ernst zieht nun hintereinander gelb und blau ab.“²¹⁹

Folgende Ausführungen sind ebenfalls nicht dem Drehbuch zu entnehmen und demnach ist es schwer, festzustellen, ob dies auf dem Tonband²²⁰ auch wirklich zu hören war:

„da entschließt sich der chirurg zur operation. ‚schwester, skalpell‘ sagt er gefaßt und öffnet damit den leib seines patienten. ‚der puls. der puls setzt aus. kein puls mehr, kein

²¹⁷ Von Ingrid Karl ist hier als Köchin die Rede. Sie stand Wünsch und Kisser bei ihrem Projekt tatkräftig zur Seite. Sie soll zu jener Zeit bereits eine langjährige Freundin von den beiden gewesen sein. Doch war sie nicht von Beginn an Mitglied des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*. Laut Josef Dirnbeck gehörte Ingrid Karl erst nach der Uraufführung der *Verdauungstrilogie* zum Team. Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

²¹⁸ Wünsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 35.

²¹⁹ Ebd. S. 35.

²²⁰ Das Tonband hat Rupert Kisser bis heute aufbewahrt.

puls', wird der anästhesist am kopfende des op – tisches vernehmlich. ‚herzmassage‘ ordnet der chirurg an. nach einer weile erkundigt er sich: ‚kollege, puls. wie schau ma aus?‘ ‚schlecht. nix zu machen.‘ ‚strophantin.‘ der assistenzarzt injiziert das medikament direkt in die herzkammer.²²¹

Ab hier nimmt der Text für die Inszenierung unmöglich verwirklichtbare Ausmaße an. Das OP- Team starrt den Chirurgen an, die Augen des Krebses blinken vor Wut grün und rot, und die Hand, die vom Krebs gezwickt wurde, blutet. Der Text nähert sich der Wirklichkeit aber wieder an:

„leise ertönt aus dem lautsprecher ‚dies irae‘²²² aus dem requiem von hector berlioz. kaltes licht erfüllt den magen, der schwere nebelhauch des todes steigt vom magengrund auf. der nasse glanz der schleimhäute erstarrt und bricht. nur kurze zeit des triumphs ist dem karzinom gegönnt. der tod lähmt allmählich seine glieder und nimmt besitz von ihm. während sich die musik chromatisch zu einem furioso steigert, stirbt der krebs unter zittern und heftigen kämpfen.“²²³

Alle Lichter werden abgedreht, nur das Schwarzlicht lässt den Körper des Krebses rot schimmern.

Man darf den Artikel also nicht als faktentreues Werk verstehen. Dennoch dient er als Quelle, um die Wirkung der Inszenierung nachvollziehen zu können. Beispielsweise ist die Verstopfung des Darms im Drehbuch nicht detailliert aufgezeigt, dafür aber umso genauer im Text „Impressionen aus einem Trinkermagen“ erklärt: „befriedigendes grunzen, räuspern und füzeln leiten einen exkrementationsversuch ein. um dem Publikum die zeit zwischen den widerlichen furzen kurzweilig zu gestalten, erschallen laute, unartikulierte flüche. nach wenigen minuten verdunkelt ernst spontan, um das tragische der verstopfung herauszustreichen.“²²⁴

Am Ende fällt der Vorhang und der Text kommentiert:

„diese im grunde unglaublich tragische und sich in österreich tagtäglich wiederholende handlung findet ihren fulminanten schluß im erstrahlen des eisernen vorhanges, das sich vor dem tosenden applaus von mindestens 150 großteils österreichischen trinkern abspielt, auf schwarzem grund ersteht als phönix aus der asche der österreichische doppeladler.“²²⁵

²²¹ Wünsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 36.

²²² Die Übersetzung von „dies irae“ bedeutet Tag des Zornes. Der danach benannte Hymnus wird häufig als „Totensequenz“ bezeichnet, da er bis 1970 als Sequenz der Totenmesse gesungen wurde.

²²³ Wünsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 37.

²²⁴ Ebd. S. 35.

²²⁵ Ebd. S. 37.

Der Vorhang persifliert den „Eisernen Vorhang in allen Bundestheatern“²²⁶, der „mit TATATATAM“ fällt und „so haben wir das empfunden, dass das einfach eine altmodische Theaterstadt ist hier. Und dann wurde noch das bestrahlt, was da unten liegt [in der „Speibwanne“]. Das waren so bis zu acht Liter Rotwein, verschiedene, Gulasch so fünf Portionen, und 10 Semmeln und Leberknödel.“

3.2.3.1. Aus der Sicht der Betrachter

Für die Rekonstruktion der *Verdauungstrilogie* reichen die bisher besprochenen Quellen allein nicht aus. Dirnbecks Text „Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist“ verhilft zu einer wahrnehmungsspezifischen Dimension von seiten des Publikums.

Josef Dirnbeck war genau genommen nicht nur Zeitzeuge, sondern auch treuer Begleiter des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*. Wünsch bezeichnet ihn jedenfalls als „kritischen Katholiken“, der neben seines Theologendaseins auch Literat war und bei einem „Kirchenfunk“ arbeitete. Dirnbeck, der ursprünglich aus dem Burgenland kam, teilte sich für einige Zeit mit Reinhard P. Gruber, der damals noch dem Klerus beizutreten gedachte, eine Wohnung in der Josefstadt. Dirnbeck war nicht aktiv am *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* beteiligt, übernahm aber trotzdem eine wichtige Funktion: die Dokumentation des Phänomens aus der Sicht der Zuschauer.

„Daß die Bühne das Innere eines Magens darstellt, weiß der ahnungslose Zuschauer (was auch immer er sich unter dem Titel „Verdauungstrilogie“ vorgestellt haben mag) nicht unbedingt sofort nach Aufgehen des Vorhangs. Erst wenn sich die bizarr beleuchtete surrealistische Landschaft krampfartig schüttelt und Magensud erbricht, definiert sie sich als Magen, und erst dann lassen sich die weiteren Ereignisse eindeutig und sinnvoll einander zuordnen und ergeben eine ‚Story‘.“²²⁷

Rupert Kisser meint dazu: „Es hat ja begonnen mit der Beginn – Suite und der Morgenstimmung, und da sind halt so die Nebelschwaden, die Leute haben ja, das war ja die Absicht, die haben, glaube ich, zehn Minuten nicht gewusst, was sie eigentlich sehen.“²²⁸ Der erste Eindruck, den man von der Inszenierung erhielt, ließ Erwartungen an ein klassisches Kasperltheater durchaus zu: „schöne Musik und Nebelschwaden und es war irgendwie sehr nett, bis man dann irgendwann realisiert hat, dass man eigentlich in einen Magen hineinschaut.“

²²⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

²²⁷ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 5.

²²⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

Die Inszenierung appellierte an die Fantasie des Zuschauers, denn die *Verdauungstrilogie* funktionierte vor allem über Assoziationen und das Zusammenspiel der menschlichen Sinne. Es lag an den ZuschauerInnen, die Geräusche vom Tonband mit den Vorgängen auf der Bühne zu kombinieren und eine Geschichte, die über den Magen hinaus geht, in ihren Köpfen entstehen zu lassen.

Dirnbecks Text enthält inhaltliche Details, die dem Raster von Wunsch – der ja nur stichwortartig die wichtigsten Geräusche mit den dazu gehörenden Bühnenaktionen und Lichteinsätzen festhält – nicht zu entnehmen sind.

So ist es Dirnbeck zu verdanken, dass der Inhalt der Radionachrichten, die im Laufe des zweiten Aktes abgepielt wurden, nachvollziehbar ist. „Sein Radio gibt ihm Einfaches zum Nachdenken und (die Einhaltung des Waffenstillstandes in Vietnam betreffende) Nachrichten.“²²⁹ Dadurch enthielt das Stück eine zeitbezogene Information, die es in einen politischen, sozialen und kulturellen Kontext stellt.

Da keine genaueren, die Aktualität der Nachrichten betreffenden Informationen zu finden sind, erscheint es notwendig, in einem kurzen Exkurs jene Ereignisse im Verlauf des Vietnamkrieges heraus zu kristallisieren, die für diese Nachrichten geeignet gewesen wären und die sich zeitlich gesehen in der Vorbereitungsphase der *Verdauungstrilogie* ereignet haben.

Der Vietnamkrieg als Auslöser für zahlreiche Proteste und Demonstrationen ging von den USA aus, doch griff diese Aufbruchsstimmung bald auf Europa über. Dort fand die Bewegung Ausdruck im Aufbegehren gegen Tabus, in Kommunengründungen, in Studentenrevolten. Sicherlich kann man die späten 1960er und frühen 1970er Jahre als umwälzende Zeit – besonders in Hinsicht auf gesellschaftliche Strukturen – bezeichnen. Am 27. Januar 1973 kam es schließlich zu dem „Abkommen über die Beendigung des Krieges und die Wiederherstellung des Friedens in Vietnam“²³⁰.

Es „regelt zunächst die endgültige Einstellung der bewaffneten Feindseligkeit in ganz VN²³¹ verbunden mit dem Ende jeglichen militärischen Engagements der USA und der mit ihnen und der RVN verbündeten Staaten in S-VN und legt allgemeine Grundsätze fest, welche es dem Volke S-VNs erlauben sollen, sein Selbstbestimmungsrecht

²²⁹ Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist, 1975. S. 7.

²³⁰ Hans Bartenstein: Das Abkommen über die Beendigung des Krieges und die Wiederherstellung des Friedens in Vietnam vom 27. Januar 1973. Zürich: Dissertation Universität Zürich, 1979. S. 222.

²³¹ VN steht als Abkürzung für Vietnam, RVN für Republik Vietnam und S-VN für Südvietnam.

auszuüben, wodurch der Weg zur friedlichen, schrittweisen Wiedervereinigung der beiden Teile VNs freigemacht werden soll.²³²

Binnen 60 Tagen ab Unterzeichnung des Abkommens sollten „sämtliche Truppen, Militärberater, alles militärische Personal der USA und der mit ihnen und der RVN verbündeten Staaten und die Gesamtheit der Waffen, Munition und Kriegsausrüstung“²³³ aus Südvietnam abgezogen werden.

Die Uraufführung der *Verdauungstrilogie* fand am 14. Juni 1973 statt. Ein Bericht über dieses Abkommen wäre als Radionachricht durchaus realistisch. Der Zeitraum, in welchem das Tonband entstanden sein könnte, wäre somit Ende Januar 1973 anzusiedeln. Damit hätten Kisser und Wünsch für die Produktion der Geräuschkulisse mehrere Monate zur Verfügung gehabt. Es gibt aber noch ein zweites wichtiges Ereignis im Verlauf des Vietnamkrieges, welches für die Radionachrichten in Frage kommen dürfte. Am 13. Juni 1973 – einen Tag vor der Premiere also – fand ein gemeinsames „Kommuniqué über die Einhaltung des Pariser-Vietnam-Abkommens vom 27. Januar 1973“²³⁴ statt und wurde „in Paris durch die Vereinigten Staaten, Nord- und Süd- Vietnam und die Provisorische Revolutionsregierung in Süd- Vietnam“²³⁵ unterzeichnet. Hier wurde folgender Punkt beschlossen: „Zur Durchführung von Artikel 2 des am 14. Juni 1973 um 12 Uhr GMT erzielten Abkommens werden die Oberkommandos der beiden südvietnamesischen Parteien gleichlautende Befehle an alle regulären und irregulären Streitkräfte sowie an die unter ihrem Befehl stehenden bewaffneten Polizeiverbände erteilen, den Waffenstillstand in ganz Vietnam ab 15. Juni 1973 04.00 Uhr GMT strikt einzuhalten und das Abkommen und seine Protokolle genauestens zu befolgen.“²³⁶ Der Befehl zum Waffenstillstand war am Tag der Uraufführung derart aktuell, dass es Kisser und Wünsch wohl als Notwendigkeit betrachtet haben könnten, dieses Ereignis auch noch in letzter Minute in ihre *Verdauungstrilogie* einzubauen. Diese Erklärung ist nicht nur verständlich, sondern offensichtlich die richtige, denn sie erscheint plausibler als jene, es handle sich bei den Radionachrichten um einen Bericht über ein schon Monate zurückliegendes Abkommen, der durch Zufall am selben Tag der Premiere wieder aktuell wurde.

²³² Bartenstein: Das Abkommen über die Beendigung des Krieges und die Wiederherstellung des Friedens in Vietnam vom 27. Januar 1973, 1979. S. 223.

²³³ Ebd. S. 230.

²³⁴ Legler, Anton [u.a.]: Der Krieg in Vietnam. Bericht und Bibliographie. IV (Oktober 1971 – Januar 1973). München: Bernard & Graefe Verlag für Wehrwesen, 1976. S. 117.

²³⁵ Ebd. S. 117.

²³⁶ Ebd. S. 117.

„Der archaische Aspekt des Magens könnte dazu verleiten, das Stück irgendwo im Überzeitlichen des Mythos und des Märchens anzusiedeln und damit vor der Begegnung mit konkreter Wirklichkeit noch auf eine zweite Stufe der Innerlichkeit weiterzuflüchten. Dem entgeht jedoch die *Verdauungstrilogie*, indem sie das Vegetative in keiner Weise in einen zeitlosen Raum ansiedelt, sondern konkret ortet.“²³⁷

Aber nicht nur durch das Radiogerät erhält die *Verdauungstrilogie* ihre zeitliche und räumliche Verortung, sondern ebenso durch die Anspielungen auf das Rettungs- und Gesundheitswesen. „Die Szene ist datierbar. Im Grund haben wir Wien vor uns in der ersten Hälfte der siebziger Jahre.“²³⁸ Dirnbeck behauptet überdies, dass die Radionachrichten der *Verdauungstrilogie* einen dokumentarischen Charakter verleihen. Da aber keine weiteren Elemente vorkommen, die diese Kategorisierung bestätigen könnten, wird eine derartige Zuordnung hier nicht unterstützt.

Ein weiteres inhaltliches Detail der *Verdauungstrilogie*, das dank Dirnbeck erhalten geblieben ist, betrifft das Todesgedicht, welches Wünsch in seinem „Drehbuch“ nur beiläufig und ohne Titel vermerkt hat. Es handelt sich hierbei um ein Zitat von Novalis aus den „Hymnen an die Nacht“. Der Protagonist rezitiert mit weinerlicher Stimme: „Hinüber wall ich, und jede Pein wird einst ein Stachel der Wollust sein.“²³⁹ In der Umsetzung sollen die letzten drei Wörter stotternd bis gar nicht mehr zu hören gewesen sein. „Zum ersten und einzigen Mal hört man seine Stimme!“²⁴⁰. Der Protagonist „spricht nie, und wenn, dann nur in der Form des einen Aufschrei kompensierenden Schluchzens oder des Zitats.“²⁴¹

Auch zum Formalen der *Verdauungstrilogie* machte sich Dirnbeck Gedanken. Die Hintergründe, warum die Inszenierung auf einer Puppenbühne stattfand, wurden bereits besprochen. Welche Wirkung dadurch auf den Zuschauer erzielt wurde, dafür findet sich ebenfalls bei Dirnbeck eine Antwort.

„Mit ihrem beharrlichen Proportionswechsel entgeht die *Verdauungstrilogie* jedoch dem eindimensionalen Sehen: der Blick pendelt zwischen Distanz und Distanzlosigkeit; einmal wird die Puppenbühne zum Fernrohr, einmal zum Mikroskop. Der Verkleinerung des Theaters auf die bildschirmgroße Guckkastenbühne entspricht eine Vergrößerung des Gezeigten; der Verniedlichung zum gefälligen Kasperltheater auf der

²³⁷ Dirnbeck: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist, 1975. S. 10.

²³⁸ Ebd. S. 10.

²³⁹ Ebd. S. 7.

²⁴⁰ Ebd. S. 7.

²⁴¹ Ebd. S. 11.

einen Seite steht auf der anderen die desillusionierende Dauerbeobachtung des Säufers bis zum bitteren Ende gegenüber.²⁴²

Der Magen wird vor einer Schar an BetrachterInnen ausgestellt; dies verhält sich wie ein Patient unter den Augen des behandelnden Arztes. Es ist das Vorzeigen einer Anomalie, die aber nicht als abschreckendes Beispiel gedacht war. Der Blick der ZuschauerInnen ist durchgehend auf ein Geheimnis des Menschen gerichtet: auf sein Innerstes. Das Publikum dringt in die Privatsphäre eines Mitmenschen ein und kann damit seine Neugierde ausleben ohne sich verstecken oder rechtfertigen zu müssen. „Die Neugierde der Innenschau geschieht nicht nur distanziert, aber auch nicht nur teilnahmsvoll; die Verdauungstrilogie registriert mitleidig-mitleidlos.“²⁴³ Aus dem selben Grund, wie man einem Krankenwagen mit Sirene nachsieht oder bei einem Unfall stehen bleibt, richtet sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf den Magen im Guckkasten.

Dirnbeck fährt fort: „Metapher und materiale Realität, symbolisierte Wirklichkeit und wirkliches Symbol lösen einander ab und gehen teilweise ununterscheidbar ineinander über.“²⁴⁴ Die Künstlichkeit des Magens – der Metapher und Stellvertreter für den Protagonisten ist – steht der „Echtheit“, der „Authentizität“ der Materialien gegenüber. Durch ihre Diskrepanz zeichnet sich die *Verdauungstrilogie* aus. Dies zeichnet sich auch in Dirnbecks Kritik ab:

„Die Realität der sinnlich wahrnehmbaren, und das heißt in diesem Fall ganz wörtlich: die Realität der sicht-, hör-, tast-, riech- und nicht zuletzt schmeckbaren Materialien bedeutet ebenso eine Verfremdung wie eine Zurücknahme der Verfremdung. Die Verfremdung, die darin liegt, einen Menschen gleichsam von innen zu betrachten, ist gleichzeitig eine Freilegung. Pointiert gesagt: in der Verdauungstrilogie geht die Kritik durch den Magen.“²⁴⁵

Daher betreffen Dirnbecks Bezeichnungen der symbolisierten Wirklichkeit und des wirklichen Symbols wohl auch die gesamte Inszenierung: der Magen eines Säufers steht symbolisch für eine Gesellschaft, in welcher Alkohol beinahe ein Statussymbol ist.

Die *Verdauungstrilogie* ist keineswegs als moralisches Erziehungswerk zu betrachten; es geht jedenfalls nicht um eine Katharsis im Sinne Lessings, die durch „Mitleid und Furcht“²⁴⁶ hervorgerufen wird.

²⁴² Ebd. S. 8.

²⁴³ Ebd. S. 9.

²⁴⁴ Ebd. S. 9.

²⁴⁵ Ebd. S. 9.

²⁴⁶ Hier ist nicht von ἔλεος und φόβος im Sinne von Aristoteles (Jammern und Schaudern) die Rede.

„Der gleichsam intime Charakter der *Verdauungstrilogie* ist keine privatistische Selbstbefangenheit des Individuums, sondern stets Ausdruck eines gesellschaftlich verursachten Leidens. Die Veröffentlichung dieses Leidens im (Doppel) Sinn von Einblick hebt die Einseitigkeit des individualistischen Aspekts wieder auf und wird nochmals von der anarchischen Potenz des Vegetativen aufgehoben.“²⁴⁷

Dirnbeck folgert daraus, „die *Verdauungstrilogie* ist weder ein ergreifendes Zeigefingerstück über den Alkoholismus noch ein Politstück voll entlarvender Anklage, und schon gar nicht ein l’art-pour-l’art des Erbrechens“²⁴⁸. Wie kann die *Verdauungstrilogie* dann aber kategorisiert werden? „Der Knotenpunkt ist die Koppelung von gesellschaftlicher Tendenz und Privatisierung“, fährt Dirnbeck fort, „die *Verdauungstrilogie* politisiert nicht und privatisiert nicht, vielmehr: sie physiologisiert“²⁴⁹. Die Inszenierung zeigt einen Grenzgänger in unserer Gesellschaft: einen Alkoholiker ohne soziale Anbindung an sein Umfeld. Im ersten Akt stellt das Radiogerät den einzigen Kontakt zur Außenwelt her. Dieses Medium wendet sich selbstverständlich an ein Massenpublikum und geht nicht auf ein Individuum ein. Der Kontakt zum Umfeld fehlt, auch im Wirtshaus entsteht keine Kommunikation, kein Dialog. Der Wirt hält zwar einen Monolog, dieser wird aber nicht kommentiert.

„Angesprochen wird er nie, und wenn, dann anonym: von Rundfunksprechern, dem Wirt oder von aggressiven Zechkumpanen. [...] Ausgespart ist ferner die Arbeitswelt, die nur als ressentimentgeladene Erinnerung einmal kurz aufblitzt. Und schließlich ist jede Art von Reflexion ausgespart und wird nur in der Ersatzform eines Literaturzitats oder eines [Das hier fehlende Wort ist, da es sich bei dem Text um die Kopie von einem Durchschlag handelt, unlesbar] gerade als abwesende kenntlich gemacht. – Das Vegetative herrscht.“²⁵⁰

Der Protagonist besitzt keinerlei soziale Kompetenz und ist unfähig, in der Gesellschaft zu existieren. Dirnbeck meint, damit werde „ein soziopathologisches Moment“ aufgedeckt:

„In dieser Form erscheint das konkrete individuelle Leiden als Ergebnis der physischen Abwehr gegen gesellschaftlich verursachte Deformation, ohne daß dadurch die bestehende bleibende Selbstverschuldung entschuldigt wird. Die Kritik an der Gesellschaft, die Alkoholiker produziert, ist zugleich Kritik an dem, der sich von der Gesellschaft widerstandslos zum Alkoholiker machen läßt, und der darauf verzichtet, sich auf andere – effektive – Weise zu wehren. Der in Konsumzwang verwandelte und als solcher verinnerlichte Konsum bewirkt eine lediglich ohnmächtige Rebellion des Körpers gegen gesellschaftliche Zustände, die auf diese Weise aufs neue unverändert bleiben.“²⁵¹

²⁴⁷ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 9.

²⁴⁸ Ebd. S. 9.

²⁴⁹ Ebd. S. 10.

²⁵⁰ Ebd. S. 11.

²⁵¹ Ebd. S. 10.

Auch wenn es sich hier um eine allgemeine Interpretation Dirnbecks handelt, sollte nicht vergessen werden, dass der Autor mit Kisser und Wünsch bekannt war. Inwieweit sich aber die Akteure des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* in der Vorbereitungsphase mit ähnlichen Überlegungen auseinandersetzten und diese absichtlich in die Inszenierung einfließen ließen, bleibt offen. Rückblickend erscheint es Kisser und Wünsch vielleicht geplant und beabsichtigt, doch handelt es sich dabei um einen reflektierten Blickwinkel.

In Anbetracht des Vegetativen der *Verdauungstrilogie* stellt Dirnbeck die These auf, die besagt, das *aktionistische Puppentheater* liege nahe am wienerischen Kasperltheater. Der Humor rankt sich rund um den Tod und, wie Dirnbeck es ausdrückt, „die Verdauungstrilogie erzählt diese Neuigkeit mit Gulaschsaft und Farben.“²⁵²

Abschließend greift Dirnbeck einen weiteren interessanten Aspekt der *Verdauungstrilogie* auf: „Paradoxerweise ist die Dramaturgie dieses *aktionistischen Theaters* keine Dramaturgie der Aktion, sondern der Passion.“²⁵³ Dem passiven Magen werden von außerhalb Schmerzen zugefügt. „Aktiv ist lediglich das Vegetative, wobei auch dessen Aktivität mehr ein Reagieren als ein Agieren ist.“²⁵⁴ Die Verdauung funktioniert über Enzyme und vollzieht sich ohne bewusste Wahrnehmung oder Lenkung des Menschen. Um die Diskrepanz noch einmal aufzuzeigen, wird folgende These aufgestellt: die unbewussten Vorgänge im Körper werden dem Zuschauer bewusst gemacht, während das eigentlich bewusst wahrgenommene Ess- und Trinkverhalten im Stück zu einer unbewussten Handlung wird, da es sich außerhalb des Guckkastens abspielt.

Die *Verdauungstrilogie* funktioniert durch Synästhesie, was in ähnlicher Weise bereits im Umfeld des Wiener Aktionismus eingesetzt wurde. Dreher schreibt dazu: „Handlung wird von optisch, taktil und akustisch erlebbaren Ereignissen konstituiert, die sowohl ihr Eigenleben erhalten als auch sich wechselseitig ergänzen. Die Materialien für viele Wahrnehmungsmedien (vorwiegend Sehen, Hören, Fühlen, aber auch Riechen und Schmecken) koordinierende Organisation durch Notation in der ‚Zeitdimension‘ spielt eine entscheidende Rolle beim Zustandekommen synästhetischer Wirkungen im ‚Orgien Mysterien Theater‘“²⁵⁵ von Hermann Nitsch. Die *Verdauungstrilogie* koppelt Reize, die durch Sehen – das, was sich im Magen abspielt -, durch Hören – das, was das Tonband vermittelt –, und durch Riechen – durch das, was sich im und vor dem Magen ansammelt – ausgelöst

²⁵² Ebd. S. 12.

²⁵³ Ebd. S. 11.

²⁵⁴ Ebd. S. 11.

²⁵⁵ Dreher: Performance Art nach 1945, 2001. S. 286.

werden. Erst im Zusammenspiel der Sinne erhält die Inszenierung ihre Handlung und ergibt damit einen Sinn.

3.2.4. Die Aufführungen und ihre Ankündigungen

Zu einigen Aufführungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* existieren Plakate und Ankündigungen, die es erleichtern, eine Aufführungschronik zu erstellen. Im Laufe dieses Kapitels werden alle erhalten gebliebenen Plakate abgebildet, sowie der Versuch unternommen, alle übrigen Inszenierungen – zu denen keine Ankündigungen existieren – durch die Dokumentationsgespräche und Dirnbecks Text ausfindig zu machen.



Abb. 3.42

Am 14. Juni 1973 um 20 Uhr fand in Wien die Uraufführung der *Verdauungstrilogie* statt. Aufführungsort war der „Kulturverein Internationales Studentenheim“²⁵⁶ in der Gymnasiumstraße 85 im 19. Wiener Gemeindebezirk.

Vor der Premiere hatte es keine richtige Durchlaufprobe gegeben. Dadurch lässt sich auch erklären, warum bei der Premiere „einiges schiefgegangen“ ist. „Die Leute haben [aber] geglaubt, das gehört dazu“, erinnert sich Wünsch, „uns ist die halbe Bühne umgefallen und wir wussten nicht, wohin mit der Entsorgung“²⁵⁷ der „Speibwanne“. „Das hat ja gestunken, das war echtes Schweineblut. Wisst ihr, wie das stinkt nach zwei Stunden an der heißen Luft im selben muffigen Raum? Also das musste ja alles wieder weg.“

Ein Plakat kündigte diese Veranstaltung als „Literarische Session“²⁵⁸ an „mit Alkoholischer Untermauerung (Ein Beitrag zur Entkrampfung der Wiener)“. Der Abend bestand aus zwei Teilen. Den ersten Programmpunkt gestaltete Reinhard P. Gruber, der – wie schon erwähnt – eine Freundschaft mit Wünsch unterhielt. Dem Plakat ist folgendes zu entnehmen: „R. P. Gruber (Forum Stadtpark Anti PEN²⁵⁹) liest *Aus dem Leben Hödelmosers*²⁶⁰ [sic!], (Ein schöner steirischer Heimatroman), *Benützungsvorschriften für Wien*.“ Den zweiten Teil bestritt das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* mit der „*Verdauungstrilogie* von E. Wünsch, [und] *Sinuhe, der Ägypter* ein bürgerliches Trauerspiel von R. P. Gruber unter

²⁵⁶ Das Studentenheim heißt heute „Haus Döbling“.

²⁵⁷ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

²⁵⁸ Das Konzept dieses Programms ist angelehnt an die „literarischen cabarets“ der *Wiener Gruppe*, eine Annäherung, die bereits durch das „literar-katholischen cabaret“ von Wünsch und Gruber zum Ausdruck gebracht worden war.

²⁵⁹ Die Bezeichnung P.E.N. steht für „Poets, Essayists, Novelists“. 1973 wurde die Grazer Autorenversammlung als Alternative zum Österreichischen P.E.N. – Club, der sich „gemäß der Charta des Internationalen P.E.N. [als] eine Plattform für den Diskurs Literaturschaffender und Literaturinteressierter ohne ideologischen Vorgaben“ versteht, gegründet. Die Grazer Autorenversammlung (mittlerweile politisch korrekt Grazer Autorinnen Autorenversammlung) ist eine Organisation, die aus Unzufriedenheit mit den festen Regeln und Vorgaben des P.E.N. – Clubs entstand und sich ebenfalls zur Verbesserung der Bedingungen für AutorInnen einsetzte bzw. deren Förderung zum Ziel hatte. Siehe unter: <http://www.penclub.at/> und <http://www.gav.at/>. R. P. Gruber ist auf dem Plakat bereits als „Anti PEN“ bezeichnet, was die „Opposition zum traditionellen Literaturverständnis noch weiter unterstreicht.“ Hüttler: *Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus*. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 354.

²⁶⁰ Hüttler weist darauf hin, dass der Titel „Aus dem Leben Hödlmosers“ hier falsch geschrieben ist (*Hödelmosers*) und interpretiert, dass der „spätere Erfolgstitel [...] noch so neu war, dass er auf dem Plakat zur eigenen Lesung falsch geschrieben wurde“. Ebd. S. 354. Allerdings sei hier angemerkt, dass Wünsch – wie aus den Gesprächsnotizen vom 16. Juni hervorgeht – von dem Erfolg Grubers berichtet, der noch vor der Aufführung der *Verdauungstrilogie* eingesetzt haben soll. Die Tatsache, dass die Lesung von Grubers Roman in diesem Rahmen stattfand – in einem Studentenheim wohl gemerkt – deutet wiederum daraufhin, dass der Erfolg wohl noch nicht allzuweit fortgeschritten gewesen sein konnte und Hüttler mit seiner These richtig liegt. Allerdings waren Auszüge von „Aus dem Leben Hödlmosers“ bereits im Jahr 1971 in der ersten Ausgabe von *Frischfleisch* veröffentlicht worden. Sowohl Titel als auch Untertitel („ein steirischer roman mit regie“) lauten wie in der späteren, erfolgreichen Publikation von Gruber und waren im Gegensatz zum Jahr 1973 bereits richtig geschrieben. Es dürfte sich deshalb ganz einfach um einen Tippfehler handeln.

Mitwirkung der Autoren“.²⁶¹ Die Uraufführung der *Verdauungstrilogie* fand demnach nicht als Hauptabendprogramm statt, sondern im Rahmen dieser „Literarischen Session“.

Das Stück *Sinuhe, der Ägypter* entstammt – laut Kisser²⁶² – einem jener Tage, an denen er gemeinsam mit Ernst Wunsch und Reinhard P. Gruber „gesoffen und produziert“ hatte. Diese „Arbeitstage“ bezeichnet er sogar als „sehr lustvoll“. *Sinuhe, der Ägypter* ist ein „bürgerliches Trauerspiel von Reinhard P. Gruber“, das „nie veröffentlicht“ worden war, „weil es zu vertrottelt ist, aber es war eben gewidmet, diesen Freunden, also die kommen auch alle vor, alle mit Namen erwähnt“. Kisser erinnert sich: „Zu diesem Theaterstück dann hatten wir auch einmal ein Fest, den sogenannten „Totentanz“, wo ich eben dieser Ägypter war.“ Wunsch erinnert sich nur mehr an „eine unserer eskalierenden Jamsessions, in denen der nicht mehr nüchterne R.P.Gruber immer ‚sinuheeee!!!‘ gebrüllt hat.“²⁶³ Die Inszenierung fiel der Vergessenheit anheim. Wunsch drückt dies folgendermaßen aus: „Der gute Sinuhe muss wohl in den Sarg der Verschollenen.“

Im Allgemeinen ist das Plakat dieser Veranstaltung sehr schlicht gehalten, es weist keine Illustrationen auf. Auf einem beigen Hintergrund sind in schwarzer Farbe die Lettern abgedruckt. Ähnlich einer Parte ist der Rahmen des Plakats gestaltet, in brauner Farbe. „Die Wahl des Schrifttypus – Fraktur – ist ein Hinweis auf die Tradition, in der das Kasperltheater bis dahin stand und mit der radikal gebrochen wurde.“²⁶⁴

Im Allgemeinen umfasst der Schrifttypus Antiqua alle heute noch gebräuchlichen Schriftarten der „westlichen Sprachen“²⁶⁵. Sie entstammt der lateinischen Schrift und wird daher auch als solche bezeichnet. Kennzeichen sind die abgerundeten Buchstaben. Im Gegensatz zur Antiqua umfasst die Fraktur alle „gebrochenen Schriften“ und war als „deutsche Schrift“ im kollektiven Gedächtnis gespeichert. Die Fraktur-Schrift zeichnet sich durch die eckige Brechung der Buchstaben aus²⁶⁶ und findet „als stilistisch markierte Form, die Konnotationen wie ‚ornamental‘, ‚traditionell‘, ‚konservativ‘ und ‚deutsch-national‘ hervorruft, heute nur noch zu wenigen Anlässen in deutschsprachigen Texten Verwendung.“²⁶⁷ Der Streit um die

²⁶¹ Es soll laut Hüttler als „Dichterlesung mit Chor“ aufgeführt worden sein, woher diese Information stammt ist dem Text nicht zu entnehmen. Hüttler: *Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus*. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 356.

²⁶² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: *Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser*.

²⁶³ E-mail von Ernst Wunsch am 29.9.2009.

²⁶⁴ Hüttler: *Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus*. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 353.

²⁶⁵ Es umfasst vor allem all jene Sprachen, die sich des deutschen Alphabets bedienen bzw. um genau zu sein des lateinischen Alphabets.

²⁶⁶ Vgl. Silvia Hartmann: *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*. Frankfurt am Main: Peer Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaft, 1998. S. 13.

²⁶⁷ Ebd. S. 13.

Frage, welcher Schrifttypus verwendet werden sollte, stellte sich vermehrt mit der Erfindung des Buchdrucks. Ab dem 16. Jahrhundert wurde für fremdsprachige und wissenschaftliche Texte die Antiqua-Schrift eingesetzt, während die Fraktur für deutschsprachige Lektüre bevorzugt wurde.²⁶⁸ Die Verwendung der Fraktur reicht sehr weit zurück und wurde vom Nationalsozialismus nicht etwa neu entdeckt, sondern war gemeinsam mit der Antiqua ein gängiger Schrifttypus des beginnenden 20. Jahrhunderts. „Die Machtergreifung Hitler im Januar 1933 führt zunächst zu einem Aufschwung der gebrochenen Schriften. Im Zeitraum von 1932 und 1936 stieg der Anteil der in Fraktur gedruckten Bücher an der deutschen Buchproduktion von etwa 44 auf rund 60% an.“²⁶⁹ Bereits vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges endete der Aufschwung, worauf sich ab dem Frühjahr 1940 ein allgemeiner Rückgang in der Verwendung der Fraktur einstellte.²⁷⁰ Warum dieser Schrifttypus aber von dem nationalsozialistischen Regime zuerst unterstützt worden war, liegt in der „Pflege der deutschen Schrift“ begründet. Speziell in militärischen Angelegenheiten, aber auch im Postwesen wurde auf die Fraktur zurückgegriffen. Mit einem Erlass des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung aus dem Jahr 1934 profilierte sich die „deutsche Schrift“ in den Volksschulen als Pflichtschrift.²⁷¹ Die Fraktur wurde damit zu einem durch und durch vom Nationalsozialismus unterstützten Schrifttypus.

„Eine Änderung der offiziellen Haltung der nationalsozialistischen Parteiführung zur Schriftfrage kündigte sich im März 1940 durch den Erlaß Goebbels' an, alles für das Ausland bestimmte Propagandamaterial zukünftig in Antiqua zu drucken. Ein Jahr später schließlich wurde der Gebrauch der Fraktur – für die Öffentlichkeit gänzlich unerwartet – von den Machthabern verboten.“²⁷²

Bis 1940 gab es von Hitler keine öffentliche Stellungnahme zugunsten einer der beiden Schrifttypen.²⁷³ Silvia Hartmann versucht eine Erklärung darin zu finden, indem sich die „deutsche Schrift“ zwar auf die „Ideale aus der deutschen Vergangenheit“ bezieht, die runden Lettern der Antiqua aber viel mehr für „Klarheit, Modernität und Zweckmäßigkeit“²⁷⁴ stehen, weshalb Hitler schlussendlich die Antiqua der Fraktur vorzog. Aus diesem Grund dürfte 1941 die Antiqua als „Normalschrift“ des Deutschen Reiches eingeführt worden sein. Mit dem Verbot der Fraktur wurde gleichzeitig der langandauernde Streit um die zwei Schrifttypen beendet. Als Rechtfertigung für den plötzlichen Meinungsumschwung wurde die Fraktur mit

²⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 14.

²⁶⁹ Ebd. S. 137.

²⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 137.

²⁷¹ Vgl. Ebd. S. 137.

²⁷² Ebd. S. 138.

²⁷³ Vgl. Ebd. S. 185.

²⁷⁴ Ebd. S. 187.

Wörtern wie „gotisch“ und „jüdisch“ in Verbindung gebracht, während ihr das Adjektiv „deutsch“ abgesprochen wurde.²⁷⁵ „Daß der Erlaß auf die schriftlich-geschichtlich eindeutig falsche Behauptung zurückgriff, die deutsche Schrift sei jüdischen Ursprungs, ist als Versuch zu bewerten, eine leicht vermittelbare Erklärung für die radikale Wende in der bis dahin offiziell vertretenen Schriftpolitik der Partei zu finden.“²⁷⁶

Da aber die Fraktur von den Nationalsozialisten lange Zeit gefördert worden und in der Zweiten Republik Österreich nicht mehr gebräuchlich war, wird dieser Schrifttypus bis heute kaum noch verwendet bzw. mit dem Nationalsozialismus konnotiert. Durch dieses (Miss)verständnis ist zu erklären, warum Kisser und Wunsch die Fraktur als Schrifttypus für ihr erstes Plakat wählten. Da die Aufarbeitung des Zweiten Weltkrieges in Österreich erst sehr spät eingesetzt hat, sowie das Schuldeingeständnis lange Zeit auf sich warten ließ, ist es geradezu erstaunlich, dass Kisser und Wunsch sich bereits in den 1970er Jahren damit auseinandersetzten und auf die bruchlosen Übergänge – vor allem in Bezug auf die Tradition des Kasperltheaters und des Theaters im Allgemeinen – aufmerksam machten.

Das Plakat zur Premiere der *Verdauungstrilogie* kündigt „Sitz – Pause – Trinkgelegenheit“ an, ebenso wie freien Eintritt. Vor allem die Erlaubnis zum Konsum von Getränken ist interessant. Einerseits widerspricht dies den Traditionen und Regeln in fast jedem Wiener Theater. Andererseits ist die Idee kurios und sicherlich gewollt, dass während der *Verdauungstrilogie*, die von einem Alkoholiker handelt, Alkohol konsumiert wird. Der Zuschauer blickt quasi in einen Spiegel und wird mit dem Abbild seines eigenen Magens konfrontiert.

Wie oft die *Verdauungstrilogie* nun insgesamt zur Aufführung kam, darüber ist Wunsch sich nicht mehr sicher. Seine Schätzung beläuft sich auf „vier bis sechs“²⁷⁷ und auf „sechs bis sieben“²⁷⁸ Vorstellungen in Wien, Graz und Linz. In der Zeitschrift *Frischfleisch* wurde folgendes veröffentlicht: „aufführungen fanden in wien und linz statt, demnächst folgen graz, zürich und sydney.“²⁷⁹ Die letzten beiden Aufführungsorte sind jedoch erfunden, gesteht Wunsch, „wir hätten genausogut Tschibutti hinschreiben können. Das hat man halt so, hippiemäßig.“²⁸⁰

²⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 259.

²⁷⁶ Vgl. S. 259.

²⁷⁷ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

²⁷⁸ Gedächtnisprotokoll vom Gespräch mit Ernst Wunsch am 4.6.2009.

²⁷⁹ Wunsch: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 3, Jg. 5 (April 1975). S. 38.

²⁸⁰ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

Bezieht man alle Plakate und Ankündigungen des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters* ein, die noch existieren, dann kommt man auf insgesamt drei weitere Aufführungsorte der *Verdauungstrilogie*: am 1. Dezember 1973 um 21 Uhr in der Arche – die, wie bereits erwähnt, im katholischen Studentenhaus untergebracht war, am 8. November 1974²⁸¹ in der Hochschule für Gestaltung in Linz, sowie am 19. März 1975 in Graz mit drei Wiederholungsaufführungen.



Abb. 3.43

Abbildung 3.43 enthält folgende Ankündigung: „studentenbühne die arche präsentiert das actionistische kasperltheater (ernst wünsch * rupert kisser * ingrid karl) mit seiner Verdauungstrilogie“. Von dieser Aufführung ist Wünsch in Erinnerung geblieben, dass die Bühne sehr nahe am Publikum stand, weshalb einige Zuschauer durch das Erbrechen des Magens mit Flüssigkeit bespritzt wurden.

„[Die *Verdauungstrilogie* war] sozusagen eine lustige Tabuverletzung [...], und wir haben uns gefreut, wenn dann Leuten schlecht geworden ist bei der Theatervorführung und hinausgegangen sind. Ja, ich meine, was an sich blöd ist, wenn man Kunden haben will, aber wir wollten, es ist uns auch nicht um die Kunden gegangen und das Publikum,

²⁸¹ Laut des Dokuments „Die österr. Hochschule der HS f. Gestaltung stellt vor: Verdauungstrilogie“ geht hervor, dass die Aufführung bereits 1974 stattfand und nicht, wie bei Hüttler zu finden ist, 1975.

sondern entweder man ist mit uns, dann macht das Spaß, man ist sozusagen Teil dieses literarisch-kabarettistischen Theater, dieser Performance oder man versteht es nicht, dann wird einem schlecht, aber dann kann man eh gehen.“²⁸²

Mit dieser Beschreibung der Inszenierung erscheinen die bereits bearbeiteten literarischen Texte zur *Verdauungstrilogie* beinahe wie von einem anderen Stück. Denn bei der Inszenierung konnten Schimpfwörter nicht umschrieben werden, was den Akteuren sicherlich bewusst war. Die Aktionen erklärten sich von selbst und reduzierten die Handlung auf essentielle Vorgänge im Leben, die keiner lautmalerischen Umschreibungen bedurften.

Der Hintergrund des Plakats wurde mit einem orangen Doppeladler verziert. Hier fiel die Wahl auf einen modernen Schrifttypus, einen der zur Antiquaschrift zählt. Auffallend ist überdies die penetrante Kleinschreibung.²⁸³ Die Ankündigung auf dem Plakat macht deutlich, dass die *Verdauungstrilogie* in der Arche als Hauptabendprogramm aufgeführt wurde – ohne zusätzliches Rahmenprogramm.

Dirnbeck erwähnt eine weitere Aufführung, die in Wien stattgefunden haben soll, zu der aber keine Ankündigung ausfindig zu machen war: am 1. November 1973 im „Club Electronic“. Wie schon bei der Aufführung in der Arche zeichneten sich hier technische Verbesserung in der Produktion der *Verdauungstrilogie* ab. Zum einen stand nach der Uraufführung fest, dass die „Speibwanne“ zu wenig Volumen besaß, zum anderen hatte die Puppe ihren ersten Auftritt nicht überstanden und musste neu angefertigt werden. Seit diesen beiden Vorstellungen in Wien war auch Ingrid Karl Mitglied des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*, wie einerseits das Plakat von der Vorstellung in der Arche verkündet, andererseits erwähnt auch Dirnbeck, dass nun „die Theaterpraktikerin Ingrid Karl zum Team“²⁸⁴ gehörte. Wunsch erinnert sich, dass Kisser meist das Spiel mit der Puppe übernommen hatte. Als nun aber Ingrid Karl zum Team gehörte, soll sie dafür verantwortlich gewesen sein.²⁸⁵ Kisser erinnert sich zwar noch, meist den Krebs bedient zu haben, berichtet aber nicht von einer Abtretung dieser Aufgabe an Ingrid Karl. Dies beweist, dass es keine feste Einteilung und Aufteilung der verschiedenen Tätigkeiten während einer Aufführung der *Verdauungstrilogie* gab. Wunsch sieht seinen Aufgabenbereich zum Beispiel in der Steuerung des Lichts, im Magenrütteln und „eigentlich immer das zu machen, wo Not am *Mann* war.“²⁸⁶

²⁸² Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

²⁸³ Die Kleinschreibung, geprägt durch die *Wiener Gruppe*, avancierte durch spätere Generationen zur Mode. Das Merkmal schlägt sich aber nur im Schriftlichen nieder, weshalb es im inszenatorischen Betrachtungswinkel auf das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* wieder irrelevant wird.

²⁸⁴ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 2.

²⁸⁵ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

²⁸⁶ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

„Die beiden Aufführungen bewirkten in zunehmendem Maß einen größeren Bekanntheitsgrad der *Verdauungstrilogie*: Das Aktionistische Puppentheater blieb somit nicht länger etwas für Insider irgendwo im Halbunderground.“²⁸⁷ Inwieweit diese These als richtig gelten darf, soll im Rahmen der Rezeption²⁸⁸ noch näher beleuchtet werden.

Im Jahr 1973 blieb es anscheinend bei diesen drei Aufführungen, jedenfalls beweisen weder Plakate noch Josef Dirnbeck das Gegenteil. „In der nächsten Phase des Aktionistischen Kasperltheaters wurden mit Hilfe der Aktivität des Wiener Puppenspielers Klaus Behrendt Verbesserungen am Stück und technische Perfektionierung der Produktion erreicht, und es kam während des Jahres 1974 zu einigen Aufführungen der *Verdauungstrilogie* in verschiedenen Orten Österreichs.“²⁸⁹ Allerdings zeugt nur ein Plakat von einer Vorstellung im Jahr 1974.



Abb. 3.44

Am 8. November 1974 kam es um 20 Uhr zu einer Aufführung in Linz: und zwar an der Hochschule für Gestaltung am Hauptplatz 8 in der Aula im zweiten Stock.

²⁸⁷ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 2.

²⁸⁸ Siehe unter Kapitel „Publikum und Kritik“: S. 130.

²⁸⁹ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 2.

„ZUCKERSTUHL²⁹⁰ MIT DER VERDAUUNGSTRIOLOGIE EINER SPECTACULÄREN TRAGÖDIE AUF EINEM PUPPENTHEATER/ VORMALS KISSERWÜNSCHSCHES ACTIONISTISCHES KASPERLTHEATER“, ist der Abbildung 3.44 zu entnehmen.

Dieses Mal war eine Illustration beigelegt, die aus der Feder von Kisser stammte. Man sieht den Doppeladler, der den Bühnenvorhang der *Verdauungstrilogie* zielt, hier aber in einer völlig ungewöhnlichen Pose. Vor dem Adler ist eine Toilettenstuhl zu sehen, in welchen sich einer der beiden Köpfe übergibt, der zweite blickt in die entgegengesetzte Richtung, sieht aber auch nicht sehr gesund aus. Hüttler kommentiert das Bildnis: „Der kotzende österreichische Doppeladler – verunglimpftes Symbol der Habsburger Monarchie – ist ein Hinweis darauf, dass es in diesem Kasperltheater nicht sehr traditionell zugeht.“²⁹¹ Die Illustration verbildlicht im Grunde die Aktionen der *Verdauungstrilogie*. Die Idee, den Doppeladler auf einem Plakat abzubilden, wurde ja bereits – wenn auch in einer sehr „anständigen“ Version - für die Ankündigung des selbigen Stückes in der Arche verwirklicht. Mit einer einfachen Verzierung wurden die Illustration und der Text umrahmt.

Auch hier wurde ein moderner Schrifttypus gewählt und alles in Großbuchstaben verfasst. Des Weiteren existiert von dieser Veranstaltung ein einseitiger Text, der wohl auch als Ankündigung für die Inszenierung in Linz gedient haben mag, zumal in dicken Buchstaben Aufführungsdatum, –zeit und –ort händisch beigelegt worden waren. Es handelt sich dabei aber nicht nur um eine inhaltliche Wiedergabe des Stückes, sondern auch formale Rahmenbedingungen wurden vorab angekündigt: „die bühne ist das innere des trinkermagens. die action sind der handlung entsprechende magenbewegungen, eine entsprechend variierte beleuchtung, das einnehmen von beispielsweise 4 l wein, eimerweise gulasch etc., verdauungsversuche (pressen), schließlich der kampf des krebsses mit der chirurgenhand, ein mindestens ebenso wichtiges medium ist der background, eine ausführliche toncollage.“²⁹² Die ausführliche Beschreibung als Ankündigung für die *Verdauungstrilogie* dürfte Verwirrungen des Zuschauers von Beginn an ausgeschaltet haben. Eine anfängliche Irreführung des Publikums war aber sicherlich von Kisser und Wünsch beabsichtigt. Vielleicht versuchten Kisser und Wünsch damit Neugierde zu erwecken, um ein Publikum zu gewinnen, das nicht – wie in Wien – vor allem aus Freunden und Bekannten bestand.

²⁹⁰ Die Umbenennung in die Guppe „Zuckerstuhl“ wird näher dargelegt in Kapitel „Zuckerstuhl und seine Inszenierungen“: S. 102.

²⁹¹ Hüttler: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 355.

²⁹² Dokument „Die österr. Hochschule der HS f. Gestaltung stellt vor: Verdauungstrilogie“. S. 1.

Anhand der Plakate kann keine weitere Aufführung im Jahr 1974 ausfindig gemacht werden, schon gar nicht in „verschiedenen Orten in Österreich“, wie Dirnbeck schrieb.

Kisser aber erzählt von einer Veranstaltung aus dem Jahr 1974 oder 1975²⁹³, die aber kurzfristig abgesagt worden war. „Wir haben einmal versucht, da haben sie den *Z-Club*²⁹⁴ eröffnet in Wien, 1974, 1975, und irgendwie haben wir einen Kontakt zu dem Manager bekommen und haben uns fein angezogen und haben ihm die *Verdauungstrilogie* verkauft und der hat einen Vertrag gehabt, zur Aufführung der *Verdauungstrilogie*.“²⁹⁵ Der Manager hatte keine Ahnung, um was es sich dabei wirklich handelte. Als nun die Bühne schon aufgebaut war, konnte er die Aufführung noch rechtzeitig unterbinden; Kisser und Wünsch durften die *Verdauungstrilogie* nicht spielen. Dennoch bekamen sie das Honorar für diesen Abend. Diese Erfahrung bezeichnet Kisser als „sehr enttäuschend“.

Im Jahr 1976²⁹⁶ folgten wieder Gastauftritte von der Gruppe *Zuckerstuhl* in Graz: „puppentheater zuckerstuhl im tik²⁹⁷! jugendverbot!“. Wie Abbildung 3.45 verkündet, zeigten Kisser und Wünsch gemeinsam mit Klaus Behrendt innerhalb von neun Tagen viermal „EVELYN IST UNSTERBLICH (eine schaurige komödie), VERDAUUNGSTRIOLOGIE (eine spectaculäre tragödie)“. Für die Aufführung der *Verdauungstrilogie* bauten Kisser und Wünsch eine neue Bühne nach jenem Modell, wie sie im Theater der Jugend anzutreffen war. Denn Behrendt meint zur Bühne der *Verdauungstrilogie* wie sie bei der Premiere war: „Das hat sich aber technisch nicht sehr bewährt.“²⁹⁸ Behrendt stand nun in Sachen Bühnenbau Pate, er war „ja ein Stück älter als diese Männer, also zehn, zwölf Jahre älter“. Als der Gastauftritt in Graz geplant wurde, bauten Kisser und Wünsch mit dem technischen Knowhow von Behrendt eine „Bühne in viel größerem Format, auch mit einem größeren Aufwand an

²⁹³ Auch hier ist die genaue Jahreszahl nicht auffindbar.

²⁹⁴ Der Club und sein Standort konnten nicht ausfindig gemacht werden.

²⁹⁵ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

²⁹⁶ Wenn man Hüttler glauben darf, fand der Aufführungszyklus in Graz im Jahr 1976 statt, woher er diese Information nimmt, führt er aber nicht an. Die Plakate weisen jeweils das Datum der Aufführung – jedoch ohne Jahreszahl – auf. Während sich Kisser sicher ist, der Zyklus habe 1976 stattgefunden, fluktuiert Wünchs Meinung zwischen den Jahren 1975 und 1976. Es gibt eine Möglichkeit, die richtige Jahreszahl herauszufinden: mithilfe eines Kalenders der Jahre 1975 und 1976 kann der Vergleich gestartet werden, ob der Wochentag mit dem zugeordneten Datum zusammenpasst. Diese Überprüfung beweist, dass die Veranstaltungen 1976 stattgefunden haben.

²⁹⁷ TiK ist die Abkürzung für Theater im Keller in Graz, das sich aus den 1945 entstandenen Grazer Laienspielen herausbildete und unter dem Namen Spielvögel 1951 bekannt wurde. „Nachdem sich jedoch günstigere Räumlichkeiten gefunden hatten, wurde Anfang 1973 ein neues Theater im Keller, kurz TiK genannt, in der Münzgrabenstraße 35 eingerichtet, wo es sich auch heute noch befindet.“ Dort zeigte die Gruppe *Zuckerstuhl* seine Inszenierungen. Vgl. <http://www.tik-graz.at/TIK/geschichte.php> Zugriff: 7.12.2009.

²⁹⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

Materie. Da konnte man auf einmal viel mehr Material bei der *Verdauungstrilogie* transportieren.“

Durch Behrendt wurde „ein bisschen konsequenter auf Durchführbarkeit“ geachtet. Die Premiere fand am Freitag, den 19. März 1976 im Grazer *Theater im Keller* statt. Die Wiederholungen folgten am 20. März, 26. März und 27. März. Des weiteren verkündet das Plakat „GRUBER's INN (zuckerstuhl porträtiert den autor R.P.GRUBER, mit R.P.G. als gast) [und] GESPRÄCH ÜBER GRUBER (eine fiesta espanola)“. Hier fand die Premiere ebenfalls im Theater im Keller am Freitag, den 2. April 1976 statt, die Wiederholungsaufführung folgte am 3. April. Der Hintergrund des Plakats zeigt eine Windel, die mit verschiedensten Süßigkeiten gefüllt ist.



Abb. 3.45

Abb. 3.46

Von dieser Veranstaltungsreihe existiert sogar ein zweites Plakat, zu sehen auf Abbildung 3.46. Wie auf dem eben besprochenen Plakat ist hier in abgerundeten Lettern angekündigt: „zuckerstuhl das skurrilste PUPPENTHEATER der welt im THEATER IM KELLER, münzgrabenstr. 35. beginn stets 20 uhr. vorverkauf im zentralkartenbüro, herreng. 7 (passage)

und ab 19 uhr an der abendkassa des TIK. NUR FÜR ERWACHSENE!“ Interessant ist, dass die Ankündigung in Graz mit „jugendverbot“ und „NUR FÜR ERWACHSENE“ versehen sind, was in Wien und Linz nicht extra angekündigt wurde. Einen Grund dafür könnte – wie schon zur Aufführung in Linz vermutet wurde – das fremde Publikum darstellen, denn das Wort „Puppentheater“ hätte ohne nähere inhaltliche Ausführung sicherlich Kinder ins Theater gelockt.

Ähnlich zum ersten Plakat ist der Hintergrund des zweiten gestaltet. Zu sehen ist hier ein Kleinkind, das unten unbedeckt auf einem Haufen Süßigkeiten liegt, unter dem Haufen befindet sich auch hier eine Windel. Auffallend ist, dass die Illustrationen im Gegensatz zu den ersten Plakaten des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* hier nicht mehr allein auf die *Verdauungstrilogie* anspielen. Weniger beziehen sich die Abbildungen auf die präsentierten Stücke, als viel mehr auf den neuen Namen der Gruppe: „Zuckerstuhl“ hat mit „einer schlechten Verdauung“²⁹⁹ bei Diabetes³⁰⁰ zu tun und ist somit ein Spiel mit Fäkalkomik.

Die Umbenennung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* in den Verein *Zuckerstuhl* und die Stücke, die im *Theater im Keller* in Graz zur Aufführung kamen, sowie die Auflösung des Phänomens folgen im nächsten Kapitel.

²⁹⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁰⁰ Ein Merkmal von Diabetes mellitus ist die Ausscheidung von Zucker im Urin.

4. *Zuckerstuhl* und seine Inszenierungen

„Wobei ich sicher eine *Verfremdung* immer eingeführt habe, denn für mich hat das immer etwas *Humoristisches* gehabt. Und das hatte sie für die anderen nicht, die *Geschichte*, das war eher *Theater des Fürchtens*, aber ich bin eben der *Humorist*, obwohl ich ansich gar keine so lustige Person bin.“³⁰¹

4.1. Die Umbenennung des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters* in *Zuckerstuhl*

„Die Umbenennung in den Verein *Zuckerstuhl* erfolgte noch vor der Grazer Aufführungsserie“³⁰², betont Ernst Wunsch und diese fand – wie schon näher ausgeführt – im Jahr 1976 statt. Zum ersten Mal weisen aber bereits die Ankündigung sowie das Plakat zur Aufführung der *Verdauungstrilogie* an der Hochschule für Gestaltung in Linz auf eine Namensänderung des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters* hin. Dated ist diese Veranstaltung mit dem 8. November 1974. Im Folgenden wird versucht, die widersprüchlichen Datierungen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Sucht man in der Sekundärliteratur, so findet man folgendes Zitat von Dirnbeck, das wohlgermerkt im Februar 1975 festgehalten wurde: „Derzeit hat die *Verdauungstrilogie* ihren Ort in dem, was sich als Guppe ‚*Zuckerstuhl*‘ im Winter 1974/75 zu bilden begonnen hat.“³⁰³ Er spricht hier nicht explizit von der Namensänderung, die 1974 sogar schon schriftlich auf Plakaten festgehalten wurde, sondern nur vom Beginn einer Umformierung des Phänomens. Als Grund dafür exponiert Dirnbeck: „Gruppe *Zuckerstuhl* versteht sich als etwas in jeder Hinsicht Offenes: nicht eingeschränkt auf Puppentheaterproduktionen, sondern als Ort der

³⁰¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³⁰² Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

³⁰³ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 2.

Möglichkeit für vielfältige künstlerische und schöpferische Aktivitäten.“³⁰⁴ Dadurch entsteht der Eindruck, die Umbenennung habe aufgrund der neuen Produktionen stattgefunden, welche die Grenzen der Puppenbühne überwinden. Zwei Aspekte widerlegen diese Annahme. Der Artikel wurde erstens vor der Aufführungsreihe im Theater im Keller in Graz verfasst und somit existierte zum Zeitpunkt der Umbenennung nur die Inszenierung der *Verdauungstrilogie*. Möglicherweise waren die Vorbereitungen für die beiden neuen Stücke schon in vollem Gange. Trotzdem, zur Aufführung kamen die neuen Inszenierungen erst mehr als ein Jahr später. Dirnbeck nimmt damit aber eine Tatsache vorweg, die sich in der Aufführungsserie im Theater im Keller manifestieren wird. Der zweite Aspekt soll später klarer ausgeführt werden und betrifft die Umlegung von Dirnbecks Zitat auf die neuen Inszenierungen der Guppe *Zuckerstuhl* und inwieweit der Rahmen der Puppenbühne wirklich gesprengt wurde.

Der zweite Text der Sekundärliteratur, der für die Umbenennung wichtig erscheint, betrifft Hüttlers Text³⁰⁵, worin der Autor einerseits feststellt, dass das Phänomen mit dem Namen *Zuckerstuhl* ab Winter 1974/75 in Erscheinung trat. Damit übernimmt Hüttler den genauen Wortlaut von Dirnbeck. Andererseits stellt Hüttler fest, dass bereits auf dem Plakat für die Linzer Aufführung der *Verdauungstrilogie* der neue Name *Zuckerstuhl* aufscheint. Warum eine Namensänderung überhaupt vorgenommen wurde, darauf findet sich in keinem der beiden Sekundärtexte eine Antwort. Deshalb wird nun der Versuch unternommen, die Gründe für die Umbenennung – die sich ebenfalls durch Widersprüchlichkeiten auszeichnen – aufzuarbeiten.

Kisser meint hierzu: „Das Konzept ‚aktionistisches Kasperltheater‘ war zu eng.“³⁰⁶ Es fiel ihnen keine „zwingende Idee für etwas ähnlich Aktionistisches ein“ wie die *Verdauungstrilogie*. Die Entstehung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* und der *Verdauungstrilogie* war ja unmittelbar miteinander verbunden. Es wäre durchaus verständlich, wenn die neuen Inszenierungen eine Umbenennung oder ein neues Konzept notwendig gemacht hätten. Diese Erklärung ist allerdings nicht konsequent, denn die Namensänderung fand bereits mehr als ein Jahr vor den Premieren der neuen Inszenierungen statt. So führt Kisser einen anderen Grund an, der diese Problematik aufzulösen vermag: „Die Gründung des Vereins sollte eine Finanzierung von neuen Stücken ermöglichen, was aber nicht klappte.“ Für alle Ausgaben, die im Rahmen des *Kisserwünschen aktionistischen*

³⁰⁴ Ebd. S. 2.

³⁰⁵ Hüttler: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 355.

³⁰⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

Kasperltheaters getätigt wurden, mussten Kisser und Wünsch selbst aufkommen und alles aus der eigenen Tasche bezahlen. Für die Aufführungen in Linz und in Graz hatten sie ein Honorar bekommen. Kisser erinnert sich sogar vage, dass sie auch in den Studentenheimen bezahlt worden waren.³⁰⁷ Der Eintritt war für die ZuseherInnen frei, weshalb Kisser und Wünsch umso mehr auf ein fixes Honorar angewiesen waren. Wünsch erwähnt, dass sie durch die Pauschalen „immer ein paar Tausend“³⁰⁸ Schilling verdient hatten. „Die Vorstellungen sind sich immer ausgegangen und also da sind wir ungefähr, also ein bisschen negativ waren wir sicher bei dem *aktionistischen Kasperltheater*.“ Deshalb suchte Wünsch um Förderungen an. Ein Dokument, bei dem es sich im Grunde um die verkürzte Fassung von Dirnbecks „Das Theater des Vegetativen oder Kasperl als Aktionist“ handelt, bezeugt die Einreichung für den Förderungspreis 1979. Die Finanzierung der Gruppe *Zuckerstuhl* war genau jener Punkt, an dem sich die Einstellung bzw. die Haltung der zwei Begründer zum ersten Mal stark unterschied. Während Kisser ihr Unternehmen professionell und damit wirtschaftlich rentabel machen wollte, ging es Wünsch viel mehr darum, etwas ohne wirtschaftlichen Hintergrund und nur um der Kunst willen zu produzieren. Für die Umbenennung bringt Wünsch andere Gründe zum Vorschein als Kisser, die sicherlich nicht derart akut waren, wie jener finanzielle Grund. Viel eher erscheint Wünschs Version reflektiert, als ob ihm der Grund im Rückblick und im Moment des Aussprechens erst wirklich klar wurde. Laut Wünsch setzte sich Kisser „in seinem Perfektionswahn“³⁰⁹ für eine Namensänderung sowie die Vereinsgründung ein. Wünsch empfand Kisser als „Perfektionist, der wollte daraus etwas machen, deswegen ist eigentlich die ganze Sache dann wieder auseinandergegangen. Weil ich wollte dann etwas Anderes auch machen, aber er wollte das Ganze irgendwie professionalisieren oder rentabel machen. Dann müssten wir uns irgendwie *outen* als Kunstvereinigung oder Produzenten.“³¹⁰ Deshalb wurde schlussendlich ein Verein gegründet und in regelmäßigen Abständen Versammlungen einberufen. Drei Personen sind für einen Verein mindestens notwendig: eine Obfrau oder ein Obmann, eine Schriftführerin oder ein Schriftführer und eine Kassierin oder ein Kassier. Die Aufteilung wurde demnach wie folgt vollzogen: Kisser war Obmann, Wünsch Schriftführer und Kassierin war eine „Studentin, die das [*Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater*] sehr toll gefunden hat“. „Wir wussten nicht, wie wir ihn [den Verein] nennen, also haben wir ihn *Zuckerstuhl* genannt, das war seine [Kissers] Idee, weil er

³⁰⁷ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

³⁰⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

³⁰⁹ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

³¹⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

ein bisschen medizinisch war. Ich glaube, das hat etwas mit sehr üblem Stuhl bei Diabetes zu tun.“ Behrendt bestätigt, dass die Idee für die Namensänderung von Kisser kam: es „hat sich plötzlich *Zuckerstuhl*“³¹¹ genannt. ³¹² Unter dem Namen *Zuckerstuhl* wurden zwei neue Inszenierungen auf die Beine gestellt: *evelyn ist unsterblich* und *gespräch über gruber*.

4.1.1. Strukturelle Änderung

Seit 1974 nahm Klaus Behrendt eine helfende Rolle im *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* ein, bestätigt Dirnbeck. Zuerst war Behrendts Aufgabe, durch sein technisches „Know-how“ Verbesserungen an der *Verdauungstrilogie* zu erzielen. Unter seiner Anleitung wurde jene größere und bessere Bühne erbaut, die bei den Aufführungen in Graz zum Einsatz kam. Für die beiden neuen Produktionen von *Zuckerstuhl* wurde Behrendt auch aktiv ins Spielgeschehen miteingebunden. Nicht nur während der Vorbereitungszeit stand er Kisser und Wünsch tatkräftig zur Seite sowohl als kreativer, als auch als auf die technische Umsetzung bedachter Helfer, sondern auch bei den Aufführungen. Dabei übernahm er neben Kisser und Wünsch die Funktion eines Puppenspielers.

4.2. evelyn ist unsterblich

Als Quellenmaterial fungieren hier zum einen die Dokumentationsgespräche³¹³ mit Kisser und Behrendt, zum anderen die Notizen aus Gesprächen mit Wünsch, Kisser und Behrendt. Es liegt weder ein Stücktext noch ein Artikel von Josef Dirnbeck vor. Die Informationen halten sich demnach in Grenzen und vertreten nur die Sicht der Akteure des *Zuckerstuhls*. Das Fotomaterial schlägt hier aber eine Brücke und füllt auftretende Lücken. Es folgt nun der Versuch, trotz dieser bescheidenen Ausgangslage ein möglichst genaues Bild der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* zu erstellen.

Wie bereits erwähnt, fand die Premiere am 19. März 1976 im Theater im Keller in Graz statt. Wenn man den Plakaten trauen darf, wurde das Stück zusammen mit den drei Wiederholungs-

³¹¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³¹² Allerdings bestreitet Behrendt, dass es sich bei *Zuckerstuhl* um einen eingetragenen Verein handelte: „Es war eine Vereinigung von Freunden und Bekannten. Also ein eingetragener Verein war es sicher nicht. Verein war *Zuckerstuhl* sicher nicht und wenn dann nicht sehr lang.“ Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³¹³ Wünsch's Dokumentationsgespräch wird hier ganz bewusst ausgelassen, da er *evelyn ist unsterblich* überhaupt nicht erwähnt. Für ihn ist die wichtigste Inszenierung – neben der *Verdauungstrilogie – sprach über gruber*, siehe Kapitel *gespräch über gruber*, S. 117.

aufführungen insgesamt viermal vor Publikum präsentiert. Wunsch betont jedoch, es sei „nur einmal oder zweimal aufgeführt [worden] und zwar in Graz“³¹⁴, was auch Kisser bestätigt.³¹⁵ Da die Frage aufkommt, ob man den Erinnerungen oder besser den schriftlichen Zeugnissen trauen sollte, sei klar gestellt, dass jedes Zeugnis, sei es nun mündlich oder schriftlich, eine eigene Wirklichkeit aufstellt und daher jede Quelle als gleichwertig und wahr betrachtet wird, soweit nicht explizit das Gegenteil bewiesen werden kann.

4.2.1. Inhalt und Dramaturgie

Das Stück *evelyn ist unsterblich* ist Behrendts „Begeisterung für Evelyn Künneke entsprungen“³¹⁶. Sie war Sängerin, Tänzerin und Schauspielerin in Deutschland, die kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs ihre ersten Erfolge verbuchen konnte und bis 1956 die deutsche Musik mit unzähligen Schlagern bereichert hatte. Gerade Mitte der 1970er Jahre erlebte Evelyn Künneke einen zweiten Höhepunkt ihrer Karriere, dieses Mal als Schauspielerin, als sie zum Beispiel von Rosa von Praunheim³¹⁷ gefördert worden war. Auch im musikalischen Bereich versuchte sie in den 1970er Jahren wieder Fuß zu fassen. Die Aktualität der Evelyn Künneke war jedenfalls gegeben und ihr Name deshalb titelgebend für die zweite Produktion des nun als *Zuckerstuhl* bekannten Phänomens: Wunsch entwarf und verfasste *evelyn ist unsterblich*. Der Text ist allerdings verloren gegangen. Deshalb muss man sich – um eine inhaltliche Zusammenfassung zu erhalten – ganz auf die Erinnerungen von Kisser und Behrendt verlassen, die in manchen Punkten nicht konform gehen.

Das Zentrum der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* stellte ein Grammophon dar, auf dem die Schellackplatten³¹⁸ der Künneke abgespielt wurden, beschreibt Behrendt. Dabei sollen ein oder zwei Platten „zu Bruch gegangen“³¹⁹ sein. Der Untertitel lautete *Piaristengasse 8*. In einem Souterrainlokal der Piaristengasse 8 wohnen zwei Puppen „und die haben die Abonnenten des Theaters in der Josefstadt mit Fleischerhacken da hinuntergezogen

³¹⁴ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

³¹⁵ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

³¹⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³¹⁷ Rosa von Praunheim ist ein deutscher Filmregisseur, der 1970 mit dem Dokumentarfilm *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* Furore machte. Den Umstand, dass Künneke mit ihm zusammenarbeitete, hebt Behrendt besonders hervor. „Ich bin also ein großer Verehrer der Evelyn Künneke und ihrer Biographie“, weshalb er viele ihrer Schellacks gesammelt hatte. Vgl. Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³¹⁸ Die Schellackplatte ist der Vorgänger der Vinylschallplatte und bot pro Seite maximal vier Minuten Spielzeit.

³¹⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

und dort unten verarbeitet“³²⁰. Inhaltlich drehte sich das Stück demnach um zwei kannibalische Puppen, die Menschen in ihre Unterkunft entführten, um sie zu töten, auszunehmen und schließlich auf der Bühne zu verkochen. Die beiden hörten „während sie da geschlachtet und gemordet haben eben immer wieder voller Enthusiasmus diese Platten“ von Evelyn Künneke, in Anlehnung an den Serienmörder Fritz Haarmann, der, während er Morde an zum Großteil minderjährigen Knaben verübte, Walzer über das Radio gehört haben soll.

Kisser erzählt eine andere Version der Geschichte: so war die Unterkunft der Puppen nicht unter dem Theater in der Josefstadt, sondern im Kanalsystem unter dem Theater der Jugend.³²¹ Die Opfer waren demnach Kinder und Jugendliche, die sie „erschlagen und gegessen“³²² haben. Szenenweise wurden nur Kochrezepte ausgetauscht. Die beiden Puppen sollen sich immerzu gestritten haben, „wie diese Jugendlichen zu verkochen“ seien. Die eine schwärmte von Hirnpofesen, während die andere „Hirn grässlich“ fand. Zwischen den beiden gab es Ehekrise. Dann verliebte sich eine Puppe in eines ihrer Opfer, das zwar erschlagen worden war, aber immer noch lebte. Trotz der ständigen Streitigkeiten waren sich die beiden Puppen in einem Punkt einig: sie „waren völlig verliebt in die Evelyn Künneke“.

4.2.2. Bühne und Technik

Für *evelyn ist unsterblich* wurde eine andere Bühne verwendet als für die *Verdauungstrilogie*. Es handelte sich hier um eine Puppenbühne aus Stahl, die „wahrscheinlich aus dem Theater der Jugend“ war und für die Aufführungsreihe extra nach Graz transportiert worden war. Diese Puppenbühne war keine gewöhnliche, wie jene der *Verdauungstrilogie*, wo sich nur das Bühnenbild vom „Gewöhnlichen“ unterschied, die Puppe aber trotzdem über dem Kopf gespielt wurde. *evelyn ist unsterblich* war für *Schwarzes Theater* konzipiert, wie es bereits im Rahmen der Puppenbühne des Theaters der Jugend in Wien vorgestellt worden war. Das bedeutet, dass der Abstand der Spielleiste vom Boden hier nur einen Meter betrug. Der Puppenspieler stand direkt hinter seiner Puppe. Mit dem Licht musste deshalb ein sogenannter Lichtvorhang erschaffen werden, der den schwarzbekleideten Spieler hinter der Lichtgasse unsichtbar werden ließ.

³²⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³²¹ Hüttler greift diese Variante der Geschichte auf ohne sie in Frage zu stellen. Er übersieht, dass sich Behrendt aber an den Untertitel erinnert. Deshalb erscheint es viel logischer, dass das Theater in der Josefstadt gemeint ist, dessen Bühnen- und Seiteneingang in der Piaristengasse liegt.

³²² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

Da Behrendt diese Technik im Theater der Jugend schon längere Zeit einsetzt hatte, war auch Wünsch mit dem Spiel auf dieser Bühne vertraut. Was allerdings bedacht werden musste, betraf den Auftritt des Opfers. Die Leiche sollte nämlich von einem Menschen dargestellt werden. Daher wurde mit Hilfe von Behrendt „ein eigenes Wagerl konstruiert und da hat er [die Puppe] die [das Opfer], auf der Höhe der Spielleiste wurde halt die Leiche hereingezogen und dann tranchiert, die wird ja natürlich auch auf der Bühne ausgenommen, wie die philippinischen Wunderheiler“.

4.2.3. Puppen

„Ich habe diese Puppen gemacht. Ich habe diese ganze Einrichtung gemacht und das Technische gemacht und dann auch mitgespielt natürlich“³²³, erzählt Behrendt. Es handelte sich bei den Puppen von *evelyn ist unsterblich* um Gilly und Charly³²⁴, die bereits auf der Puppenbühne des Theaters der Jugend die Kinder begeistert hatten. Und da Behrendt und Wünsch mit diesen Protagonisten „gut aufeinander eingespielt“ waren, übernahmen sie auch das Spiel mit ihnen vor dem erwachsenen Publikum. Gilly und Charly wurden für *evelyn ist unsterblich* neu eingekleidet und mit Hüten ausgestattet. Weil die beiden Stockpuppen mit Flüssigkeiten und blutigen Materialien in Berührung kamen, trugen sie Plastikkleider bzw. Kunststoffkleider, damit „man das abwischen konnte“, ergänzt Behrendt. Die Puppenspieler führten ihre mit Handschuhen bekleideten Hände durch die Ärmel der Puppen und liehen ihnen damit ihre Hände. Dadurch konnte das Hantieren mit Gegenständen, die zum Kochen notwendig sind, ermöglicht werden.

Das Opfer der beiden Kannibalen wurde nicht von einer Puppe dargeboten, sondern von einem „lebendigen als Leiche deklarierten Menschen“³²⁵. Diese Rolle übernahm Rupert Kisser. Eigentlich sollte er nackt auf der Bühne liegen. Allerdings „sind die Aushangsfotos dem Pornojäger Humer³²⁶ ins Auge gestochen und der hat uns angezeigt“, erinnert sich Behrendt, „wobei dann diese Leiche von der Piaristengasse 8 eine Unterhose anhaben musste,

³²³ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³²⁴ Die Puppen befinden sich im Depot von Klaus Behrendt in Pöchlarn.

³²⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³²⁶ Es handelt sich dabei um Martin Humer, der seit 1970 bestrebt war, gegen Unmoral vorzugehen. Er kämpfte nicht nur gegen Pornografie an, sondern auch zum Beispiel gegen Schwangerschaftsabbruch. Sein Spitzname „Pornojäger“ wurde geprägt durch den Dokumentarfilm von Peter Heller *Der Pornojäger – Eine Hatz zwischen Lust und Politik* aus dem Jahr 1989. Die Art und Weise, wie Humer in seinen Protestaktionen vorging – zur Premiere von Thomas Bernhards *Heldenplatz* ließ Humer Kuhmist vor dem Burgtheater abladen – hat ihm bereits zahlreiche Anzeigen eingebracht. Er zerstörte zudem ein Kunstwerk von Otto Muehl mit einem Farbkübel und demonstrierte vor dem Burgtheater gegen Nitschs Orgien-Mysterien-Theater.

was die Geschichte noch viel obszöner machte, weil die natürlich jetzt mit der Grillzange immer die Unterhose in die Höhe gezogen haben und kommentiert haben, was sie da sehen.“³²⁷ Bei den Aufführungen war Kisser demnach nicht mehr ganz unbekleidet.

Für Behrendt „haben sich diese Experimente nicht so experimentell gestaltet, denn das Figurenmaterial und die Bühne haben genauso ausgesehen wie die Bühne, auf der wir im Theater der Jugend gespielt haben. Also da war das Experiment schon abgeschlossen, nur: Was spielt man mit diesen Puppen für Erwachsene?“ Immer wieder betont Kisser im Dokumentationsgespräch sein großes Interesse am Austesten von neuen Möglichkeiten. Mit *evelyn ist unsterblich* assoziiert er die Kombination von Mensch und Puppe. Allerdings gibt Behrendt zu verstehen, dass es sich dabei um keine Neuheit handelt: „Sie müssen ja bedenken, dass der Arminio Rothstein³²⁸, der da ja dazugehört, schon viel früher Menschen und Marionetten auf der Bühne gehabt hat. Da ist die Lena³²⁹, die jetzt singt, ist also im froschgrünen Bikini auf der Puppenbühne gelegen und um sie haben Puppen herum ihre Körperlichkeit kommentiert oder so.“³³⁰ Formal handelt es sich bei *evelyn ist unsterblich* um keine Neuheiten, wohl aber inhaltlich: Kannibalismus in dieser Direktheit auf die Bühne zu bringen durchbricht definitiv ein Tabu unserer Gesellschaft und verursacht schon rein thematisch ein makaberes Schauspiel.

4.2.4. Materialien

Wie auch bei der *Verdauungstrilogie* hing die Wahl der Materialien von den finanziellen Mitteln der Produzenten ab. Notwendig für *evelyn ist unsterblich* waren hauptsächlich Innereien und Blut, die Materialien waren „echt“. „Und dann waren wir aber nicht sehr begütet. Jetzt haben wir diese Eingeweide immer wieder eingefroren und zum Spielen wieder aufgetaut. Abgesehen davon, dass das teilweise in Graz stattgefunden hat und dort haben wir gar nicht gewusst, wo man das bekommt, da hat es noch die alte Markthalle gegeben, da haben wir das eingekauft.“³³¹ Kisser zählt folgende verwendeten Materialien auf: „Gedärme

³²⁷ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³²⁸ Arminio Rothstein war Puppenmacher und Puppenspieler. Er wurde 1971 bekannt durch seine Darstellung des Clown Habakuk im Kinderprogramm des ORF, wo er bis zu seinem Tod im Jahre 1994 tätig war.

³²⁹ Lena Rothstein war Arminios zweite Ehefrau. Mit ihr gemeinsam gründete und betrieb er das „Arlequin Theater im Café Mozart bei der Oper“. Ein Hauptmerkmal dieser Bühne war, dass Puppen und Menschen gleichwertig nebeneinander standen und vor einem erwachsenen Publikum auftraten.

³³⁰ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³³¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

haben wir nicht, aber so Innerein, was man so halt bekommt, Beuschl, Leber.“³³² Der Einsatz von Blut stellte die Akteure vor ein Problem, „weil das muss man zentrifugieren, damit die Eiweißbestandteile draußen sind, weil sonst stockt das ja und das ist dann ein grässlicher, stinkender Batz.“ Die Auswahl der Materialien erweckt bei *evelyn ist unsterblich* durchaus Assoziationen mit dem *Wiener Aktionismus*. Behrendt unterstreicht diesen Aspekt, indem er meint, sie hätten dabei „eine Variante des ganzen Schlachtungsaktionismus“³³³ durchgeführt. „Es war keine Parodie, weil mit Puppen wird es keine Parodie. Es wird etwas Anderes. Ich glaube, dass es recht beachtlich war von der Leistung.“³³⁴ *evelyn ist unsterblich* wird als Materialaktion in der Rekonstruktion der Inszenierung noch verständlich werden.

4.2.5. Inszenierung

Kisser und Behrendt sollen den Anstoß gegeben haben, dass *evelyn ist unsterblich* überhaupt aufgeführt wurde. „Kisser empfand es als Höhepunkt“³³⁵, berichtet Wünsch. Ihm selbst war diese Inszenierung aber „schon fast zu professionell“³³⁶.

Auf ein ausgeklügeltes Bühnenbild verzichteten Kisser, Wünsch und Behrendt, da der Hintergrund ohnehin schwarz sein musste, damit die Puppenspieler verdeckt werden konnten. Umso stärker wirkten deshalb die Requisiten, die die Bühne als Küche lokalisierbar machten. Dazu zählten zahlreiche Kochutensilien: Töpfe, eine Grillzange, Kannen, Rührschüsseln, Messer, Topflöfel, eine Grillgabel, eine Hacke und vieles mehr.

³³² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³³³ Dieses Zitat legt Michael Hüttler nur auf die *Verdauungstriologie* um. Diese Eingrenzung ist aber nicht richtig, da Behrendt dies im Zusammenhang mit *evelyn ist unsterblich* erwähnt. Vgl. Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt. und Hüttler: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 356.

³³⁴ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³³⁵ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009. Obwohl Wünsch in diesem Gespräch direkt auf *evelyn ist unsterblich* angesprochen und dazu befragt wurde, konnten ihm trotzdem kaum Informationen entlockt werden.

³³⁶ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.



Abb. 4.1

Des Weiteren befand sich ein Grammophon auf der Bühne, mit dem die Schellacks von Evelyn Künneke abgespielt werden konnten, wie rechts im Vordergrund von Abbildung 4.2 zu sehen ist.

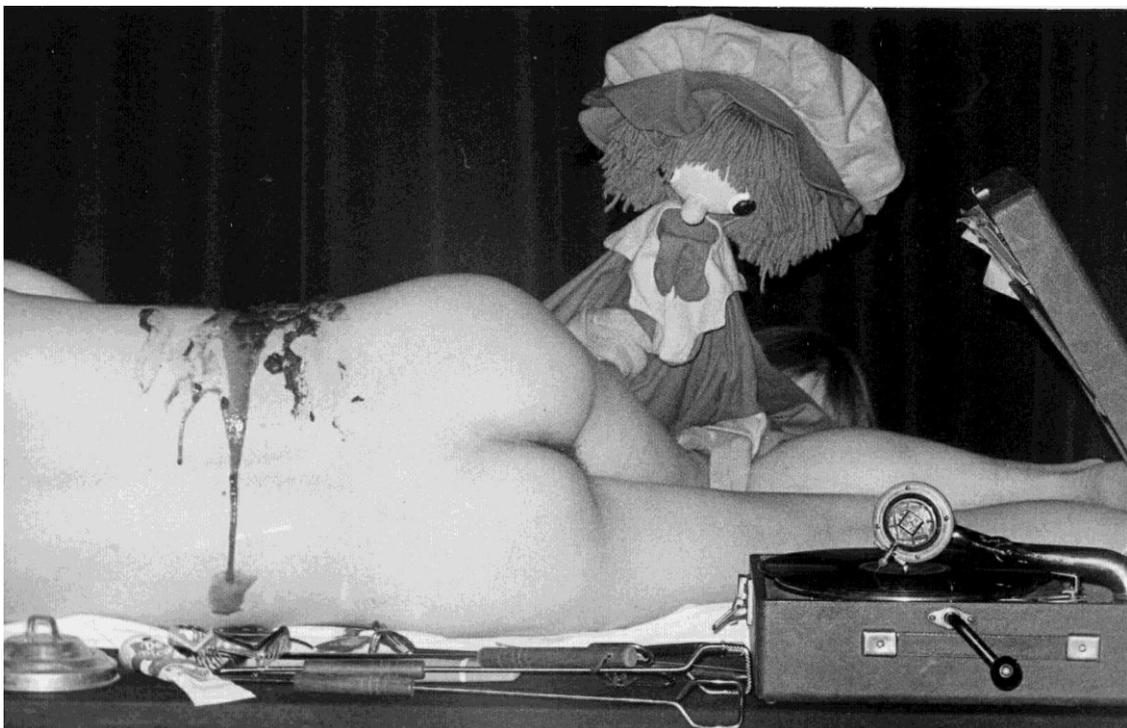


Abb. 4.2

Dass man die Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* überhaupt nachvollziehen kann, ist den Bildern zu verdanken, die aber wohlgernekt während der Proben entstanden sind. Dies beweisen zwei Aspekte. Zum einen sieht man den Kopf eines Puppenspielers rechts neben der Puppe auf Abbildung 4.2. Die Spieler mussten bei Aufführungen aber schwarz gekleidet sein, um unsichtbar im Hintergrund stehen zu können. Allein dieser Fakt beweist, dass die Fotografie während einer Probe aufgenommen worden war. Zum anderen kann man den dunklen Vorhang im Hintergrund erkennen, der bei *Schwarzem Theater* durch eine Lichtgasse verdeckt sein müsste. Dies bedeutet, dass auf der Fotografie nicht die Beleuchtung installiert ist, die bei den Aufführungen zur Anwendung gekommen sein müsste. Jeden Zweifel, dass es sich sicherlich nicht um eine Aufführung gehandelt hat, widerlegt schließlich der Umstand, dass Kisser auf der Abbildung nackt ist. Nach der Anzeige durch Martin Humer musste das Opfer Unterhosen tragen und seine Genitalien verhüllen.

Während auf Abbildung 4.1 Gilly und Charly beim Kochen zu begutachten sind, liegt auf Abbildung 4.2 das Opfer mit blutbeflecktem Rücken zum Publikum gewandt auf der Bühne. Eine Puppe beugt sich leicht über den hier noch völlig unbedeckten Menschen, der nicht in seiner vollen Größe zu erkennen ist. Der Kopf und die beiden Füße stehen seitlich über die Bühne hinaus.

Es gibt zwei Bereiche, die die Fotografien veranschaulichen: einerseits das Ausnehmen des Opfers, andererseits das Kochen. Nach dieser Kategorisierung werden im Folgenden die Bilder angeordnet und beschrieben.

Die Art und Weise, wie die Leiche auf die Bühne gezogen wurde, ist nicht nachzuvollziehen. Auf Abbildung 4.3 ist das auf dem Rücken liegende Opfer bereits im Bühnenraum; unter ihm ist ein weißes Tuch ausgebreitet. Die Puppe mit dem Hut beginnt mit einem Schnitt bei den Hüften, der sich über den gesamten Oberkörper zieht. Dies hinterlässt eine Blutspur. Allerdings sei hier erwähnt, dass dieser Schnitt nur angedeutet wurde und das Blut nicht von dem die Leiche darstellenden Menschen stammte. Ihm wurden in keinsten Weise Verletzungen und Schmerzen zugefügt. Welche Mittel eingesetzt wurden, um den Effekt entstehen zu lassen, dass Messer und Gabeln im Brust- und Bauchraum des Menschen stecken, ist der Abbildung 4.4 nicht zu entnehmen. Aufgrund der Anordnung der Utensilien in der Tiefe des Raumes steht aber fest, dass alle hinter dem Menschen angebracht sind.



Abb. 4.3



Abb. 4.4

Nun wurde Kisser – in der Rolle der Leiche – auf die Seite gedreht. Er erinnert sich noch genau an ein Ereignis dieser Inszenierung: während der Drehung musste ihm Blut aus dem Mund fließen.³³⁷ Die Abbildungen 4.5 und 4.6 zeigen das Opfer mit der Kehrseite zum Publikum gewandt. Zuerst wird die Leiche mit der Hacke bearbeitet, dann nimmt die Puppe eine Kostprobe: von einer Gabel baumeln Innereien. Auf Abbildung 4.7 hantiert die Puppe mit einer Geflügelschere und täuscht vor, den Bauchraum des Opfers aufschneiden.

³³⁷ Vgl. Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

Abb. 4.5

Abb. 4.6



Abb. 4.7

Abb. 4.8



Abb. 4.9



Abb. 4.10

Während des Kochens ist die Leiche nicht mehr auf der Bühne zu sehen. Nur das weiße Tuch ist zurückgeblieben. Die Abbildungen 4.8, 4.9 und 4.10 veranschaulichen den Vorgang des Kochens. Dass ausgerechnet Kochen als Tätigkeit in die Inszenierung einbezogen wurde, war aber keinem emanzipatorischen Hintergrund verhaftet, sondern ganz einfach eine Notwendigkeit für die Handlung. In den 1970er Jahren traten Feministinnen verstärkt gegen die Diskriminierung von Frauen und für ihre Rechte auf, wodurch ein breiter Diskurs ausgelöst wurde. Die Küche als Domaine der Frau – im Haushalt – ist, wie man heute oftmals vorfindet, gebrochen. Auch Wünsch gehört zu jenen Männern, die sich um die Essenszubereitung im Haushalt kümmern. Auch wenn *evelyn ist unsterblich* sicherlich nicht aus einem emanzipatorischen Hintergrund entstanden ist, verfügt die Inszenierung dennoch über diese Debatte anregende Denkanstöße.³³⁸

Die Dialoge von *evelyn ist unsterblich*, ebenso wie der Ablauf der Handlung, sind mit dem Stücktext verloren gegangen und können nicht mehr rekonstruiert werden. Fest steht jedoch, während das Opfer seziert und verkocht wurde, tauschten die Puppen Kochrezepte aus, stritten sich darüber, was gekocht werden sollte und hörten nebenbei Lieder der geliebten Evelyn Künneke an. An eine Textstelle erinnert sich Behrendt allerdings noch genau: „Und wenn der [eine Puppe] jetzt so ein Stück Leber gehabt hat, der [eine Puppe] hat gesagt: Das ist ja ein alter Alkoholiker, wenn man da eine Suppe daraus kocht, dann hat man eine Bowle.“³³⁹ Behrendt stellt klar, dass für ihn diese Inszenierung etwas Humoristisches hatte, für Kisser und Wünsch soll es eher *Theater des Fürchtens* gewesen sein.

Die Existenz einer Verbindung zwischen *Wiener Aktionismus* und *evelyn ist unsterblich* ist kaum zu übersehen. So ist es aber wichtig, eine kurze Prüfung dieses Umstandes durchzuführen. Was die Inszenierung der *Verdauungstrilogie* übrig lässt, was sich in der „Speibwanne“ ansammelte, erinnert als Produkt an jene Bilder, welche die Aktionen der *Wiener Aktionisten* bezeugen: rote Farbtöne und Zweidimensionalität. Die Konzeption von *evelyn ist unsterblich* weckt Erinnerungen an Körperaktionen der *Wiener Aktionisten*. „Zwei bis drei Jahre nach den ersten öffentlichen Aktionen von Nitsch und Mühl beginnen auch Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler mit Aktionen. Beide stellen die Körperinszenierungen – des eigenen Körpers (Brus, Schwarzkogler) oder des Körpers von

³³⁸ Nebenbei erwähnt sei auch die Anzahl an männlichen Mitgliedern, die im *Zuckerstuhl* deutlich überwog: Kisser, Wünsch und Behrendt, gegenüber der einzigen weiblichen Beteiligten Ingrid Karl.

³³⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

Modellen (Schwarzkogler) – in den Vordergrund.³⁴⁰ Von der Selbstbemalung reicht dies hin zur Selbstverstümmelung, Verletzungen und Schmerzempfindung am eigenen Körper. Soweit gehen Behrendt, Kisser und Wünsch jedoch nicht. Die Messerstiche auf ihrer Bühne wirken durch Effekte authentisch, sind aber in Wirklichkeit eine Täuschung. Deshalb ist auch *evelyn ist unsterblich* eine harmlose Variante des *Wiener Aktionismus*, auf dem Weg zum „Bravsein“ und damit eine illusorische Provokation. Die Authentizität spielt beim *Wiener Aktionismus* die zentrale Rolle, im Rahmen des *Zuckerstuhls* ist die Realität zum Teil effektiv nachgestellt. Trotzdem genügten diese Tricks, um das Publikum zu schocken und zu provozieren, allein schon dadurch, dass sich die ZuschauerInnen wohl die Frage gestellt haben müssen, ob die Schnittverletzungen dem Menschen auf der Bühne wirklich zugefügt wurden oder nicht. Diese Verharmlosung ist nicht negativ behaftet, sondern ganz im Gegenteil elementar für das, was die Produktionen von *Zuckerstuhl* ausmachte. Genau dadurch wird eine Abgrenzung zum *Wiener Aktionismus* erreicht und gleichzeitig von all jenem, was bereits auf den Bühnen zu sehen gewesen ist. Das Extreme am *Wiener Aktionismus* ist selbst Kisser nicht mehr ganz geheuer, wie bereits aufgezeigt wurde. Ekel, Angst und Betroffenheit stellen sich bei der Untersuchung dieser Inszenierung auch ohne echte Wunden und Verletzungen ein.

Das, was auf der Bühne authentisch ist und dem *Wiener Aktionismus* deshalb nahe steht, sind bei *evelyn ist unsterblich* ebenso wie bei der *Verdauungstrilogie* die Materialaktionen. Dennoch bleibt noch ein Gegenstand zu untersuchen, den Hüttler aufwirft: „Der Körper des Menschen wurde dabei als ‚Modell‘ nach dem Vorbild des *Wiener Aktionismus* eingesetzt.“³⁴¹ Die Ähnlichkeit zwischen Kisser als Opfer und Heinz Cibulka als Modell, die Hüttler mit Fotomaterial untermalt, ist natürlich nicht zu übersehen. Dass aber der Einsatz eines menschlichen Körpers des *Wiener Aktionismus* als Vorbild bedurft hatte, wird hier in Frage gestellt. Sieht man die Nähe zum *Wiener Aktionismus* als Selbstverständlichkeit für die Künstlergeneration der 1970er Jahre, so sollte eigentlich keine wiederholte Erwähnung dieses Umstands erforderlich sein. Die Rolle eines Modells beim *Wiener Aktionismus* war definitiv eine andere als bei *evelyn ist unsterblich*. Kisser, Wünsch und Behrendt ging es dabei viel mehr um die Kombination von Puppe und Mensch; eine Ergänzung von etwas, das als liebliches, kindliches Wesen verstanden wird mit einem menschlichen Körper. Die passive Puppe, die eines Spielers bedarf, um zum Leben zu erwachen, wird auf der Bühne aktiv, während der aktive Mensch ins Passive gezwungen wird. Beim *Wiener Aktionismus* können Körper eine passive oder aktive Rolle einnehmen. Wenn der *Wiener Aktionismus* als Vorbild

³⁴⁰ Dreher: Performance Art nach 1945, 2001. S. 217.

³⁴¹ Hüttler: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik“, 2006. S. 360.

für *evelyn ist unsterblich* gilt, dann muss auch das Theater des Arminio Rothstein als solches gewertet werden. Obwohl sich die Bilder von Kisser und Cibulka, die Hüttler den LeserInnen vor Augen führt, sehr ähnlich sind, so reicht diese Ähnlichkeit nicht über den Bilderrahmen hinaus. Tritt die Kombination von Puppen und Menschen sowohl bei Rothstein wie auch bei *evelyn ist unsterblich* auf, so reicht die Ähnlichkeit nicht über diesen Umstand hinaus. Der *Wiener Aktionismus* und das Theater des Arminio Rothstein finden sich bei *evelyn ist unsterblich* als Transformation wieder und eben nicht als Imitation.

4.3. gespräch über gruber

Zu *gespräch über gruber* existiert deutlich mehr Quellenmaterial als zu *evelyn ist unsterblich*. Neben den mündlichen Zeugnissen der Mitwirkenden kann hier auf die dramatische Textbearbeitung von Wünsch sowie auf einen Artikel von Josef Dirnbeck mit dem Titel „Modell eines Sprungs über das Banale“ zurückgegriffen werden. Des Weiteren verhilft auch hier das Fotomaterial zur Rekonstruktion der Inszenierung von *gespräch über gruber*.

Die Premiere von *gespräch über gruber* fand am 2. April 1976 im Grazer Theater in Keller statt und wurde dort insgesamt zweimal aufgeführt. Kisser und Wünsch betonen, dass diese Inszenierung nur in Graz gezeigt worden war.³⁴² Das Programm rund um die beiden Vorstellungen kündigten sie auf einem Plakat an: „GRUBER’s INN (zuckerstuhl porträtiert den autor R.P.GRUBER, mit R.P.G. als gast).“³⁴³ Im Anschluss wurde *gespräch über gruber* präsentiert, mit dem Untertitel „eine fiesta española“. Das Stück war „gebunden an Reinhard P. Gruber“³⁴⁴, der an den beiden Abenden – die Wiederholungsaufführung fand am 3. April statt – als Gast beteiligt war.

Laut Wünsch handelt es sich bei *evelyn ist unsterblich* um das dritte Stück von *Zuckerstuhl* (ehemals *Kisserwünsch's aktionistisches Kasperltheater*); *gespräch über gruber* ist demnach sein zweites.³⁴⁵ Da aber beide Inszenierungen innerhalb weniger Wochen uraufgeführt wurden, spielt diese Reihung eigentlich keine Rolle. Der Grund, warum Wünsch *gespräch über gruber* als zweites Stück nennt, liegt darin, dass er diesen Text früher verfasst hat. Dieser Umstand kann den „Vorläufige Anmerkungen zu Ernst Wünsch’s Kurzdrama ‚Gespräch über Gruber‘ am 29. Feber 1972“ von Dirnbeck entnommen werden. Demzufolge müsste die

³⁴² Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

³⁴³ Siehe unter „Abbildung 3.45“: S. 100.

³⁴⁴ Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

³⁴⁵ Vgl. Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

dramatische Bearbeitung schon vor diesem Datum entstanden sein. Damals jedoch existierte das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* noch gar nicht. Damit müsste *gespräch über gruber* auch vor der *Verdauungstrilogie* entstanden sein. Wünsch berichtet dazu nur, dass das Stück „eigentlich nicht für die Kasperlbühne geplant“³⁴⁶ war. Sein Berufswunsch war es, Schriftsteller zu werden; deshalb verfasste er „immer nebenbei Stücke und Texte“. Kissers Anregungen waren ausschlaggebend, dass *gespräch über gruber* schließlich 1976 für die Puppenbühne modifiziert worden war.

In den Dokumentationsgesprächen fällt auf, dass Wünsch *gespräch über gruber* erwähnt, *evelyn ist unsterblich* jedoch auslässt, während Kisser genau die umgekehrte Version darbietet.³⁴⁷ Darin liegt eine unterschiedliche Bewertung der Inszenierungen durch Kisser und Wünsch. Dies zeichnet bereits die Kluft vorab, welche sich durch das unterschiedliche Kunstverständnis der beiden schließlich auftut, was an sich noch kein Problem darstellte, aber schon auf die Auflösung des *Zuckerstuhls* hindeuten vermochte. Wünsch empfindet – nach der *Verdauungstrilogie* – *gespräch über gruber* als „das wichtigste“³⁴⁸ Stück. Kisser enthält sich einer derartigen Aussage. In der Auslassung von *gespräch über gruber* liegt aber bereits eine Wertung. Er spricht über die *Verdauungstrilogie* und *evelyn ist unsterblich* und meint dazu: „Eigentlich nur diese, ich glaube, nur diese zwei Stücke haben wir wirklich ausgearbeitet.“³⁴⁹ Ob die Auslassung dem Vergessen oder einer (un)bewussten Wertung zuzuschreiben ist, bleibt offen.

4.3.1. Inhalt und Dramaturgie

„Es passiert eigentlich recht wenig in dem Kurzdrama ‚GESPRÄCH ÜBER GRUBER‘ und doch gibt es drei Tote“³⁵⁰, kommentiert Dirnbeck. Seine Inhaltsangabe ist sehr gerafft, aber trotzdem ausreichend: „Zwei Momentaufnahmen in einer Bar, Gespräche von Besoffenen mit dazugehöriger Vitalität und Absurdität, Quälereien, Morde, und dann ein Urlaubsidyll; ein Urlaubsidyll?“³⁵¹

³⁴⁶ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wünsch am 16.6.2009.

³⁴⁷ Auch im Dokumentationsgespräch mit Behrendt finden sich keine näheren Informationen zu *gespräch über gruber*.

³⁴⁸ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

³⁴⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁵⁰ Josef Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale. Unveröffentlichtes Manuskript, 29. Feber 1972. S. 1.

³⁵¹ Ebd. S. 1.

gespräch über gruber bezeichnete Wunsch in dem Stücktext als Kurzdrama in drei Akten, das sich auf nur drei DIN A4 Seiten erstreckt, in Schreibmaschinenschrift. Vier Personen treten dabei auf: „A (intellektueller), B (gruber 1. intimus), C (gruber 2. intimus), hure“³⁵².

Der erste und längste Akt spielt in einer Bar am späten Vormittag. Person A und B treffen dort aufeinander, es beginnt folgendermaßen:

A: ich liebe flamenco; ich liebe, liebe! ---

B (steht neben A. C erscheint, wird von B sogleich erstochen. C sagt: „pffftttttt...“;
B zu A) : dei plotn hupft.

C: aeiouauahhh (stirbt).

A: o nein; ach, o nein... ich bin nicht schwül wie der adriatische herbst.

B: eh net.

A: sprechen sie deutsch?

B: ein bißerl. --- ich liebe tintenfische wie auch schwammerl. (haut jetzt A auf die Schulter) wia geht's da?

A: danke. kennen sie gruber?

Dieser Einstieg zeichnet sich durch drei Merkmale aus. Erstens scheinen die Sätze wirr und ohne Sinn zusammengesetzt zu sein. Zweitens spricht A Deutsch nach der Schrift und B im Dialekt, bis A die Person B fragt, ob sie Deutsch zu sprechen vermag, woraufhin B einen Satz nach der Schrift spricht, dann aber gleich wieder in seinen Dialekt fällt. Drittens wird C ohne verständlichen Grund erstochen. Der Dialog fährt fort:

B (hymnisch): wer gruber kennt, muß wünsch lieben...

A: ach ja, der hübschler.

B: na! dea gruberrr. gruber stiabt nimma... wias steirische bia...

A: hören sie mal, wir reden doch über wünsch.

B: na na... dea is do a anzige kalamität.

A: grubergrubergruuber jajaja. tja! --- ich entsinne mich. (dozierend) in grubers schriften findet unser jahrhundert seinen ausdruck.

B (seine besoffenheit wie auch schönheit stellt sich erst jetzt heraus): dea hatschate gruaba is a freind vau mia... ea zwingt ma zum beispü sein dialekt auf.

A: aber der wünschderwünschderwünsch... ist jener nicht ständig angetrunken.

Das Gespräch wendet sich langsam dem zu, was der Titel des Stückes verspricht. In Zusammenhang mit Gruber erwähnt sich Wunsch selbst einige Male, als Ohrwurm wirken und prägen sich die Namenketten ein.

B (rülpst, lallt): ich möchte ich möchte...

A: ist ihnen schlecht? übel?

B (öffnet seine hose vorne und schießt sich hint an): hehe... mia geht es very very... zoist ma no so an saubüllichn tschintschin?! na ge scho (rempelt A an, fällt der länge nach auf die erd, erbricht sich. ohnmacht).

³⁵² Alle hier verwendeten Zitate basieren auf Ernst Wunsch: *gespräch über gruber. kurzdrama in 3 akten*. Unveröffentlichtes Manuskript. S. 1-3.

A: (stellt fuß auf B) ich zitiere. gscheit ist, wer vergißt, daß das leben beschissen ist. (bekommt jetzt seinen flash) auwei auwei... i gschpia den schampus... ,n grüwa seine koteletten... mhmhm hihi... eascht anschprüün mid an schpräi, don oschleckn... ich zitiere (brüllt) geht's scheisssssn... (bricht zusammen, sammelt sich als leiche auf B, der laut schnarcht und sich mitunter übergibt.).

Damit endet der erste Akt. A, der anfangs nach der Schrift geredet hat, spricht am Ende durch zuviel Alkoholeinfluss nur noch im Dialekt. Den ersten Akt überlebt nur Person B.

Der zweite Akt ist schon wesentlich kürzer und beinhaltet das Auftreten der Hure. Immer noch spielt die Handlung in einer Bar, mittlerweile ist Nachmittag. Der Körper von A liegt immer noch auf dem schlafenden B. Da tritt die Hure auf und „tritt B in die eier. dieser grunzt schlaftrunken.“ Die Hure ruft: „du! du! du kommen herauf! sau angesoffen! sau angeschwemmt! blödes zigeuner!“ Daraufhin erwacht B und setzt sich auf. Zuerst beschimpft er die Hure, dann steht er auf und spricht hymnisch: „liebste du flamenco du schöne?“ Die Hure lässt sich das nicht gefallen und schmettert B gegen die Theke, der wieder beginnt, sein Gegenüber zu beschimpfen. Daraufhin versetzt sie ihm einen weiteren Schlag, was B dazu veranlasst, sein „Stilett“ zu heben. Die Hure ruft: „tu malo!!!“, übersetzt bedeutet dies in etwa: du böser Mann. Sie „kreischt auf. Es ist zu spät... B hat zugestochen“. Wieder ist B der einzige Überlebende eines Aktes.

Der dritte Teil findet am „meeresstrand“ statt. „B sitzt im sand, der wind zaust sein haar.“ Er verfasst eine Ansichtskarte an Gruber und murmelt dabei vor sich hin: „schönes wetter hier... ruhige gegend; wenig deutsche. ich versteh mich gut mit den hiesigen. was sagt der rundfunk zu dir, der steirische? der gin ist recht billig, aber das sagt gar nichts. viele huren und homos da. wenn ich mich lustiger fühl, schreib ich dir einen richtigen brief. adios--- dein amigo...“. Damit endet das Stück.

4.3.2. Bühne und Technik

gespräch über gruber wurde auf derselben Bühne aufgeführt wie *evelyn ist unsterblich*.³⁵³

Das bedeutet, auch hierbei handelte es sich um *Schwarzes Theater*. Wünsch ist der Meinung, dass die dafür notwendige Bühne von Behrendt und Kisser extra gebaut worden war. Bei Kisser findet man keine Bestätigung für diesen Umstand. Er vermutet, dass es sich, wie bereits erwähnt, um eine Bühne aus dem Theater der Jugend in Wien gehandelt hatte. Da sowohl die Bühne wie auch die Technik von *evelyn ist unsterblich* in Verwendung waren,

³⁵³ Siehe unter Kapitel „*evelyn ist unsterblich*, Bühne und Technik“: S. 107.

wird hier auf das gleichnamige Kapitel verwiesen. Die einzige Änderung an der Bühne stellt wahrscheinlich der Wagen dar, der in *evelyn ist unsterblich* das Opfer in den Guckkasten hievte. Dieser fand bei *gespräch über gruber* wohl keinerlei Verwendung. Wichtig war als Einziges eine breite Spielleiste, auf der die notwendigen Requisiten Platz finden konnten.

4.3.3. Puppen

Als Protagonisten traten bei *gespräch über gruber* die Marotten Gilly und Charly auf, allerdings in anderer Bekleidung als bei *evelyn ist unsterblich*. Wunsch übernahm das Spiel mit Gilly, dem naiveren Charakter, während Behrendt für Charly, die intelligentere Puppe, verantwortlich war. Für diese Inszenierung fungierte auch Kisser wieder als Puppenspieler, denn es gab noch eine dritte Marotte: die Prostituierte. Diese fertigte Behrendt extra für *gespräch über gruber* an. Wunsch erinnert sich, dass man die Brüste dieser Puppe über Schnüre bewegen konnte.

Auf Abbildung 4.11 sind rechts und links Gilly und Charly zu sehen, in der Mitte die Prostituierte. Was das Bild jedoch nicht verrät, ist, dass die Puppe, welche die Prostituierte darstellt, „zuckerlos angemalt“³⁵⁴ war.



Abb. 4.11

³⁵⁴ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

4.3.4. Materialien

Die einzigen Materialien, die dieser Inszenierung durch das Fotomaterial zugeordnet werden können, sind Flaschen mit alkoholischen Inhalten, Gläser, Zigaretten, ein Aschenbecher, eine Handtasche und ein Messer. All dies gehört damit eher der Kategorie der Requisiten an.

gespräch über gruber verwendet kein Blut, keine Innereien und damit steht es nicht mehr in der Tradition der Materialaktionen. Auch wenn Materialien selbstverständlich noch verwendet werden, so ist der Sinn dieser Materialien nicht, zu schockieren, sondern um ganz einfach den Spielort – eine Bar – zu veranschaulichen.

4.3.5. Inszenierung

Zur Inszenierung finden sich keine Angaben in den Dokumentationsgesprächen von Kisser, Wünsch und Behrendt. Der Artikel von Dirnbeck, der zu Beginn dieses Kapitels bereits angekündigt wurde, stellt einen Augenzeugenbericht des Stückes dar. Es handelt sich dabei vor allem um eine Analyse der Textfassung von *gespräch über gruber*. Deshalb verhilft ein kurzer Vergleich der Fotografien mit dem Bühnentext zu Einblicken in die Inszenierung.



Abb. 4.12

Laut der Textgrundlage befinden sich nie mehr als zwei Puppen auf der Bühne. Nur ganz zu Beginn halten sich die Personen A, B und C gleichzeitig an der Bar auf. Allerdings wird letzterer sofort umgebracht. Zwei Unterschiede kristallisieren sich zwischen Text und Inszenierung heraus. Erstens befinden sich auf Abbildung 4.12 Gilly und Charly zugleich mit

der Prostituierten auf der Bühne. Im Text ist ab Auftritt der Hure im zweiten Akt aber nur eine lebendige Person an der Bar vertreten. Zweitens bleibt offen, ob es in der szenischen Umsetzung überhaupt die Person C aus der Textfassung gegeben hat. Der Aufwand, eine neue Marotte zu bauen, wäre für den äußerst kurzen Auftritt von C nicht rentabel gewesen. Außerdem gibt es von einer vierten Puppe weder mündliche, schriftliche noch fotografische Zeugnisse.

Was die Fotografien, im Gegensatz zum Text, allerdings deutlich machen, ist das Besäufnis an der Bar. Die Puppen trinken Alkohol und rauchen, während sie sich unterhalten.

Auf Abbildung 4.13 ist die linke, hell bekleidete Marotte zu sehen, wie sie sich an die Prostituierte heran macht, deren Kleid so verrutscht ist, dass ihre Brüste sichtbar sind. Die dritte Puppe ist nicht mehr zu erblicken.

Auch hier muss es sich um Fotografien einer Probe handeln, da man links im Bild einen Puppenspieler, der weiß gekleidet ist, erkennen kann. Das bedeutet aber auch, dass die Inszenierung nicht diesen Bildern entsprochen haben muss, Änderungen können durchaus noch nach den Proben durchgeführt worden sein, was damit nicht festgehalten wurde.



Abb. 4.13



Abb. 4.14



Abb. 4.15

Auf Abbildung 4.14 ist die Prostituierte schon von der anderen Puppe überwältigt worden, auf Abbildung 4.15 ereilt sie der Tod. Diese Szene könnte durchaus jener in der Textfassung entsprechen. Wie aber der Schluss gemeistert wurde bzw. welche Dialoge auf der Bühne geführt wurden, bleibt einstweilen offen.

Behrendt erinnert sich an Folgendes:

„Darum war das zweite Stück dann eben *gespräch über gruber*, wo jetzt nicht die Leiche auf der Bühne war, sondern der lebendige Gruber. Und die beiden Puppen links und rechts, die ihn also hymnisch adoriert haben und Songs auf ihn gesungen haben. Wobei wir teilweise Sachen, die wir schon erprobt haben, weil wir haben ja täglich gespielt für das Theater der Jugend, täglich fünf/ sechs Stunden gespielt, also die ganze Saison durch, wir haben also einen guten Schwung, wenn man so viel spielt, hat man es ja gut drauf. Die einfach andere Texte zu unseren Kindersongs gemacht haben, weil wir die schon gut gekonnt haben.“³⁵⁵

Wünsch spielte sogar ein paar Akkorde auf einer Konzertina mit seiner Marotte, seine Hände waren ja auch die der Puppe. Das Pendant zu *gespräch über gruber* hieß auf der Puppenbühne im Theater der Jugend *Sie will immer nur fernsehen*. „Da haben wir so ein Kind, das total

³⁵⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

fernseh-krank ist auf die Bühne gestellt, also völlig fernseh-krank ist. So wie man es damals noch gar nicht war.³⁵⁶ An einen Liedtext erinnert sich Behrendt: „Sie will immer nur fernsehen, jedes Programm will sie gern sehen, und man sieht die Zeit, ob FS1³⁵⁷ ob FS2, einerlei“³⁵⁸. Er fügt hinzu, dass damals noch kein ausländisches Fernsehen in Österreich zu sehen war.

Dirnbeck analysiert *gespräch über gruber*, indem er aus der Perspektive der ZuseherInnen berichtet. Wenn der Text „Modell eines Sprungs über das Banale“ wirklich im Jahr 1972 entstanden ist, kann es sich dabei nicht um eine Bühnenrezeption handeln. Entweder handelt es sich um einen Tippfehler oder Dirnbeck versuchte sich die Inszenierung nur geistig vorzustellen, während er die Textfassung vor Augen hatte. Dies könnte folgendes Zitat bestätigen:

„Nicht einmal das Milieu wird deutlich. Bar am Vormittag, Bar am Nachmittag, Hure und Meeresstrand reichen nicht aus, um den sozialen Kontext ersichtlich zu machen. Aus den spärlichen Sätzen der einzelnen Personen läßt sich kein Persönlichkeits- oder gar Charakterbild der Handelnden hochrechnen.“³⁵⁹

Die Ort- und Zeitangaben sind den Regieanweisungen der Textfassung entnommen und damit ein rein schriftliches Phänomen. Natürlich besteht die Möglichkeit, dass diese auch auf der Bühne absichtlich ausgesprochen wurden, dafür fehlt aber jeglicher Beweis. Dirnbeck spricht aber nie von LeserInnen, sondern immer nur von „Zuschauern“:

„Der Zuschauer wird doppelt irritiert. Seine Erwartungen nach Handlung werden enttäuscht, es werden ihm nur Handlungsreste vorgeführt; die Handlung reduziert auf einen bloßen Punkt an Aktion, der noch dazu mit Ritus aufgeladen ist. Eine zweite Irritation: Weil es nicht nur ein Drama ist, sondern auch ‚Gespräch über Gruber‘ heißt, erwartet sich der Zuschauer abgesehen von Handlung auch ein Gespräch. Allerdings ist so ein Gespräch auch nur in Restbeständen da.“³⁶⁰

Diese Irritation stellt sich jedenfalls beim Lesen ein. Das Gespräch treibt die Handlung nicht – „oder wenigstens nicht ersichtlich“ – voran. Dadurch wird die Wirkung erzeugt, dass Dialog und Handlung als eigene Komplexe völlig willkürlich angeordnet wurden.

Dabei ist das Gespräch selbst nicht linear. „Assoziationsglieder werden übersprungen, wenn nicht überhaupt mißachtet“. Die Handlung ist ebenfalls nicht linear, wenigstens nicht immer

³⁵⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³⁵⁷ FS1 und FS2 waren bis 1992 die Kürzel für die heute als ORF1 und ORF2 bekannten Sender.

³⁵⁸ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³⁵⁹ Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 2.

³⁶⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 1.

logisch zusammengesetzt. Dialog und Aktion, so stellt Dirnbeck fest, „beides erklärt einander nicht“.

„Dazu kommt noch, daß eine Privat- und Intimsphäre vorausgesetzt ist, die zwar als solche ohne weiteres zu erkennen ist, in welche aber der uneingeweihte Zuschauer auch keineswegs eingeweiht ist. Wesentliche Informationen über so etwas, was man die Hintergründe dieses Gespräches oder die Beziehung und Zusammenhänge der auftretenden und erwähnten Personen nennen könnte, werden dem Zuschauer vorenthalten.“

Der Leser, die Leserin fühlt sich fortwährend verpflichtet, alle Informationen zu sammeln und diese wie ein Puzzle zusammensetzen. Die Fülle und Auswahl der Informationen lässt aber kein anschauliches Bild entstehen, sondern führt viel mehr die Lücken vor Augen. Informationen wie „Grubers Schriften, Steirischer Rundfunk, Dialekt“³⁶¹ haben nur den Anschein, konkret zu sein, verschwimmen aber im abstrakten Wirrwarr der Handlung. „Gleichfalls lassen sich die Verweise auf ein Literatenmilieu keinem erkennbaren Bild der kulturellen Situation zuordnen. Dazu sind sie einerseits zu vage und unpräzise, und sind andererseits eher auf den bereits genannten privaten oder intimen Hintergrund bezogen.“ Somit erklärt Dirnbeck die Informationsverweigerung zum Stilmittel des Stücks. „Die Informationen werden nicht einfach nicht gegeben – das wäre ein trivialer Fall –, sondern sie werden verweigert, indem sie angedeutet werden. Nur wenn sie angedeutet werden, können Informationen überhaupt verweigert werden.“ Das wirkt sich auf die Rezeption des Stückes aus:

„Gerade dadurch, daß der Zuschauer erkennt, er müßte Verschiedenes wissen, was ihm aber vorenthalten wird, wird er frustriert, allerdings nur so lange, bis er die Informationsverweigerung nicht als die Absicht des Stücks durchschaut. Durchschaut er sie nämlich, dann kennt er sich auf eine neue Art aus. Er weiß dann, daß das, von dem er anfangs meinte, daß es eine Rolle spielt, keine Rolle spielt und keine Rolle spielen soll.“

Es ist ein Spiel; so wie bei *Verdauungstrilogie* die ZuschauerInnen erst einmal irritiert waren von dem Bühnenbild und den Geräuschen, so war *gespräch über gruber* wohl nicht minder irritierend, wenn auch auf eine andere Art und Weise. Wenn die ZuseherInnen das Spiel durchschaut haben, können sie die Aufmerksamkeit auf anderes lenken. Dirnbeck hält fest, „interessant ist also weder die Handlung, noch das Gespräch, noch die Privatsphäre der vorausgesetzten Personen.“ Es gibt also zwei Möglichkeiten der Rezeption: einerseits können ZuseherInnen in der „ersten Irritation als Frustrierter auf der Strecke geblieben“ sein,

³⁶¹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 2.

andererseits kann man durch aktives Mitmachen oder besser Mitdenken das Spiel durchschaut haben, „genau dann ist auch das Stück schon zu Ende. Dafür findet Dirnbeck folgende Erklärung:

„Denn vor dem Ende des Stückes ist der Zuschauer immer noch in der Erwartungssituation, und seine – bestenfalls – Vermutung, es komme darauf an, hier Verzicht auf seine Erwartung zu leisten, bleibt solange Vermutung, bis sie nicht mit dem Ende des Stückes zur Erkenntnis bestätigt wird.“³⁶²

gespräch über gruber setzte sich aus jenem zusammen, was auf der Bühne geschah und jenem, was in den ZuschauerInnen vorging. Der Prozess, verstehen zu wollen, was man optisch und akustisch wahrnimmt, wurde Teil der Dramatik. Die erste Irritation wandelte sich in Neugierde, den Sinn der Handlung und des Gesprächs aufzudecken. Dirnbeck meint, „Das Interesse des Zuschauers macht die Spannung des Stückes und sie ersetzt zugleich eine fehlende drama-immanente Spannung.“ Damit wird die Suche nach der fehlenden Dramatik zur eigentlichen Dramatik des Stücks. Aus diesem Grund erfordert es für *gespräch über gruber* einen „beteiligten, mitsuchenden, jedenfalls aktiven Zuschauer“ bzw. eine Zuschauerin, die damit zu MitspielerInnen mutieren.

Es gilt demnach die Formel: Bühne plus Publikum ergibt die Handlung. Die Interaktion ist ausschlaggebend und möglich, obwohl die Front der Puppenbühne eine klare Grenze zum ZuschauerInnenraum zieht. Die Überwindung des Guckkastens ist hier metaphorisch zu verstehen.

Dirnbeck muss sich *gespräch über gruber* ein zweites Mal als Inszenierung oder Lektüre zu Gemüte geführt haben und berichtet seine Erfahrung damit.

„In einem zweiten Gang passiert dann allerdings wieder das Gleiche. Vollzieht der Zuschauer jetzt wirklich das, was ihm dermaßen als Rolle zukommt, dann ist er sich über diese Rolle natürlich ebensowenig während des Vollzugs im klaren [sic!], geschweige denn von Anfang an. Er kann sie erst auf Grund einer zweiten Reflexion im nachhinein als seine Rolle erkennen; dann kann er gleich auch kontrollieren, wie gut er sie gespielt hat.“

Dies bedeutet, jegliche Wiederholung versetzt die BetrachterInnen in denselben Zustand der Suchenden. Dadurch ist mit jeder Wiederholung wieder und wieder ein neues „Aha-Erlebnis“ verbunden.

„Die *scheinbare* Vordergründigkeit des Stoffes des Stücks, nämlich der Schein der undurchschaubaren, irritierenden und frustrierenden Richtdramatik, weicht, sobald sie

³⁶² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 3.

durch die Dramatik der Zuschauermitarbeit eingeholt ist, der *echten* Vordergründigkeit des Stoffes: Auslöser dieses mehrschichtigen „dramatischen Prozesses“; und als solcher ist der Stoff dann gerade nicht beliebig.“

Auch wenn man bewusst ein zweites Mal *gespräch über gruber* verfolgt, bleibt diese Verschiebung erhalten. Im ersten Anlauf versucht man zwar noch, Sinn aus den wenigen Informationen herauszulesen, beim zweiten Versuch stellt Dirnbeck aber fest:

„[Dies] erweist sich jetzt, entpuppt sich, entlarvt sich als Erwartung und Wunsch nach nichts anderem als nach Banalem. Interessant ist das Stück gerade wegen seiner Leerstellen; gefüllt und informationsgesättigt wäre es nichts weiter als banal, und eben uninteressant. Die Informationsverweigerung ist der formale Trick, das Banale auszusparen, es zu überspringen.“³⁶³

Das Banale wird aber nicht idealisiert, um überwunden zu werden, sondern reduziert. Dadurch ist es am Ende nicht nur banal, sondern dort steht es „als übersprungenes, ausgespartes, überlistetes Banales“. Die Suche nach dem Sinn, dem sich das Publikum widmete, erweist sich letztendlich als ein Bedürfnis des Menschen. Das Ergebnis, das man am Ende vorfindet – das Banale – ist damit aber keine Belohnung. Es beweist nur: die „verborgene Sehnsucht war eine Sehnsucht nach dem Banalen“. Die Sinnstruktur, der zahlreiche Theaterstücke zugrunde liegen, wird bei *gespräch über gruber* komplett ausgeschaltet, die ZuseherInnen werden stattdessen in die Irre geführt.

„Und wenn sich nun der Zuschauer ob dieser Entdeckung schämt, dann tritt die altgriechische Theatertheorie vom Theater der Katharsis auch noch als eine Möglichkeit des Stückes auf den Plan. Die passive ‚Reinigung durch Mitleid und Furcht‘³⁶⁴ fände ihre Entsprechung in der aktiven Rolle des Zuschauers von selbst-analytischer Relevanz.“³⁶⁵

Dieser Umstand hält einer näheren Prüfung jedoch nicht stand. Die Theaterkultur in Europa hat jahrelang ein Rezeptionssystem geprägt, in dem die ZuschauerInnen durch Informationen genährt zum Ende geführt werden. Diese konventionelle Lesart verhilft bei *gespräch über gruber* aber höchstens zu Verwirrungen und nicht zu einer logischen Handlung. Das Publikum ist dies nicht gewöhnt und muss sich deshalb neu orientieren. Genau darin steckt eine Kritik an unserer Gesellschaft, die in starren Systemen feststeckt und daran festhält. Es

³⁶³ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 4.

³⁶⁴ Hier ist zwar von ἔλεος und φόβος die Rede, allerdings in jener Übersetzung, wie sie durch Lessing verbreitet wurde.

³⁶⁵ Dirnbeck: Modell eines Sprungs über das Banale, 1972. S. 4.

entlarvt die zahlreichen Versuche, ZuschauerInnen aktiv ins Bühnengeschehen einzubeziehen, vielleicht als gescheitert oder mindestens als unzureichend.

Hüttler erwähnt zwar, dass *gespräch über gruber* für die Bühne ausgearbeitet und aufgeführt worden war, widmet dieser Inszenierung aber kein einziges weiteres Wort. Die Frage „Warum?“ lässt sich wahrscheinlich mit der Absicht seines Artikels erklären. Hüttler versucht ganz gezielt, das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* anhand der Verknüpfung von *Wiener Aktionismus* und *Wiener Volkskomödie* herauszuarbeiten. Dafür stellte sich wohl für ihn *gespräch über gruber* als zu wenig aktionistisch heraus. Ist aber nicht dies der Punkt, warum die Umbenennung in *Zuckerstuhl* gerade Sinn macht? Die Definition, die Dirnbeck verwendet, nämlich dass die Idee von *Zuckerstuhl* über die Puppenbühne hinaus geht, inkludiert eigentlich auch, dass es sich nicht mehr auf den aktionistischen Aspekt festmachen lässt, sondern eben für alles Mögliche offen ist. Damit erst kann *Zuckerstuhl* zu einem „Ort der Möglichkeit für vielfältige künstlerische und schöpferische Aktivitäten“³⁶⁶ werden.

4.4. Publikum und Kritik

Die Reaktionen aus dem Publikum „waren nie enthusiastisch“, erinnert sich Kisser, „ich glaube, es war einerseits unappetitlich, die Leute haben auch nicht gewusst, was sollen sie da sagen und ich wollte es ihnen auch nicht sagen, wir haben es auch nicht gewusst, und ich glaube, es war dann auch die, letztlich die Durchführung der Sache halt nicht professionell, oder nur ein Teil, ich meine, damit das wirklich gut wird, hätte es eigentlich eine Teamarbeit von richtigen Profis sein müssen, dafür war das Geld nicht da, wir haben die Leute auch nicht gekannt, das wäre dann eine Arbeit gewesen.“³⁶⁷ Es bereitete Kisser und Wünsch Vergnügen, wenn den ZuseherInnen, während ihrer Inszenierungen „schlecht“ wurde und sie noch vor dem Ende der Vorstellung den Raum verließen. Es war sozusagen Teil der Geschehens, der Handlung, der Inszenierung. Kisser fügt hinzu: „Ich meine, was an sich blöd ist, wenn man Kunden haben will.“ Dabei hatten sie, wie Wünsch mitteilt, nie den Punkt erreicht, an welchem „Leute auf dich aufmerksam werden, das hat nicht so zugetroffen, aber es sind doch, waren nicht ganz unberührt.“³⁶⁸ Kisser hält dem eine andere Perspektive entgegen:

³⁶⁶ Dirnbeck: *Das Theater des Vegetativen oder Kasperl als Aktionist*, 1975. S. 2.

³⁶⁷ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁶⁸ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

„Wir waren in Wirklichkeit, also was, die Ideen glaube ich waren schon gut, aber wir waren ja keine guten Schauspieler und also, ich glaube für das Publikum war es vielleicht, war es dann wahrscheinlich nur von mäßigem Unterhaltungswert und dort haben wir dann eigentlich unsere Grenzen gesehen, dass das wirklich gut wird, also im Sinne einer echten vermarktbaren Unterhaltung muss man noch viel mehr hineinstecken, da reicht es eben nicht mehr, die super Idee zu haben, einen Entwurf hinzulegen, quasi ein bisschen Blut herumzuspritzen und mystische Musik abzufeiern, sondern da gehört dann auch sehr gute Dramaturgie, dann bräuchte es gute Sprecher, gutes, wie sagt man da, nicht Drehbuch, sondern guten Text, Skript, ja, und das alles haben wir natürlich nicht mehr leisten können, weil wir waren ja, wollten ja eigentlich nur ein [...] und lustige Idee produzieren, also das, dort hat es dann auch irgendwie aufgehört.“³⁶⁹

Das Publikum bestand teilweise aus Freunden von Reinhard P. Gruber, denn das Studentenheim, in welchem die *Arche* untergebracht war, diente dem Schriftsteller einige Zeit als Wohnstätte. Ebenso war er am Rahmenprogramm rund um die Premiere der *Verdauungstrilogie* beteiligt. Explizit weist Behrendt auf den Aufführungszyklus im Theater im Keller hin: „In Graz sind natürlich die ganzen Gruber-Fans dagewesen“³⁷⁰, der Gruber war als Zuschauer angekündigt und anwesend.

Zuletzt gab es zu dieser Veranstaltungsreihe anscheinend eine Zeitungskritik. „Die Kleine und es hat ein paar Zeitungen gegeben, und die waren halt nicht enthusiastisch, also die Kritiken waren eher, ja, ich verstehe es, ich meine, rückblickend verstehe ich, es war einfach nicht gut, also im Sinne eines guten Theaterstückes“³⁷¹, kritisiert Kisser sein eigenes Unternehmen im Nachhinein. Die Kritik konnte im Zeitungsbestand der österreichischen Nationalbibliothek nicht ausfindig gemacht werden.

4.5. Literarische Werke und Karikaturen von *Zuckerstuhl*

Die Tatsache, dass die Akteure von *Zuckerstuhl* nicht nur Inszenierungen ausarbeiteten, sondern nebenbei in literarischer und illustrierter Weise tätig blieben, eröffnete dem Phänomen einen weiteren Horizont. Es existieren zwei dramatische Ausarbeitungen, die zwar zur Zeit des Bestehens von *Zuckerstuhl* entstanden sind, ihren Weg aber nie auf die Bühne gefunden haben. Diese beiden sollen im Folgenden kurz umrissen werden, um das gesamte Paket des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* anschaulich zu machen.

³⁶⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁷⁰ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

³⁷¹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

4.5.1. Metempsychose

Was bedeutet *Metempsychose*? Der Ursprung des Wortes leitet sich vom griechischen *metempsychôsis* ab, bedeutet soviel wie umseelen.

„Umseelung, Seelenwanderung, heißt die Wanderung der menschlichen Seele durch verschiedene tierische und menschliche Körper. Die Annahme einer solchen Seelenwanderung beruht sowohl auf dem Pantheismus, der alles für beseelt hält, als auch auf dem Dualismus, wenn er die Erde als einen Straf- und Läuterungsort annimmt.“³⁷²

Die Lehre der *Metempsychose* hat eine lange Geschichte und findet sich in verschiedenen Formen im Buddhismus, in der Kabbala wieder, wie auch in der Religion von nord- und südamerikanischen, afrikanischen und australischen UreinwohnerInnen.

In der veröffentlichten Version von *Metempsychose* in der Zeitschrift *Frischfleisch* erklärt der Autor den Titel als „umseelung“³⁷³. Der Untertitel lautet „letzte tragödie der bourgeoisie“³⁷⁴, was einen gesellschaftskritischen Aspekt in die Thematik einschließt. Geschrieben wurde das Stück von Ernst Wunsch, gewidmet ist es „antonin artaud, reinhard p. gruber, inge u. heppo weinberger“. Für die Illustrationen war Rupert Kisser verantwortlich. Die Personen des Stückes waren „ERNST, REINHARD, SOUFFLEUSE, INSPIZIENT, BELEUCHTER, 3 RADRENNFAHRER sowie DIVERSE BÜHNENARBEITER“. Die handelnden Personen sind im Text, der sich im Übrigen durch seine Kleinschreibung auszeichnet, ausnahmsweise in Großbuchstaben anzutreffen, ebenso wie die wenigen Wörter, die durch ihre Großschreibung betont werden sollen. Dem Text sind Datum und Ort der Entstehung vorangestellt: 23. April 1975 in Wien.

Metempsychose war, wie eigentlich alle Projekte, die Kisser und Wunsch gemeinsam starteten, ein Versuch oder besser ein Experiment. Kisser erinnert sich an die Umstände, die dieses Stückes hervorgebracht hatten:

„Viele Dinge sind eigentlich heute Standard, die damals aber noch völlig neu und ungewöhnlich waren, also zum Beispiel eine schiefe Bühne. Und warum muss die Bühne immer gerade sein? Ich weiß nicht, wie das entstanden ist, aber irgendwann

³⁷² Friedrich Kirchner: Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe. <http://www.textlog.de/1802.html> Zugriff: 20.11.2009.

³⁷³ Ernst Wunsch: *Metempsychose. letzte tragödie der bourgeoisie*. „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 28.

³⁷⁴ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wunsch: *Metempsychose*. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5. S. 28.

haben wir gesagt, nein, die Bühne ist also sozusagen die schiefe Ebene und es geht immer nur bergab.“³⁷⁵

Die formale Bedingung des Stückes sprengte den Rahmen einer Puppenbühne. *Metempsychose* war nicht für einen kleinen Guckkasten mit Puppen als Protagonisten angelegt.

„Aber da ging es auch wieder um die Bühne, die müsste so aussehen, da oben ist der Wunsch mit seiner Schreibmaschine, unten spielt sich, weiß der Teufel was, ab, was überhaupt uninteressant ist, so etwas Privates, Intimes, das niemanden etwas angeht, aber natürlich ablenkt von dem, was oben los ist, der dann auch oben Unsinn machen darf, [...] das wäre der Gruber mit der Souffleuse und dann der Wunsch, der irgendwie Dummes sagt. Zwischendurch fahren Radfahrer, während unten etwas Obszönes passiert, dann kommt da von der anderen Seite der Rollstuhlfahrer runter.“³⁷⁶

Als Protagonisten waren demnach Wunsch und Gruber eingeplant. Die Inhaltsangabe ist etwas konfus, weshalb nun eine Zusammenfassung Klarheit über *Metempsychose* verschaffen soll.

Das Stück gliedert sich in zwei Komplexe, zum einen in den Text von Wunsch, zum anderen in die Zeichnungen von Kisser. Zweiteres erfordert noch einen kurzen Exkurs, um Einflüsse aufzudecken, die Kisser seit seiner Kindheit geprägt hatten. Zu den frühen Auseinandersetzungen mit Comic zählen Mickey Maus- und Donald Duck- Geschichten, mit denen er aufgewachsen war. „Diese Geschichten haben sich teilweise so eingebrannt ins Hirn“³⁷⁷, erinnert sich Kisser. Mitte der 1960er Jahre rückten die Illustrationen von Robert Crumb in den Mittelpunkt des Interesses. Auch in Europa waren die von ihm erstellten Charaktere „Mister Natural“³⁷⁸ und „Fritz the Cat“ sehr beliebt. In den 1970er erlebte „Fritz the Cat“ einen neuen Aufschwung, als er als Zeichentrickfilm in den Kinos startete. In einer bisher unbekanntem Offenheit widmete sich damit ein Genre, das zuvor den Kindern vorbehalten war, den Erwachsenen mit ungewohnter Freizügigkeit, vor allem sexuelle und politische Anspielungen betreffend. Kisser lässt aber durchblicken, dass von den Illustrationen, die ihn interessierten, Crumb „noch der Harmloseste gewesen“³⁷⁹ sei. Er befasste sich mit tabubrechenden, „unheimlich schweinischen“³⁸⁰ Undergroundcomics, die in den 1970ern erhältlich waren.

³⁷⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁷⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁷⁷ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁷⁸ Wunsch nennt im Dokumentationsgespräch Mr. Natural „Mr. Wunderlich oder Wunderbar“. Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁷⁹ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁸⁰ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

Das Titelblatt für Metempsychose in der Zeitschrift Frischfleisch, weist nicht nur Titel, Widmung und Personenverzeichnis auf, sondern auch eine, die ganze Seite einnehmende Karikatur. Eine schiefe Ebene wird von Stützen getragen. Darauf steht ein Tisch mit einer Schreibmaschine und einer Flasche, vor der eine Person mit einem Glas in der Hand und einer Brille auf der Nase sitzt. Unter dieser schiefen Ebene liegt eine nackte Dame, von der nur der Hinterkopf zu erkennen ist, da sie in einen Fernseher starrt, dessen Bildschirm den BetrachterInnen zugewandt ist.

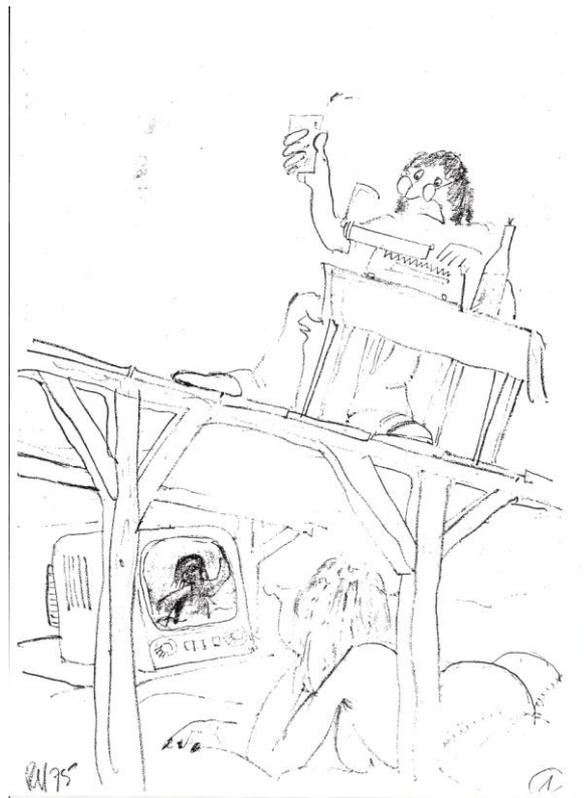


Abb. 4.16

Die Steigung der Bühne entspricht laut Text 15%, „außerdem ist sie notfalls beweglich und zwar wie eine wippe mit dem soufflékasten als achse.“³⁸¹ Schon in der Textfassung breitet Wunsch seine Überlegungen zu den Problemen, die eine schiefe Bühne verursacht, aus: „ERNST im frack mit zylinder tritt auf, d.h. er bezwingt die SCHIEFE BAHN von rechts unten und nimmt hinter dem tisch auf dem stuhl platz.“ Die Regieanweisungen sind sehr detailliert. Der Raum muss dunkel sein und das Licht eine Stimmung wie kurz vor Sonnenaufgang erzeugen. Aus einem Aktenkoffer packt Ernst nun Schreibzeug und Papier aus und legt es auf den Tisch. „dabei muss er ständig darauf achten, den eindruck eines

³⁸¹ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wunsch: Metempsychose. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5. S. 29.

menschen zu machen, der NICHT auf einer SCHIEFEN BAHN sitzt.“ Aus demselben Grund darf auch das Rotweinglas nicht vollgeschenkt werden. Während Ernst wartend am Tisch sitzt, wird es heller auf der Bühne „als graute schon der morgen“. Der Effekt von Trockeneis soll den verdampfenden Morgentau andeuten. Rötliches Licht und Vogelgezwitscher kündigen den neuen Tag an. „ERNST greift zur Feder und grübelt.“ Nun hält Ernst einen Monolog, den er emsig protokolliert. Die Sätze erscheinen nicht logisch, sie ergeben in ihrer Summe keinen Sinn.

„an das Standesamt betrifft Eheschließung. es ist zwar schon spät. ich meine. nein. also gut. nein so. vor dem Frühstück bin ich kräftiger als nachher. was das Radfahren anbetrifft Punkt. nein. ich meine Frühsport. nein. äh. vergleiche Frühsport mit Frühradfahren. die Souffleuse schläft schon wieder oder sie ist noch nicht da.“

Sehr verworren erhalten wir zunächst die Information, dass es sich um einen Brief an das Standesamt handelt und eine Eheschließung bevorsteht. Über Gedankensprünge kommt Ernst schließlich auf die Souffleuse zu sprechen. Einige Zeilen lang wird nun über das Fahrradfahren monologisiert, wobei kein sinnvoller Schluss daraus gezogen werden kann; jedenfalls noch nicht.

„ich habe es gerade noch geschafft, pünktlich hier anzu. einzutreffen. auf der Bühne einzu? nein Punkt. oder? habe es geschafft, auf die schiefe Bahn. nein. rechtzeitig im Theater zu sein. offensichtlich noch vor Eintreffen der Souffleuse. Reinhard, der kein Fahrrad hat. das streich ich weg. Reinhard ist mit dem Auto gekommen. nein. Reinhard, der mit dem Auto gekommen ist, hat dieses weder für das Publikum noch für mich sichtbar abgestellt außerhalb der Bühne. scheiße. Reinhard hat sein Auto unten abgestellt und müsste theoretisch... jeden Augenblick erscheinen.“

Die Besonderheit ist, das Stück entlarvt sich selbst als Bühnenstück. Die Diegese, die das Bühnengeschehen umfasst, hat den Anschein, sich mit der Wirklichkeit zu vermischen. Ernst beschreibt alle Vorkommnisse, die im Moment vor sich oder eben nicht vor sich gehen; die Souffleuse und der Mitpieler Reinhard sind noch nicht im Theater eingetroffen. Dies scheint Teil der Aufführung zu sein. Der Fakt, dass Ernst darauf aufmerksam macht, wirkt störend, denn dem Publikum wäre dies eigentlich nicht aufgefallen.

Der Monolog des Protagonisten wird unterbrochen: „1 Radrennfahrer keucht die schiefe BAHN hinauf und verschwindet“, zwei weitere Radrennfahrer folgen dem ersten. Als Ernst wieder alleine ist, fährt er fort:

„na gut. wo war ich. der Tod vom Theater. mhm. unfug mit einer Leiche. hähä! brisant! sehr brisant! lassen wir das derweil. dieweil Punkt. also, teile dem zuständigen Standesamt mit, daß das Brautpaar... zwei Bräute? Brautleute... Brautleute? männlich?“

beide männlich? ich schreibe. wird unterstrichen ICH. schreibe. was? äh. ja. bräute. also...“

Während die Sonne aufgeht „quält sich REINHARD die SCHIEFE BAHN hinan“, er sitzt im Rollstuhl. Ernst ist nun erleichtert, doch Reinhard ignoriert ihn und verschwindet wieder. Deshalb widmet sich Ernst wieder seinem Monolog, den er fleißig mitprotokolliert. Wieder kommentiert er, was gerade auf der Bühne vor sich gegangen war: der Sonnenaufgang, Reinhard's Auftritt. Das Vogelgezwitscher ist für ihn jedenfalls Beweis dafür, dass der Inspizient anwesend ist, der ihm die Souffleuse beschaffen könnte. Nun widmet sich Ernst der Wichtigkeit der Beleuchter am Theater. „ich wage sogar zu behaupten... daß der beleuchter der wichtigste mann am theater überhaupt ist.“³⁸² Dies ist nur zu logisch, da der Schauspieler erst durch die Beleuchtung sichtbar wird. Wieder wird das Stück selbst thematisiert:

„wenn ich behaupte, heute geben wir kein kurzschlußstück... also ich setze... das elektrische theater voraus... wenn ich also behaupte, bei unserem heutigen stück wird kein kurzschluß vorkommen, denn in diesem stück ist... ausnahmsweise kein kurzschluß vorgesehen... liegt es allein am beleuchter... liegt es einzig und allein... an der disziplin... an der theaterdisziplin.“

Während sich Ernst mit der Frage auseinandersetzt, ob nun das Elektrizitätswerk oder der Beleuchter Schuld an einer Dunkelheit hätte, tauchen unter der schiefen Bühne Reinhard und die Souffleuse händchenhaltend auf. „beide sind leicht angeheitert. REINHARD bedrängt die kichernde und quietschende SOUFFLEUSE.“ Durch die Geräusche irritiert hält Ernst inne in seinem Monolog und presst sein Ohr auf den Boden, um die Stichworte der Souffleuse nicht zu verpassen. Reinhard flüstert leise „fernsehen“, was Ernst kommentiert mit „aha. jemand sagt etwas. fernsehen... ich soll sagen fernsehen? das werde ich nicht sagen! ich weigere mich, auf der bühne fernsehen zu sagen.“ Ernst erkennt aber, dass ihm falsch souffliert wurde, woraufhin er seine „Untermieter“ darauf aufmerksam macht, dass das Stück bereits begonnen hat. Doch niemand nimmt ihn zur Kenntnis. Plötzlich taucht Reinhard links oben auf der schiefen Ebene in seinem Rollstuhl auf und rollt abwärts. „kaum ist er rechts unten verschwunden, kracht und klirrt es auch schon. ERNST nimmt verdutzt wieder platz und schreibt weiter.“ Reinhard rollt wieder auf die Bühne samt Fernsehgerät. Gemeinsam mit der Souffleuse sieht er fern, eine Sektflasche wird geöffnet. Der Knall veranlasst Ernst zur Annahme, die Souffleuse habe sich umgebracht. So schwadroniert er über den Tod des

³⁸² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wunsch: Metempsychose. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5. S. 30.

Theaters und stellt fest: „je greller das kunstlicht... desto näher der tod.“³⁸³ Inzwischen spielen Reinhard und die Souffleuse „nachlaufen“, bis sie sich im Liebesspiel auf dem Boden wieder finden. Ernst, der nun feststellt, dass ihm der Abend entgleitet, meint, „wenn eine leiche wahnsinnig geworden ist, ist das karzinom ein kasperl. oder es handelt sich um einen fall von metempsychose. der anlaß, der mich treibt, um antragsgenehmigung und termin anzusuchen, ist das chaos.“ Zum ersten Mal kommt er auf ein Fest, das anstehen soll, zu sprechen. Da er aber wieder unterbrochen wird durch diverse Geräusche aus dem unteren Bühnenteil, steckt er seinen Kopf durch eine Luke. Dabei bleibt er stecken und muss von Reinhard erst einmal gerettet werden. Nun stürzt er sich auf die Souffleuse und es entsteht ein „dreierziegel“. Der Inspizient tritt auf, durchschaut die neue Situation auf der Bühne und legt ein neues Tonband ein. Statt des Vogelgezwitschers ist nun „orgiastische musik“ zu vernehmen. Der Inspizient begibt sich ebenfalls in den unteren Bühnenteil. Nun tritt auch noch der Beleuchter auf. Er verschwindet und mit ihm geht das Licht oberhalb der schiefen Ebene aus. „rings um den bühnenuntergrund, eigentlich in form eines rechtwinkligen dreiecks, flammen hunderte bunte lichtlein auf, eventuell serienschaltung.“ Auch der Beleuchter verschwindet durch die Luke und schließt sich Ernst, Reinhard und dem Inspizienten an. „nachdem jeder gekriegt, was er gewollt, rekonstruiert man oberflächlich seinen desolaten bzw. abgelegten habitus und geht wieder an seine arbeit. das stück ist nämlich noch nicht aus.“ Der Beleuchter erhellt den oberen Bühnenteil wieder, der Inspizient „überwacht den aufbau einer riesenhochzeitstafel im hintergrund, und überhaupt muß der INSPIZIANT immer ein auge auf die requisiten haben, es könnten sich peinlichkeiten ergeben.“

Ernst, Reinhard und der Inspizient umringen nun die Souffleuse, mit Begleitung von Gitarre und Ziehharmonika wird ein Lied – die „Vogelhochzeit“ – angestimmt, der Text allerdings abgeändert:

³⁸³ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wünsch: Metempsychose. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5. S. 31.

SOUFFLEUSE die unschuld hat man mir geklaut jetzt bin ich des theaters braut
 ALLE widiralalala widiralalala widiralalalala
 INSPIZIENT das personal das muß man schwängern um das schauspiel zu
 verlängern
 ALLE widiralalala widiralalala widiralalalala
 BELEUCHTER wir reißen dir das kleid vom leib und machen dich zu unserm
 weib
 ALLE widiralalala widiralalala widiralalalala
 SOUFFLEUSE es muß ein stück doch böse enden wenn schauspieler
 soufffeusen schänden
 ALLE widiralalala widiralalala widiralalalala
 E & R noch immer ist das stück nicht aus wir gehen jetzt zum
 hochzeitsschmaus
 ALLE widiralalala widiralalala widiralalalala³⁸⁴

Alle begeben sich jetzt zur Hochzeitstafel. Die Brautleute Reinhard und Souffleuse werden mit Blütenblättern überschüttet. Ernst hält abschließend eine Rede auf die beiden: „somit befreien wir uns endlich! der akt der befreiung ist ein theatralischer akt. der akt der vereinigung MUSS auf der bühne stattfinden, und die befreiung ist, MUSS eine katastrophe sein. das ist der trinkspruch der freiheit. wir trinken auf die befreiung...“.

Und gerade die Befreiung von allen bühnentechnischen und inszenatorischen Pflichten und Zwängen gibt *Metempsychose* Sinn. Ein plötzlich auftretendes Unwetter veranlasst die Brautleute dazu, sich in ihren schön geschmückten Bühnenteil zurückzuziehen. Sie „sehen sich lang in die augen. diese szene ist derartig expressiv, daß man es mit sprache gar nicht ausdrücken kann. das ist eben die kraft des theaters, metempsychose, die seele eines toten.“ Wegen des Unwetters versuchen sich auch die restlichen Festgäste in Sicherheit zu bringen. Da tauchen aber die drei Radrennfahrer links oben auf und fahren in die Menschenmenge hinein. Dies ist die schlussendliche Katastrophe. Mit einem Kurzschluss endet das Stück.

³⁸⁴ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wünsch: *Metempsychose*. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 4, Jg. 5. S. 32.

Abb. 4.17

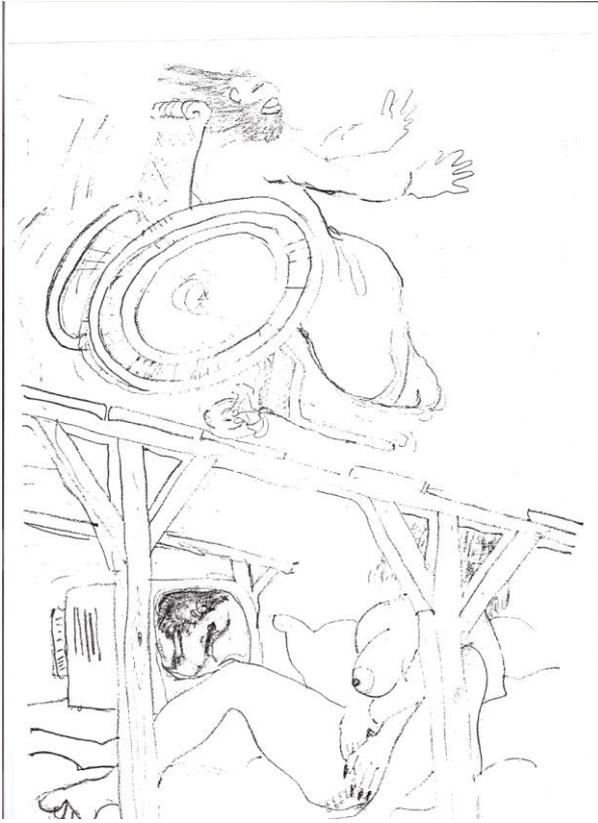


Abb. 4.18

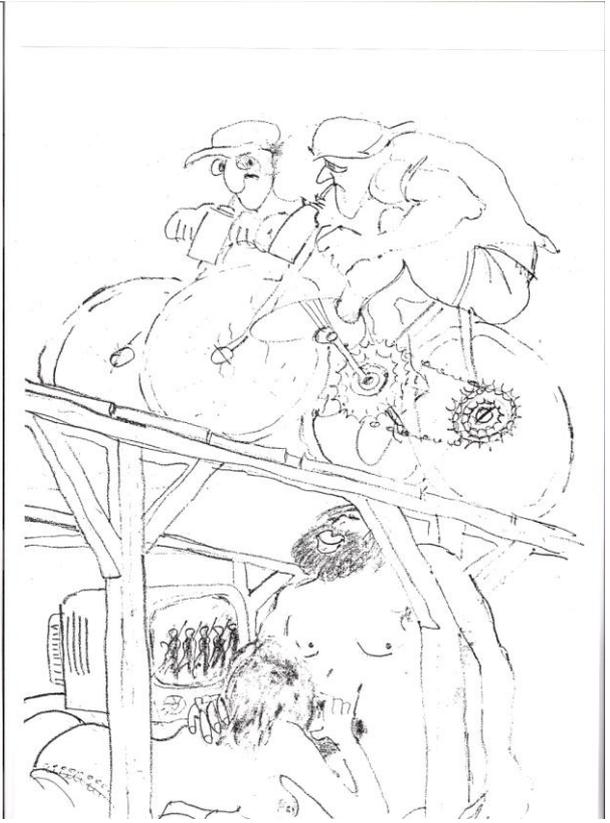


Abb. 4.19

Abb. 4.20

Metempsychose wurde nie aufgeführt, aber „das war uns auch egal“³⁸⁵, meint Kisser, „in dem Moment war das, dieses Theaterstück, war dann ein Stück Literatur oder es war meinerwegen ein Comic mit etwas zu viel Text.“ Die Arbeit an diesem Stück bereitete ihm jedenfalls Vergnügen, „mit diesen Dingen zu spielen hat Spaß gemacht“. Die Kombination von Dingen, die eigentlich nicht miteinander in Beziehung stehen, waren ausschlaggebend für die Entstehung der *Metempsychose*: Sport und Bühne, Pornografie und Souffleuse. „Es wäre lustig gewesen, dieses Stück aufzuführen. Es war aber gedacht als Lesestück und nicht zur Aufführung auf einer Puppenbühne.“³⁸⁶ Dafür wären professionelle Schauspieler notwendig gewesen, was allein aus finanziellen Gründen nicht in Frage kam.

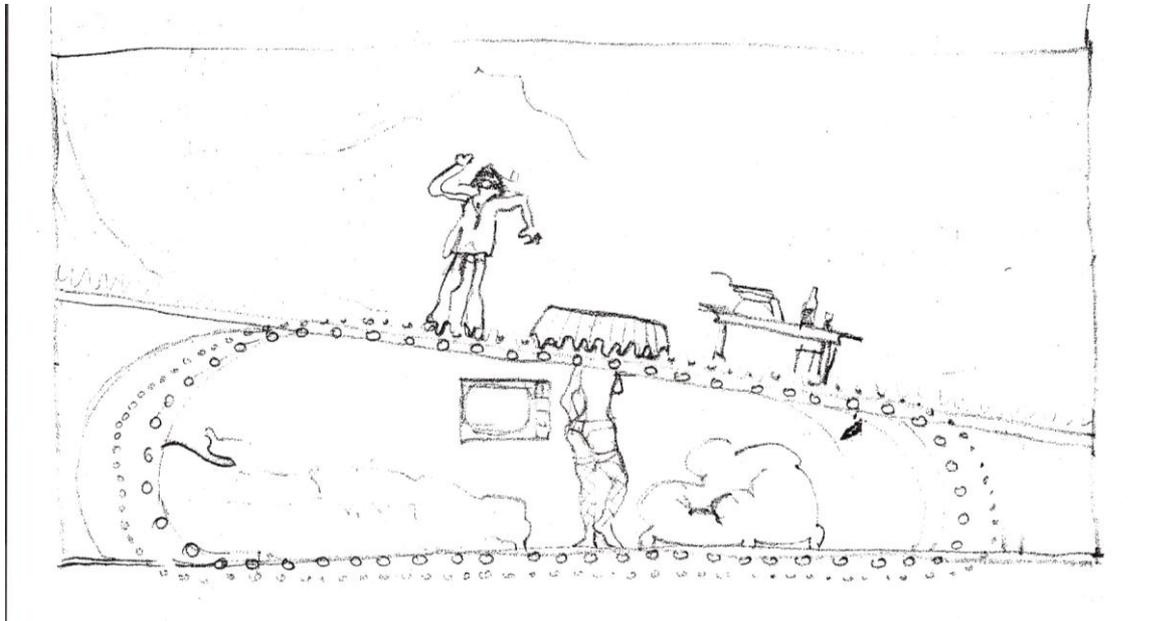


Abb. 4.21

Indem das Stück sich immer wieder als ein solches ausweist und alle Bereiche des Theaters, die eigentlich heimlich und unbemerkt agieren, offen auf die Bühne stellt, liegt die Besonderheit von *Metempsychose*. Inhaltlich verhält es sich wie mit *gespräch über gruber*, denn, auch wenn es hier eine Fülle von Informationen gibt, stehen diese nicht miteinander in Verbindung und verlieren sich in ihrer scheinbar alogische Anordnung. Die Verwendung einer schiefen Bühne ist keine Provokation und keine das Theater völlig umwälzende Maßnahme. Es gibt dem Theater aber neue Möglichkeiten. Ob der Einsatz einer schiefen

³⁸⁵ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁸⁶ Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

Bühne durch *Metempsychose* Einzug in zahlreichen Theatern erhielt, muss wohl negativ beantwortet werden. Es kann sich lediglich um eine Tendenz der 1970er Jahre handeln, die anschließend Mode wurde und schlussendlich den technischen Möglichkeiten der Theater als Standardeinrichtung hinzugefügt worden ist. Fest steht, das Ansprechen von Tabus spielt eine zentrale Rolle: Nacktheit allein ist nicht mehr Provokation, aber pornografische Szenen in aller Öffentlichkeit sehr wohl. Darin steckt wieder ein Hauch Aktionismus.

4.5.2. der wirkliche wünsch

Über das Stück *der wirkliche wünsch* findet man in den Dokumentationsgesprächen weder bei Kisser noch Wünsch (noch Behrendt) genauere Details. Und trotzdem bezeichnet es Wünsch als konsequente Fortsetzung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* und zwar unter dem Aspekt der Absurdität.

Kisser erinnert sich, dass er gemeinsam mit Wünsch bei der Arenabewegung Christian Kolonovits³⁸⁷ kennengelernt hatte, der „damals noch ein Jungmusiker“³⁸⁸ war. „Der Ernst hat ja dann sofort ein Stück geschrieben für Christian“, fügt Kisser hinzu. Bei diesem Stück handelt es sich um *der wirkliche wünsch*, denn der Textgrundlage ist eine genauere Erklärung beigefügt: „stück mit kasperltheaterbühne und christian kolonovits“³⁸⁹. Interessant ist, dass es explizit für die Puppenbühne geplant war, deren Guckkasten aber gar nicht bespielt werden sollte. In diesem Sinne stellt es keinen Rückgriff auf das Puppentheater dar, umso mehr wird es als Bruch mit dem bisherigen Konzept begrifflich.

Mit diesem Stück beabsichtigte Wünsch, dass die Leute wie gewohnt in den ZuschauerInnenraum kommen und die bereits aufgebaute Bühne erblicken können. Die ProtagonistInnen treten auf und begeben sich sogleich hinter die Bühne. Die ZuschauerInnen hören nur Bruchstücke der Unterhaltung und sollen in Unwissenheit gelassen werden, was eigentlich gespielt wird. „Wir haben sogar diesen Christian Kolonovits, haben wir da immer miteinbezogen.“³⁹⁰ Er „war damals ein Freund von mir und er war noch nicht bekannt und er

³⁸⁷ Christian Kolonovits ist ein Komponist und Dirigent aus Österreich, der ein Mitglied der Band Milestones war und das Lied *Hollywood* für Waterloo & Robinson komponiert hatte. Er arbeitete und komponierte für Austropop – SängerInnen wie Rainhard Fendrich, Georg Danzer, Wolfgang Ambros, Maria Bill, Stefanie Werger und viele mehr.

³⁸⁸ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁸⁹ Ernst Wünsch: *der wirkliche Wünsch*. Unveröffentlichtes Manuskript. S. 1.

³⁹⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

hatte mit den Milestones ganz leise Klavier gespielt. Ja, also da habe ich so ein Stück mit, das damals war, das hieß *der wirkliche Wunsch*.

Der Text beansprucht nur eineinhalb Seiten und ist dementsprechend schnell zusammengefasst. Auch Reinhard P. Gruber ist wieder integriert; er tritt als Erster hinter der Kasperlbühne hervor, begrüßt das Publikum und stellt sich als Ernst Wunsch vor. Durch ein Mikrofon erschallt Wunschs Stimme, der richtigstellen will, er sei der echte Wunsch. Es entbrennt ein Streitgespräch, das von heiter bis wütend alle Stimmungen ausfüllt und eine wackelnde Bühne verursacht. Im Wortgefecht obsiegt Gruber, die Stimme verstummt, Gruber lächelt. Es folgt „fanfare, trommelwirbel, rupert kisser läuft mit schwarzer fahne hinter der kasperlbühne hervor, zu gruber.“³⁹¹ Dieser verkündet lautstark: „wunsch ist tot! es lebe wunsch!“³⁹² Mit diesen Worten überreicht er Gruber die Fahne. Aus der Kasperlbühne sollen Heilrufe und anschließender Applaus zu vernehmen sein. Wunsch erinnert sich, „und da hat der Kisser die Funktion gehabt immer des Technikers, also mit einem Overall und einem Werkzeugkoffer zu kommen als [...] sozusagen.“³⁹³ Nach diesem Auftritt sollte Kisser wieder hinter der Puppenbühne verschwinden. Kolonovits hat als Nächster seinen Auftritt, er schüttelt Gruber die Hand und überreicht ihm eine Nelke. Damit verschwindet er schon wieder. Seinem Beispiel folgen jetzt weitere Personen, die „einzeln hintereinander“³⁹⁴ Gruber begrüßen „mit den worten ‚grüß gott herr wunsch‘ oder ‚heil wunsch‘.“ Sie „geben ihm eine nelke und begeben sich wieder hinter die kasperlbühne, woher sie gekommen sind. jeder einzelne wird seinerseits von gruber mit seinem namen angeredet.“ Die Personen sind in dem Text aufgelistet, einige davon wurden bereits vorgestellt, wie zum Beispiel Josef Dirnbeck, Ingrid Karl, Klaus Behrendt. Zu den in dieser Arbeit noch unbenannten Personen zählt Nils Jensen, der auch zum Freundeskreis von Christian Kolonovits gehörte und ebenso wie Ernst Wunsch für die Zeitschrift *Frischfleisch* gearbeitet hat. Die Namensliste enthält Freunde und Bekannte, die für dieses Stück nicht nur als ZuschauerInnen vorgesehen waren, sondern in umgekehrter Rolle die Bühne füllen sollten. „je nach lust und laune können auch zuschauer die bühne betreten, müssen sich allerdings vor dem begrüßungszeremoniell noch vorstellen, damit gruber auch ihre namen weiß. am ende erscheint ernst wunsch, in fetzen gehüllt, sehr fahl [händisch wurde dem beigefügt: ev. mit Dornenkrone].“ Gruber und Wunsch begrüßen den anderen jeweils mit „grüß gott herr wunsch“. Eine weitere Nelke wechselt den Besitzer,

³⁹¹ Wunsch: der wirkliche Wunsch. S. 1.

³⁹² Ebd. S. 1.

³⁹³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁹⁴ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf: Wunsch: der wirkliche Wunsch. S. 2.

die letzte Regieanweisung lautet: „christian tusch. [Händisch ist hier eingefügt: Applaus] alle begrüßten treten vor und verbeugen sich gemeinsam. Damit endet dieses Stück.

der wirkliche Wunsch wurde laut Wunsch niemals aufgeführt. Die Absicht des Stückes hält er im Dokumentationsgespräch fest: „dann kommen immer Leute, die wir kennen, also einfach nur die wir gekannt haben, haben wir immer aufgeführt, die sind ja auch immer gekommen, da hat es irgendwelche so treuen Freunde gegeben.“³⁹⁵ Im Rahmen eines nummernähnlichen Programms hätte dieses kurze Spiel jedenfalls Platz finden können und wäre damit eine charmante Art und Weise von Danksagung an die treuen Fans des *Kisserwünschen* *aktionistischen Kasperltheaters* gewesen.

4.6. Die Auflösung der Gruppe *Zuckerstuhl*

Erste Anzeichen für die Auflösung von *Zuckerstuhl* wurden bereits erwähnt. Letztendlich liegt der Grund aber in der unterschiedlichen Kunstauffassung und dem unterschiedlichen Kunstverständnis von Kisser und Wunsch. Nach nur wenigen Jahren hatte das Experiment seine Grenzen erreicht und war daran gescheitert.

„Plötzlich hat er [Kisser] gesagt: Gut wir machen keine Geschäfte, ich hänge das an den Nagel. Er hat mit allem aufgehört, er hat alles in eine Truhe weggesperrt,“³⁹⁶ erinnert sich Wunsch. Kisser fand das, was *Zuckerstuhl* produzierte, in seiner Durchführung nicht professionell genug. Mit einem Blick auf Piplits erklärt sich, was sein Ziel gewesen wäre. Doch „dafür war das Geld nicht da“³⁹⁷, erklärt Kisser und es hätte haufenweise Arbeit gekostet, aus *Zuckerstuhl* etwas aufzubauen. Nach drei Jahren stand für ihn fest, dass ihn das Puppenspiel nicht mehr weiter brachte. „Ich glaube nach wie vor, wenn das, dass man aus der Sache sozusagen wirklich eine Serie hätte machen können, oder dass das Zeug da war für echte Theaterproduktionen, die auch Publikum haben, aber dort sind wir eigentlich an unseren Möglichkeiten irgendwie gescheitert.“ Für Kisser, der 1977 eine Reise durch Nordamerika unternommen hatte, stellte die Begegnung mit Felix Mirbt³⁹⁸ in Kanada den absoluten Schlusspunkt für seine Puppenspielkarriere dar. Mirbt inszenierte damals am Staatstheater

³⁹⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁹⁶ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

³⁹⁷ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

³⁹⁸ Felix Mirbt (1931 - 2002) wurde in Breslau geboren, einer Stadt, die vor dem Zweiten Weltkrieg noch zu Deutschland gehört hatte, dann aber Polen angeschlossen worden war. Durch eine Einladung von Micheline Legendre kam Mirbt 1953 nach Kanada. Dort wurde er in den 1970er Jahren mit seinen Adaptionen von Klassikern mit riesigen Puppen berühmt. Die Puppen wurden von sichtbaren Menschen bewegt, die Stimmen liehen ihnen ebenfalls sichtbare Personen. Das Aufzeigen von Manipulation und Kontrolle über Andere war dabei ein zentrales Thema.

von Ottawa, das Kisser als kanadisches Burgtheater bezeichnet. Dort wurde gerade *Traumspiel*³⁹⁹ von Strindberg eingeübt, „als Puppenspiel in diesem Riesentheater“⁴⁰⁰. Kisser begleitete die Probenarbeiten und war fasziniert von dem Aufwand, der erforderlich war, um etwas Derartiges auf die Beine zu stellen, um „aus diesen hatschaten Ideen eine Show zu machen, die wirklich funktioniert“. Er bemerkte ganz einfach, dass der Aufwand, der im Rahmen von *Zuckerstuhl* betrieben wurde, viel zu gering war. Mirbt „hat alle Figuren von dem Strindbergstück, waren nur Masken, also nur Relieffiguren, und Tücher und Beleuchtung, völlig minimalistisch, also ich glaube fast keine Requisiten, sondern nur Beleuchtung, Projektionen und diese unglaublich fein ziselierten Masken, die waren weiß, die haben keine Haare gehabt, und nichts.“ Kisser beschlich das Gefühl, die Puppen schleppten die Spieler hinter sich her.

„Es war nie auch nur der Funke einer Illusion, dass die Puppenspieler etwas getan haben, mit der Steuerung der Puppe, die Puppe hat von Anfang an die Regie gehabt, also die hat sich bewegt und die Puppenspieler sind nachgelaufen, damit sie mitkommen, es war unglaublich, wirklich, ich übertreibe das nicht, und der hat genau gewusst, was er macht, an diesen Figuren hat er unglaublich lange gearbeitet, an den Einstellungen, er konnte mit dem Licht, mit den Projektionen und Licht und Schatten diesen Figuren völlig unterschiedliche Ausdrücke geben, also man hat sie von unten und von der Seite beleuchtet, dann haben sie gelacht, und man hat sie von oben beleuchtet, dann haben sie Augenringe bekommen und waren zutiefst traurig, und das verstärkt mit der Mimik, also Mimik haben sie nicht, mit der Bewegung, mit der Motorik und das war zwingend, das war absolut zwingend, aber der hat an diesen Einstellungen bitte, tagelang gearbeitet, an einem Dialog haben die tagelang gearbeitet, der hat die Puppenspieler alle wochenlang trainiert bis die das irgendwie hingebracht haben.“

Mit den Mitteln eines Staatstheaters war dieser Aufwand natürlich möglich, nicht aber für zwei Studenten wie Kisser und Wünsch. Und dieser Umstand löste bei Kisser wohl das Gefühl aus, niemals etwas in der Größenordnung von Mirbt schaffen zu können, wodurch ein Weitermachen für ihn wohl keinen Sinn mehr hatte.

„Puppentheater wunderschön, aber wie viele Zuschauer bringe ich hinein, ich habe hundert Leute, ich brauche aber für eine ordentliche Produktion, mindestens drei [Personen] hinter der Bühne, die ganze Vorbereitungszeit und dann haben wir ausgerechnet, was müssen die Leute dann Eintritt zahlen, und dann war klar, das wird kein Mensch zahlen, kein Mensch wird viermal soviel oder fünfmal soviel wie für eine Kinokarte zahlen, aber das brauche ich und das Theater muss die ganze Zeit voll sein, damit diese Qualität entsteht.“

³⁹⁹ *The Dreamplay* in der Inszenierung von Felix Mirbt wurde 1977 im Tarragon Theatre in Toronto aufgeführt. Siehe unter: <http://www.tarragontheatre.com/about/production-history.php> Zugriff: 24.11.2009.

⁴⁰⁰ Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

Kisser wurde auf seiner Reise durch Amerika und Kanada bewusst, dass die Zukunft beim Trickfilm liegt. Die Saurier in Spielbergfilmen waren damals auch nur Puppen.⁴⁰¹ Es sind „alles Puppenfilme, die man halt heute anders produziert werden“⁴⁰². Dort reicht das Geld aus, „um wirklich eine Illusion auf die Beine zu stellen.“ Für Kisser war es eine rationale Entscheidung, sich einzugestehen, dass *Zuckerstuhl* niemals diese Qualität erreichen wird, auch wenn er es für das Theater generell und rein technisch als möglich betrachtet, Magie entstehen zu lassen, die filmischen Effekten gleichkommt. Als Kisser von seiner Reise zurückkehrte, war die Auflösung von *Zuckerstuhl* unausweichlich: „Ich habe mich verabschiedet von der ganzen Geschichte.“

Das Bestehen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* grenzt Hüttler auf den Zeitraum 1973 bis 1975 ein, addiert damit auch die Zeit, die das Phänomen unter dem Namen *Zuckerstuhl* agiert hatte, da er *evelyn ist unsterblich* und *gespräch über gruber* miteinrechnet. Da die Aufführungen in Graz aber erst 1976 stattfanden, kann das Bestehen nicht auf drei Jahre begrenzt werden, sondern mindestens auf vier. Hier hat sich auch Kisser verschätzt. *Zuckerstuhl* existierte, laut Wünsch, überhaupt noch bis 1980. Für den Verein „musste man ja Beiträge zahlen“⁴⁰³, bis sie ihn schließlich auflösten. Damit, dass Kisser „alles“ an den Nagel hängte, gehörte *Zuckerstuhl* der Vergangenheit an.

Trotz der Auflösung hatten es zwei Studenten geschafft, ein Projekt aus dem Nichts zu starten, ohne finanzielle Unterstützung. Vielleicht war das Unternehmen – aufgrund des unterschiedlichen Kunstverständnisses der Begründer – von Beginn an zum Scheitern verurteilt und die Vielseitigkeit von *Zuckerstuhl* zu umfangreich, um in diesem Konzept – als wirtschaftlich rentables Geschäft – bestehen zu können. Auch wenn das Resultat nicht die Resonanz fand, die ein längerfristiges Bestehen gesichert hätte, so bleibt das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* auch in dem kleinen Rahmen, indem es gewirkt hat, ein wichtiger Beitrag der Theatergeschichte, dessen Eigenheit vielleicht war, nur in den 1970er Jahren Anklang finden zu können.

Behrendt sieht die Auflösung aus einer anderen Sicht, denn Wünsch und Kisser gaben auch das Puppenspiel an seiner Bühne im Theater der Jugend auf.

⁴⁰¹ Allerdings ersetzen in heutigen Filmproduktionen Computeranimationen zum Großteil die Puppen.

⁴⁰² Hier und im Folgenden wird Bezug genommen auf Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Rupert Kisser.

⁴⁰³ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wünsch.

„Der Ernst Wunsch hat dann nicht mehr mitspielen wollen, der hat was Anderes, nicht wir waren immer gut befreundet, hat etwas Anderes gemacht, musste dann ja auch offensichtlich in dem Architekturbüro von seinem Vater oder so etwas übernehmen. Wie das jetzt genau war, das weiß ich gar nicht. Und der Rupert Kisser hat sein Studium fortgesetzt, um eben der Doktor Rupert Kisser zu werden, was er ja damals durchaus nicht war. Der Kisser Rupert steht sozusagen zu seiner wilden Vergangenheit, so wild war das gar nicht. Also gegen, für heutige Verhältnisse war das nicht wild.“⁴⁰⁴

Seiner Erinnerung nach, gab es auch keinen Streit, der Kisser und Wunsch entzweit hätte. Es hat ganz einfach aufgehört, die Wege gingen auseinander.

Kisser wollte professionelles Theater machen, Qualität anbieten und es damit auch wirtschaftlich rentabel machen. Wunsch blieb sich aber seinem Vorsatz treu, Theater zu machen, das neu war und keine Wiederholung von bereits Existierendem. Wunsch wollte Theater machen, das sich nicht den Publikumserwartungen fügen musste, sondern dem sich das Publikum fügte. Wie Kisser die Saurier, so betrachtet Wunsch die Vogelscheuche als Puppe. Sie hat einen Sinn zu Existieren, indem sie Vögel davon abhält, das Saatgut zu zerstören. Einen Sinn ergibt *Zuckerstuhl* für Wunsch wohl in der Art, wie es war und nicht wie es hätte sein können: in professionellerem *Outfit*. Schon bei den Aufführungen im Theater im Keller in Graz „gab es sogar Presse und dieses, aber es war relativ schwach, also mir hat das nicht mehr so gefallen, der Kisser war dann irgendwie sauer, weil er wollte, dass wir einfach klassischen Kasperl spielen und ich wollte das nicht und so kam es dann nicht zu einem Zerwürfnis, aber ich habe mich“⁴⁰⁵ zurückgezogen. Als weiteren Grund führt Kisser an, dass jedes Mitglied von *Zuckerstuhl* eine Alternative zum Puppenspiel hatte: „Ingrid Karl zum Jazz, Wunsch zum Schriftsteller, Behrendt war sowieso richtiger Puppenspieler“⁴⁰⁶. Deshalb wollte Kisser auch eine Perspektive haben. Ab 1977 widmete er sich deshalb wieder seinem Studium und Wunsch ging seinen Weg, der ihn immer wieder zurück in künstlerische Gefilde treiben sollte.

4.7. Die Fortführung

In diesem Kapitel ist nicht von einer Wiederaufnahme des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* die Rede, da eine solche – jedenfalls bisher – nicht stattgefunden hat. Stattdessen wird ein kurzer Überblick über die weiteren künstlerischen Tätigkeiten von Wunsch gegeben, dessen Werk sozusagen die Fortführung des Phänomens darstellt. Vor

⁴⁰⁴ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Klaus Behrendt.

⁴⁰⁵ Hüttler/ Pfeiffer: Dokumentationsgespräch mit Ernst Wunsch.

⁴⁰⁶ Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

allem mündet es in sein bisher letztes veröffentlichtes Buch mit dem Titel „Sprizz bitter“, das am Ende der Arbeit behandelt wird und – sowohl als Rückblick wie auch als Ausblick – das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* reflektieren soll.

1975 wurde *Oscar*, ein Gemeinschaftswerk von Reinhard P. Gruber und Ernst Wunsch, im Stadttheater Graz unter der Regie von Peter Lotschak uraufgeführt. Das Stück muss demnach noch während des Bestehens vom *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* entstanden sein. 1980 folgte die Uraufführung von *Der Schilcher ist aus*, bei dem es sich ebenfalls um ein Gemeinschaftswerk der beiden Autoren handelte. Die Aufführung fand im Theater im Keller in Graz statt, Regie führte diesmal Hansjörg Bader.⁴⁰⁷ Im selben Jahr führte Wunsch gemeinsam mit Martin Radinger bei der Verfilmung seines Romans „Beck lebt oder Die Reise auf die Balearen“ Regie. Der Titel des Films wurde auf *Beck lebt* verkürzt. Es handelt sich dabei um einen Experimentalfilm und gleichzeitig um die letzte Zusammenarbeit zwischen Wunsch und Behrendt, der hier ausnahmsweise als Darsteller fungierte. Der Film dreht sich „um einen Künstler mit Schaffensproblemen, einen Schriftsteller, dem die guten Ideen immer durchgehen“⁴⁰⁸. Am 15. Dezember 1980 fand die Uraufführung im Rechbauerkino in Graz statt.

Auch wenn die Vermutung nahe liegt, führte Wunsch damit aber nicht das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* fort. Viel stimmiger ist die These, dass Wunsch seiner Linie immer treu blieb und das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* dieser Linie anpasste. Die Stücke, die er im Rahmen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* geschaffen hatte, werden damit zu einem Teil seines Gesamtwerks, einem Bruchstück seines Schaffens. Der Aspekt, dass Gemeinschaftsarbeiten für ihn eine durchaus funktionierende Möglichkeit waren, bestätigt sich, wenn man Wunschs Werk überblickt. Emanzipiert tritt er als alleiniger Autor bei seinem bislang letzten Roman „Sprizz bitter“ auf, vielleicht auch, weil dieses Buch auf dem *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* basiert, das selbst eine Gemeinschaftsarbeit gewesen ist.

4.7.1. „Sprizz bitter“

Die Erzählung „Sprizz bitter“ von Ernst Wunsch wurde 2009 veröffentlicht, die *Verdauungstrilogie* spielt darin eine zentrale Rolle. Auch wenn es sich um erfundene

⁴⁰⁷ Austria Lexikon. http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Gruber,_Reinhard_P
Zugriff: 25.11.2009.

⁴⁰⁸ film.at. http://www.film.at/beck_lebt/ Zugriff: 25.11.2009.

Charaktere dreht, die in dem Buch aufeinander treffen, so enthält es doch reale oder besser wirklichkeitsgetreue Beschreibungen der Bühne und der Inszenierung der *Verdauungstrilogie*. „Sprizz bitter“ widmet sich dem Arbeitslosen Smut, der bei dem bereits in die Jahre gekommenen Korg als Heizer eine Anstellung findet. Dort muss er sich um den Hund Castor, um den Sprizz bitter Nachschub, um das Heizen, um die Maniküre des Arbeitgebers kümmern. Die wichtigste Aufgabe betrifft die Dokumentation von Korgs Leben und Verschriftlichung von dessen Selbstgesprächen. Schon beim „Vorstellungsgespräch“ stechen Smut Kunststoffplanen ins Auge, die an den Wänden hängen „mit großteils erdfarbenen Schüttrückständen, dazu pilzüberwuchert & einen gruftig-moosigen Geruch verströmend.“⁴⁰⁹ Die Ähnlichkeit zu den Überbleibseln von Hermann Nitschs Aktionen erkennt Smut sofort. Darauf meint Korg: „Jahrzehnte vor Hermann [habe] bereits ich, Anatol Desiderius Korg, die Manifestationen meines *Aktionistischen Kasperltheaters* der Nachwelt erhalten [...], indem ich sie getrocknet und hier aufgehängt habe.“⁴¹⁰ Dies soll sich in der Erzählung 1967 ereignet haben und damit sechs Jahre bevor das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* wirklich gegründet wurde. Nähere Hinweise zur Gründung und Entstehung bleiben dem Leser der Erzählung allerdings vorenthalten. Nun kommt die Theaterwissenschaftlerin My ins Spiel, die auf der Suche nach dem geeigneten Material und Stoff für ihre Diplomarbeit zufällig auf den Heizer Smut stößt und über ihn Korg kennenlernt. Damit steht nun einerseits das Thema ihrer Abschlussarbeit fest, andererseits darf sie bei der geplanten Wiederaufnahme der *Verdauungstrilogie* – dem Herzstück des *Aktionistischen Kasperltheaters* – mithelfen. Die Relikte dieser Inszenierung hat Korg im Pferdestall seines Fiakeranwesens untergebracht: „einen riesigen schwarzen, nahezu quadratischen Schrein, die Vorderfront gut 3 ½ m breit & 2 ½ m hoch, verhangen mit einer Art schwarzer Rollo, darauf in Goldfarbe ein gerade die Notdurft verrichtender Doppeladler“⁴¹¹. Auch das Magenkarzinom, in Form eines Krebses, existiert noch, der sich „als Riesenhummer mit herunterhängenden Scheren & aufgestelltem Schwanz, der Farbe nach lebend gekocht“⁴¹² erwies. Er war 40 cm groß und verfügte über jenen schwarzen Stofffetzen am Bauch, der dem Spieler als Versteck für seinen Arm diente. Korg „steckte den Daumen in die Gliedmaßen der linken Hummerschere, Zeige- & Mittelfinger in den Kopf, Ring- & kleinen Finger in die rechte Schere. Wie Smut jetzt auffiel, hing am Hummerschwanz ein geschwärzter Eisenstab, der den Schwanz erigieren bzw. sich winden oder um sich schlagen ließ. Diesen Stab ergriff Korg mit der Linken.“⁴¹³ Die

⁴⁰⁹ Wunsch: *Sprizz bitter*, 2009. S. 26.

⁴¹⁰ Ebd. S. 26.

⁴¹¹ Ebd. S. 58.

⁴¹² Ebd. S. 58.

⁴¹³ Ebd. S. 59.

Beschreibung des Hummers, ebenso wie das Spiel mit der Puppe erhält durch „Sprizz bitter“ zusätzliche Details. Aus der fiktiven Diplomarbeit von My Aurora Sahl mit dem Titel „Experimentelles Theater in Wien Ende des 20. Jahrhunderts“ zitiert Ernst Wunsch. Korg soll demnach mit der *Wiener Gruppe* in Berührung gekommen sein und das Stück *Hochzeit in Bad Ischl* – das Wunsch im Dokumentationsgespräch als sein Stück angegeben hatte – verfasst haben, mit dem Untertitel *eine Kleinstadtzerstörung*, das für Korg „Teil einer Abrechnung mit der NS-Zeit“⁴¹⁴ darstellte. Korg hat nun „die Idee des seinerzeit gegründeten *k & w actionistischen kasperltheaters*“⁴¹⁵ erneut aufgegriffen“⁴¹⁶, gemeinsam mit Wyszarsz, eröffnet die Erzählung.

Die fiktive Diplomarbeit gibt weiters Auskunft über die Bühne.

„Korg fertigte Skizzen und Pläne für ein Paravanttheater an. Wyszarsz verwirklichte sie und entwickelte zugleich innovative Regieideen. Der Bühnenausschnitt der Guckkastenbühne hatte in etwa die Dimension eines Flachbildschirms der anspruchsvolleren Widescreen-Generation anno 2008 und eine Tiefe von gut und gerne 1,80 m. Die Bühne stellte das überdimensionale Innere eines Magens dar, hatte etwas Grottenhaftes, erinnerte an eine Tropfsteinhöhle mit Stalagmiten und Stalagmiten. [...] Der Magen selbst war in Segmente unterteilt, die miteinander verbunden waren und einzeln oder zusammen bewegt werden konnten.“⁴¹⁷

Der Magen gehörte einem Alkoholiker, die verwendeten Materialien umfassten einen Liter 80%er Inländerrum, vier Liter Bier, Fiakergulasch, Salzgurken, Spiegeleier, Brotlaibe, Semmelknödel und zwei Doppelliter Rotwein. Auch die Valiumtabletten finden mit einem Durchmesser von acht cm Erwähnung. Da durch den Vorgang des Erbrechens Zuschauer mit Materialien beschmutzt wurden, soll es, laut der Diplomarbeit, Aufführungsverbote gehagelt haben. Erst aus diesem Grund wurde die „Speihwanne“ entworfen. Es handelt sich wohlgerne um eine relativ realistische Beschreibung der *Verdauungstrilogie*, die Details preisgibt, welche den Dokumentationsgesprächen nicht zu entnehmen war. So wurde zum Beispiel die Plastikfolie mit der Stärke T200 in doppelter Lage an die Holzkonstruktion angetackert.⁴¹⁸ Es enthält aber auch fiktive Details und bloße Erfindungen: zum Beispiel sollen Korg und Wyszarsz die „Plastikbespannung der Speihwanne als Artefakt an Kunstinteressierte verhökert [haben], was ihnen erheblich mehr einbrachte als ihre Aktionshonorare bzw. die Eintrittspreise“⁴¹⁹. Die Premiere fand auch in der Erzählung im

⁴¹⁴ Ebd. S. 85.

⁴¹⁵ Der Name *k & w actionistisches kasperltheater* wird nicht näher erklärt. Die Initialen Korg und Wyszarsz ergeben *k & w* und sind wohl als Kürzel der beiden fiktiven Begründer gedacht.

⁴¹⁶ Wunsch: *Sprizz bitter*, 2009. S. 85.

⁴¹⁷ Ebd. S. 85.

⁴¹⁸ Vgl. Ebd. S. 87.

⁴¹⁹ Ebd. S. 87.

Internationalen Studentenheim Döbling statt und entspricht damit der Wirklichkeit, ebenso wie die Nennung der Aufführungen in Linz und Graz. Ein Ende nahm das Projekt hier bereits Anfang der 70er, indem Wyszarsz des Landes verwiesen wurde, als er bei den Behörden gegen das Aufführungsverbot demonstrierte.

Die Wiederaufnahme der *Verdauungstrilogie* benötigte einen Neubau der Konstruktion des Magens, die nun erheblich tiefer war und damit auch beweglicher. Außerdem wurden an der ursprünglichen Fassung einige Änderungen vorgenommen. „Sushi statt Krautfleisch“, „Red Bull und Absynth sollte den Inländerrum ersetzen & eine Überdosis Kebab die ursprüngliche Burenwurst“⁴²⁰. Das Magnettonband sollte digitalisiert werden, und aktualisiert. Vier Wochen lang wurde geprobt, außerdem war ein Septett eingeplant, das durch Livemusik die Vorstellung untermalen sollte. Schlussendlich wurde bei der Wiederaufnahme das Tonband nicht eingesetzt, sondern alle Geräusche live erzeugt. Mit Griegs „Morgenerwachen“ beginnt die Inszenierung.

„Über das Stück möchte ich nicht mehr sagen, als dass ich davon in meinem Innersten berührt worden war, mich habe hinweg tragen lassen von der alltäglichen Beschau von Geschehnissen nach äußeren Kriterien bis hin zu einer paradigmatischen Innenschau, die unermessliche Kenntnisse & Schlüsse zulässt. Korgs *Verdauungstrilogie* etwas völlig anderes als gängiger Aktionismus, vielmehr etwas subtil Sensibles, nicht dem Zufall Exekutive zugestehend, sondern die Wirklichkeit reduzierend auf das Entscheidende, den kleinsten Teil eines großen Ganzen, einen *Lebensteil*, den Magen, ein normalerweise unsichtbares Körperorgan. Sämtliche Zusammenhänge zwischen Geist & Körper, die nicht zwingend eine Einheit bilden, stehen plötzlich im Gegensatz zu gesellschaftlichen Relevanzen.“⁴²¹

Dieser Absatz beinhaltet Wünschs Einstellung zu dem *aktionistische Kasperltheater*, in gewisser Weise ist es deshalb sein Rückblick auf jenes Phänomen, das er gemeinsam mit Kisser gegründet hatte. Auch wenn im Ende der Erzählung Wunschdenken steckt – die *Verdauungstrilogie* soll ab nun jedes Jahr am selben Tag wieder aufgeführt werden und als Veranstaltung Kultstatus erreichen - so vermittelt es aber Wünschs Perspektive auf das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* 30 Jahre nach seinem Bestehen.

Auch wenn sich am Ende von „Sprizz bitter“ Wyszarsz als pure Erfindung von Korg herausstellt, dem die Diplomarbeit von My zwei Kapiteln widmet, so kann man zumindest beim *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* davon ausgehen, dass es existiert hat. Obwohl: Bildmaterial und Plakate, Ankündigungen und Stücktexte sind im Grunde unsichere Quellen als Beweis für die wirkliche Existenz des *Kisserwünschen aktionistischen*

⁴²⁰ Ebd. S. 132.

⁴²¹ Ebd. S. 144.

Kasperltheaters sowie seiner Inszenierungen. Die Dokumentationsgespräche eröffnen eine eigene, heterogene Wirklichkeit, die für sich steht und hiermit als eigene Wahrheit einen fixen Ort in der Theatergeschichte erhält.

5. Zusammenfassung und Ausblick

In der Aufbruchsstimmung der 1970er Jahre blieb auch das Theater nicht verschont. *Wiener Gruppe* und *Wiener Aktionismus* hatten durch performative Aktionen einen Grundstein für experimentelles Theater gelegt. Auf ihnen gründete das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* oder mit anderen Worten, ohne sie wäre dieses Phänomen wahrscheinlich nie entstanden. Ich habe versucht, diesen Aspekt im zweiten Kapitel transparent zu machen, um damit die Basis aufzuzeigen, die ausschlaggebend für die Entstehung war. Die zahlreiche Literatur, die zu *Wiener Gruppe* und *Wiener Aktionismus* existiert, ließ das Kapitel – nicht ohne Absicht – als Zusammenfassung und Vorschau erscheinen. Hingegen widmete ich Kapitel drei und vier hauptsächlich einer möglichst genauen Dokumentation, die natürlich trotzdem Raum lässt, um weitere Nachforschungen anzustellen. Zum Beispiel könnte das Tonband⁴²² der *Verdauungstrilogie* zu Forschungszwecken herangezogen werden oder nach Unterlagen und Skizzen der *Puppenbühne vom Theater der Jugend* gesucht werden. Durch Ingrid Karl, Reinhard P. Gruber und Christian Kolonovits könnte sich eine neue Perspektive im Hinblick auf das Phänomen eröffnen. Eine weitere Forschungsmöglichkeit stellt das Einbeziehen des Hörspiels „Villa Jüterbog“⁴²³ von Ernst Wunsch dar, das inhaltlich leicht von der Erzählung „Sprizz bitter“ abweicht.

Das *Kisserwünsche aktionistische Kasperltheater* kann als nahezu typische Entwicklung der 1970er Jahre angesehen werden. Es steht im Kontext dieser Zeit und in Wechselwirkung mit der Zeit. Sein Werk und Schaffen erreichte während seines Bestehens zwar Publikum, wurde aber niemals derart berühmt, dass es als Teil der Theatergeschichte angesehen worden wäre. Als Experiment unter vielen, die der damaligen Zeit entsprungen sind, prägte es dennoch die 1970er Jahre und veranschaulicht im Rückblick Bedürfnisse der Menschen, die notwendig wurden, um gesättigt zu werden. Die Dokumentation des Phänomens kann demnach noch ausgeweitet werden: beispielsweise auf der Suche nach einer gesellschaftlich – sozialen Komponente der 1970er Jahre. Es existieren kaum Zeugnisse von ZuschauerInnen, die den Aufführungen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* beigewohnt haben und die nicht unbedingt mit den Akteuren in Kontakt standen. Die Rezeption der Inszenierungen dieses Phänomens bleibt weiterhin ein offenes, unerforschtes Kapitel. Und damit sind die

⁴²² Nach Fertigstellung der Arbeit wurde die Geräuschkulisse der *Verdauungstrilogie* von Rupert Kisser digitalisiert.

⁴²³ Villa Jüterbog. Hörspiel von Ernst Wunsch. Regie: Katharina Weiß. Ö1, 28.11.2009. (59’).

Forschungsmöglichkeiten zum Thema *Kisserwünsches* *aktionistische Kasperltheater* noch lange nicht erschöpft.

6. Quellenverzeichnis

Audiographie

Hüttler, Michael/ Pfeiffer, Gabriele C.: Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983.
Interview mit Ernst Wunsch. Wien: 24.6.2004.

Hüttler, Michael/ Pfeiffer, Gabriele C.: Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983.
Interview mit Rupert Kisser. Wien: 5.8.2004.

Hüttler, Michael/ Pfeiffer, Gabriele C.: Experimentelles Theater in Österreich 1945-1983.
Interview mit Klaus Behrendt. Wien: 10.8.2004.

Villa Jüterbog. Hörspiel von Ernst Wunsch. Regie: Katharina Weiß. Ö1, 28.11.2009. (59’).

Bibliographie

Primärliteratur

Wunsch, Ernst: der wirkliche wünsch. Unveröffentlichtes Manuskript.

Wunsch, Ernst/ Kisser, Rupert: Impressionen aus einem Trinkermagen. In: „Frischfleisch“.
Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 32-38.

Wunsch, Ernst: gespräch über gruber. kurzdrama in 3 akten. Unveröffentlichtes Manuskript.

Wunsch, Ernst: Metempsychose. letzte tragödie der bourgeoisie. In: „Frischfleisch“.
Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975). S. 29-31.

Wunsch, Ernst: Sprizz bitter. Wien: Sisyphus, 2009.

Sekundärliteratur

Achleitner, Friedrich [u.a.]: Die Wiener Gruppe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.

Alth, Minna von: Burgtheater 1776-1976. Aufführungen und Besetzungen von zweihundert
Jahren. Wien: Ueberreuter, 1977.

- Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- Artaud, Antonin: Schluß mit dem Gottesgericht. Das Theater der Grausamkeit. München: Matthes & Seitz Verlag, 1988.
- Bartenstein, Hans: Das Abkommen über die Beendigung des Krieges und die Wiederherstellung des Friedens in Vietnam vom 27. Januar 1973. Zürich: Univ. Diss., 1979.
- Bartsch, Kurt: Gerhard Rühm. Graz [u.a.]: Droschl, 1999.
- Bauer, Anton: 200 Jahre Theater in der Josefstadt. 1788-1988. Wien: Schroll, 1988.
- Bauer, Anton: Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien: Manutiuspresse, 1957.
- Behrendt, Klaus: Puppentheater in Österreich. Hrsg. International Puppeteers Union Zentrum Österreich. UNIMA Zentrum Österreich: Wien, 1987.
- Birbaumer, Ulf: Die Wiener Gruppe und das Theatralische. In: „Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945.“ Hrsg. von Haider-Pregler, Hilde. Wien: Picus-Verlag. 1998. S. 329-339.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne 5. Geschichte des europäischen Theaters. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Dembski, Ulrike: Puppentheater in Österreich 1993. Katalog zur Ausstellung Puppentheater in Österreich 1993 veranstaltet vom österreichischen Theatermuseum. Wien: Böhlau, 1993.
- Demmeni, Jewgeni: Puppen auf der Bühne. Handbuch für Puppenspieler. Berlin: Henschel, 1951.
- Dirnbeck, Josef: Das Theater des Vegetativen oder: Kasperl als Aktionist. Unveröffentlichtes Manuskript, 1975.
- Dirnbeck, Josef: Das Theater des Vegetativen. In: „Frischfleisch“. Heftnummer 3, Jg. 5 (April 1975). S. 29-31.
- Dirnbeck, Josef: Modell eines Sprungs über das Banale. Unveröffentlichtes Manuskript, 1972.
- Dokument „Verdauungstrilogie produziert von Zuckerstuhl vormals Kisserwünsches Actionistisches Kasperltheater“.
- Dokument „Die österr. Hochschule der HS f. Gestaltung stellt vor: Verdauungstrilogie“.

- Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. München: Fink, 2001.
- Fialik, Maria: Der Charismatiker. Wien: Löcker, 1992.
- Fialik, Maria: „Strohkoffer“-Gespräche. H. C. Artmann und die Literatur aus dem Keller. Wien: Zsolnay, 1998.
- Fleck, Robert: Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954-1982. Wien: Löcker Verlag, 1982.
- Green, Malcolm: Brus Muehl Nitsch Schwarzkogler. writings of the Vienna actionists. London: Atlas Press, 1999.
- Hartmann, Silvia: Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941. Frankfurt am Main: Peer Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaft, 1998.
- Hoffmann, Hans-Joachim: Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt am Main [u.a.]: Ullstein, 1985.
- Hüttler, Michael: Kasperl als Aktionist oder: Wiener Volkskomödie trifft Wiener Aktionismus. In: „Maske und Kothurn: Komik. Ästhetik Theorien Strategien.“ Hrsg. von Haider-Pregler, Hilde. Heftnummer 4, Jg. 51. Wien: Böhlau, 2005. S. 350-364.
- Kersten, Ralph: Schwarzes Theater. Frankfurt am Main: Puppen & Masken, 1990.
- Klocker, Hubert: Der Wiener Aktionismus. Das Orgien-Mysterien-Theater. Eine performancetheoretische Studie. Wien: Univ. Diss, 1983.
- Knobloch, Birgit: Puppen und Kasperlfiguren. Wiesbaden: Englisch, 1992.
- Köchel, Ludwig von: W.A.Mozart. Gesamtverzeichnis seiner Werke. Köchel-Verzeichnis. Hrsg. von Karl Franz Müller. Wien: Kaltschmid, 1951.
- Legler, Anton [u.a.]: Der Krieg in Vietnam. Bericht und Bibliografie. IV (Oktober 1971-Januar 1973). München: Bernard & Graefe Verlag für Wehrwesen, 1976.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2008.
- Miller, Norbert [u.a.]: Kasperltheater für Erwachsene. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1978.
- Piplits, Erwin: Serapionstheater. Verwandlung und Wirklichkeit. Wien [u.a.]: Böhlau, 1998.
- Rühm, Gerhard: Aspekte einer erweiterten Poetik. Berlin: Matthes & Seitz, 2008.

Rühm, Gerhard: Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Reinbek: Rowohlt, 1967.

Savary, Jérôme: Ein ganz gewöhnlicher Magier. München [u.a.]: Herbig, 1986.

Schramek, Andrea: Das Filmstudio des Theaters in der Josefstadt. Wien: Univ. Dipl., 2007.

Strauss, Elisabeth: Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert. Wien: Univ. Dipl., 2002.

Sümege, Ulrike: 20 Jahre Puppen(theater)tage in Mistelbach. Von 1979 bis 1998. Wien: Univ. Dipl., 2000.

Sümege, Ulrike: Vom Puppenspiel zum Gesamtkunstwerk. Die Entwicklung des österreichischen Puppentheaters vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Wien: Univ. Diss., 2006.

Teschner, Richard. Der Figurenspiegel. Wien: Böhlau, 1991.

Thorwald, Jürgen: Das Jahrhundert der Chirurgen. Nach den Papieren meines Großvater, des Chirurgen H. St. Hartmann. Stuttgart: Steingrüben Verlag, 1956.

Thorwald, Jürgen: Das Weltreich der Chirurgen. Nach den Papieren meines Großvater, des Chirurgen H. St. Hartmann. Stuttgart: Steingrüben Verlag, 1957.

Waldmann, Werner: Handpuppen, Stabpuppen, Marionetten. Wien: Buchgemeinschaft Donauland, 1987.

Winkelhofer, Elisabeth: Wilhelm Pevny. Sprintorgasmik: Wien – New York. Wien: Univ. Dipl., 2008.

Zeitschriften

Wespennest. Heftnummer 23, Jg. 8 (1976).

Wespennest. Heftnummer 24, Jg. 8 (1976).

Frischfleisch. Heftnummer 1, Jg. 1 (Oktober 1971).

Frischfleisch. Heftnummer 2, Jg. 2 (Jänner 1972).

Frischfleisch. Heftnummer 3, Jg. 5 (April 1975).

Frischfleisch. Heftnummer 4, Jg. 5 (Juni 1975).

Zeitungsartikel

Kleine Zeitung. 20. März 1976. S. 12.

Kleine Zeitung. 27. März 1976. S. 18.

Kleine Zeitung. 3. April 1976. S. 14.

Materialien der Verfasserin

Gedächtnisprotokoll vom Gespräch mit Ernst Wunsch am 4.6.2009.

Notizen zu dem Gespräch mit Ernst Wunsch am 16.6.2009.

Notizen zu dem Gespräch mit Rupert Kisser am 19.6.2009.

E-mail von Ernst Wunsch am 29.9.2009.

Bühnenmodell der *Verdauungstrilogie*.

Verwendete Materialien

Zeichnungen zu *Metempsychose* von Rupert Kisser

Skizzen der Bühne der *Verdauungstrilogie* von Rupert Kisser

Notizen zum *literar-katholischen cabaret* von Ernst Wunsch

Drehbuchraster zur *Verdauungstrilogie* von Ernst Wunsch

Drehbuchraster zur *Verdauungstrilogie* von Rupert Kisser

Internetquellen

Stackl, Erhard: Als einen Sommer lang Freiheit war. In: derstandard.at.
<http://194.116.243.20/fs/2492068> Zugriff: 17.07.2009.

Jérôme Savary in der Arena.
 cache:oIbyr7n45YUJ:62.116.11.67/wf_servlet/EArchiveDetails?
 id=7020&result_page=0&searchfull=false_von_moses_zu_mao_festwochen Zugriff:
 13.07.2009.

Jérôme Savary in der Arena.
http://209.85.135.132/search?q=cache:g2J_SbYmG-gJ:62.116.11.67/wf_servlet/EArchiveDetails%3Fid%3D7073%26result_page%3D0%26searchfull%3Dfalse+savary+les+grands+sentiments&cd=8&hl=de&ct=clnk&gl=at Zugriff:
 13.07.2009.

Paterno, Wolfgang [u.a.]: „Das war unser 68.“ In: falter.at.
<http://www.falter.at/web/print/detail.php?id=282> Zugriff 08.07.2009.

Spielplan der Studentenbühne DIE ARCHE.
<http://homepage.univie.ac.at/helmut.satzinger/Wurzelverzeichnis/Spilplan.html> Zugriff:
 15.8.2009.

Zwölftontechnik.
http://www.twelvetone.de/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=38
 Zugriff: 16.07.2009.

Mozart „Gehen wir im Prater, gehen wir in d’Hetz“.
<http://www.swr.de/swr2/mozart/werke/-/id=782760/nid=782760/did=782234/1ijjg4v/index.html> Zugriff: 25.07.2009
http://www.recmusic.org/lieder/get_text.html?TextId=37272 Zugriff: 31.07.2009.

Figurenspiegel Richard Teschner.
<http://www.khm.at/oesterreichisches-theatermuseum/sammlungen/figurentheater-teschners-figurenspiel-puppen-und-papiertheater/weitere-informationen/> Zugriff: 14.07.2009.

Wiener Kino- und Theatertopographie.
http://www.kinhetop.at/forschung/kinhetop_3_KonzerhaustheaterDetail01.html Zugriff:
 15.11.2009.

Database of Contemporary Architecture.
<http://www.nextroom.at/building.php?id=2334> Zugriff 28.10.2009.

Spielplan Wiener Staatsoper.
www.wiener-staatsoper.at/Content.Node2/home/haus/11198.php. Zugrigg: 28.10.2009.

Österreichischer P.E.N.-Club.
www.penclub.at Zugriff: 29.10.2009.

Grazer Autorinnen und Autorenversammlung.
www.gav.at Zugriff: 29.10.2009.

Friedrich Kirchner: Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe.
<http://www.textlog.de/1802.html> Zugriff: 20.11.2009.

Tarragontheater in Toronto.
www.tarragontheatre.com/about/production-history.php Zugriff: 24.11.2009.

Austria-Lexikon. Das österreichische Wissensnetz.
www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Biographien/Gruber,_Reinhard_P Zugriff: 25.11.2009.

Beck lebt.
www.film.at/beck_lebt Zugriff: 25.11.2009.

Das Theater im Keller in Graz.
<http://www.tik-graz.at/TIK/geschichte.php> Zugriff: 7.12.2009.

Abbildungsverzeichnis

Das Bildmaterial umfasst zum einen Skizzen der Puppenbühne der *Verdauungstrilogie*, die für diese Arbeit von Benjamin Eberl zusammengestellt wurden. Zum anderen stammen die Fotografien des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* von der Verfasserin. Für die Arbeit standen überdies Fotografien der Originalbühne, sowie aller Inszenierungen von Rupert Kisser und Ernst Wunsch zur Verfügung.

Abb. 3.1 Skizze der Puppenbühne der *Verdauungstrilogie* (Benjamin Eberl, Maria Mangott)

Abb. 3.2 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.3 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.4 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.5 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.6 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.7 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

Abb. 3.8 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)

- Abb. 3.9 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.10 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.11 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.12 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.13 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.14 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.15 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.16 Skizze der Puppenbühne der *Verdauungstrilogie* (Benjamin Eberl, Maria Mangott)
- Abb. 3.17 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.18 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.19 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.20 Skizze der Puppenbühne der *Verdauungstrilogie* (Benjamin Eberl, Maria Mangott)
- Abb. 3.21 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.22 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.23 Fotografie des Bühnenmodells der *Verdauungstrilogie* (Maria Mangott)
- Abb. 3.24 Skizze der Puppenbühne der *Verdauungstrilogie* (Benjamin Eberl, Maria Mangott)
- Abb. 3.25 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)
- Abb. 3.26 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)
- Abb. 3.27 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)
- Abb. 3.28 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.29 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.30 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.31 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.32 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.33 Fotografie der Originalbühne der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.34 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.35 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.36 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.37 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.38 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.39 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.40 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.41 Fotografie der Inszenierung der *Verdauungstrilogie* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.42 Plakat der Aufführung „Literarische Session“ (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.43 Plakat der Aufführung „studentenbühne die arche“ (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.44 Plakat der Aufführung „Hochschule für Gestaltung“ (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.45 Plakat der Aufführung „puppentheater zuckerstuhl im tik“ (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 3.46 Plakat der Aufführung „Zuckerstuhl“ (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.1 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.2 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.3 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.4 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.5 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.6 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. .47 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.8 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.9 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.10 Fotografie der Inszenierung von *evelyn ist unsterblich* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.11 Fotografie der Inszenierung von *gespräch über gruber* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.12 Fotografie der Inszenierung von *gespräch über gruber* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.13 Fotografie der Inszenierung von *gespräch über gruber* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.14 Fotografie der Inszenierung von *gespräch über gruber* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.15 Fotografie der Inszenierung von *gespräch über gruber* (Rupert Kisser, Ernst Wunsch)

Abb. 4.16 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

Abb. 4.17 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

Abb. 4.18 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

Abb. 4.19 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

Abb. 4.20 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

Abb. 4.21 Zeichnung zu *Metempsychose* (Rupert Kisser)

7. Anhang

Kurzfassung

Das Thema meiner Arbeit mit dem Titel *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater* entsprang der Notwendigkeit, ein österreichisches Phänomen der 1970er Jahre zu dokumentieren und der Wissenschaft zugänglich zu machen, das zur Zeit seines Bestehens kaum beachtet wurde. Einen ersten Schritt gegen das Vergessen stellen die bereits 2004 entstandenen Gesprächsdokumente des Projekts „Experimentelles Theater in Österreich 1945 – 1983“ mit den Begründern Rupert Kisser und Ernst Wunsch, sowie ihrem Helfer und Vorbild in Sachen Puppenspiel Klaus Behrendt dar. In der Bearbeitung dieser Interviews, sowie aller erhaltenen schriftlichen Quellen, die vom und zum *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* existieren, liegt die Dokumentation dieser Arbeit.

Ausschlaggebend für das Entstehen des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters* war die Stimmung der 1970er Jahre. Aus diesem Grund werden Vorläufer und Einflüsse genannt, welche die (Theater-)Situation in Wien deutlich mitprägten. *Wiener Gruppe*, *Wiener Aktionismus*, Jérôme Savarys *Le Grand Magic Circus* und Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* werden in jenen Aspekten vorgestellt, die sich im *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* – wenn auch in transformierter Weise – wiederfinden.

Schwerpunkt ist die erste Inszenierung dieses Phänomens mit dem Titel *Verdauungstrilogie*, die direkt mit der Entstehung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheater* im Winter 1972/73 zusammenfällt. Es stellt einen Versuch dar, Ablauf und Handlung dieses Stückes zu rekonstruieren und, bevor es ganz in Vergessenheit gerät, zu konservieren. Mithilfe von Fotomaterial bzw. eines Bühnenmodells wird die *Verdauungstrilogie* optisch festgehalten.

Der zweite Schwerpunkt beinhaltet alle Werke des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*, die nach seiner Umbenennung in den Verein *Zuckerstuhl* geschaffen wurden. Dazu zählen die beiden Inszenierungen *evelyn ist unsterblich* und *gespräch über gruber*, ebenso wie die als Literatur belassenen Texte *Metempsychose* und *der echte wünsch*. 1976 löste sich *Zuckerstuhl* allmählich auf und jedes Mitglied ging seinen eigenen Weg. Abschließend befasst sich die Arbeit mit Ernst Wunschs Buch „Sprizz bitter“, das eine Perspektive auf die *Verdauungstrilogie* freilegt, 30 Jahre nach der Auflösung des *Kisserwünschen aktionistischen Kasperltheaters*.

Abstract

The necessity to document a phenomenon called *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater* which was established in 1973 in Vienna, Austria, builds the base of my diploma project and is destined to make this topic accessible for scientific research. Throughout history, science neglected to pay attention to this project, which was started by two Austrian students. The first step taken to ensure that *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater* would not be forgotten was the project „Experimentelles Theater in Österreich 1945 – 1983“, which includes interviews with founders Rupert Kisser and Ernst Wunsch, as well as their inspiration, puppeteer Klaus Behrendt.

The atmosphere of the 1970s was determining for the development of the *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater*. Therefore it seems necessary to examine all the patterns and precursors, which influence the founders in aesthetic ways, same as the whole situation—not only in theatres—in Vienna. *Wiener Gruppe* and *Wiener Aktionismus*, Jérôme Savarys *Le Grand Magic Circus* and Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* are introduced with aspects which can be found in the *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater* – albeit in a transformed style.

The emphasis of this paper is the first staging of this phenomenon, *Verdauungstrilogie*, which is related to the foundation of the *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater*. The paper is an attempt to reconstruct the plot and the flow and to preserve it from being totally forgotten. Specifically, photos taken of the rehearsals, as well as the model of the stage help the reader to imagine the production.

The secondary emphasis includes the entire works of the same group, which had later changed its name to *Zuckerstuhl* and was later run like a club. It includes the plays *evelyn ist unsterblich* and *gespräch über gruber*, as well as the texts *Metempsychose* and *der echte wünsch*, which were never played on the stage. In 1976 the club was finally dissolved and the members went their separate ways.

The conclusion is a discussion of the latest book by Ernst Wunsch, called „Sprizz bitter“. It provides a vision of the *Verdauungstrilogie*, a retrospective, 30 years after the dissolution of the *Kisserwünsches aktionistisches Kasperltheater*.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Maria Mangott
Geburtsdatum: 01.09.1985
Geburtsort: Rum in Tirol

Ausbildung

1992-1996: Volksschule Unterer Stadtplatz Hall in Tirol
1996-2004: Öffentliches Gymnasium der Franziskaner Hall in Tirol
Seit Oktober 2004: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien

Berufserfahrung

2008: Regiehospitantz *Nächstes Jahr- gleiche Zeit* von Bernard Slade. Regie: Herbert Föttinger, Theater in der Josefstadt / Kammerspiele.
2008: Regiehospitantz *Mein Kampf* von George Tabori. Regie: Peter Wittenberg, Theater in der Josefstadt.
2009: Regiehospitantz *Eine etwas sonderbare Dame* von John Patrick. Regie: Wolf-Dietrich Sprenger, Theater in der Josefstadt / Kammerspiele.
2009: Regiehospitantz *Gespenster* von Henrik Ibsen. Regie: Janusz Kica, Theater in der Josefstadt.