

Stimm-Bruch

Akustische Inszenierungen der Wiener Gruppe

In: verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion. Hg. v. Thomas Eder und Juliane Vogel. Wien: Zsolnay 2008 (=Profile 15), S. 99-118.

1. Material und Sinn

Es gehört zu den historischen Verdiensten der Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts, die Materialität der Sprache bewusst gemacht und das künstlerische Tun aus dieser Materialität heraus entwickelt zu haben. Daran konnte die Poetik der Wiener Gruppe anknüpfen, wenn sie den Umgang mit der Stimme und die Reflexion auf die Phonetik als Teil einer „Sprach- und Empfindungsanalyse“ (Weibel 1997, 775) zu ihrem Anliegen machte.

In avantgardistischer Praxis tritt die Sinnlichkeit der Sprache, ihre optische und akustische Wahrnehmung gegenüber der Semantik in den Vordergrund. Die Sprache springt dem Rezipienten gleichsam ins Auge, und sie schallt ihm entgegen. So erhält die Materialität der Sprache Vorrang vor ihrer Bedeutungsfunktion. Die Reduktion auf den Signifikanten wird dabei kompensiert durch die Doppelung von Phonie und Graphie. Statt der Synthese betonen avantgardistische Texte ihre eigene Diskontinuität – und zwar dergestalt, dass sich einerseits in Lautgedichten die Phonie verselbständigt, andererseits in visuellen Gedichten die graphische Materialität der Texte sichtbar wird.

Der Sinn wird durch die Sinne überflutet, die sinnliche Präsenz dominiert über die semiotische Referenz. Nicht mehr das Hintergründige und Verborgene der Sprache, sondern ihre Äußerlichkeit, ihre mediale Oberfläche, ihre Diskontinuität und materielle Kontingenz werden hervorgekehrt. Durch diese Konzentration auf die Medialität der Sprache soll das Wahrnehmungsvermögen derart verändert werden, dass es mit den medientechnischen Innovationen Schritt halten kann.

Medientechnik wie Kunst arbeiten in avantgardistischer Sicht auf eine Dezentralisation der Wahrnehmung hin, die eine Veränderung der psychophysischen Grundlagen des Menschen erforderlich und die Erweiterung seines Sensoriums möglich macht.

Doch der damit verbundene Versuch der Dadaisten, Texte völlig von Sinn zu befreien, war von vornherein zum Scheitern verurteilt. Denn kaum taucht ein auch nur entfernt textähnliches Gebilde auf, beginnt der Rezipient geradezu unwillkürlich, darin Bedeutungen zu suchen. Und selbst die Verweigerung von Sinn ist metasemiotisch ihrerseits sinnvoll. Wie in einem Gespräch das

Verstummen und Schweigen eine Form der Interaktion ist, so ist in einem Kunstkontext die Negation des Sinns selbst ein *statement*, das Bedeutung trägt. Die Sinnzerstörung hinterlässt also nicht einfach eine Leerstelle. Den Autoren der Wiener Gruppe war dieser Mechanismus sehr wohl bewusst. So äußert Oswald Wiener mit Berufung auf Karl Kraus: „Man muss nur etwas sagen, es ist nicht möglich, dass der Sinn ausbleibt [...].“ (Wiener 1998, 27)

Im Unterschied zur radikalsten Strömung der historischen Avantgarde, dem Dadaismus, ging es den Protagonisten der Wiener Gruppe auch nicht darum, ihre Texte völlig von Sinn zu befreien, sehr wohl aber darum, durch die Hervorhebung der lautlichen Struktur und der Artikulation von Sprache diese vom Sinn zu erleichtern. In Konrad Bayers *Der sechste Sinn* etwa heißt es:

„,la la la', sang goldenberg. ,bla bla bla', antwortete braunschweiger. hierauf waren beide, braunschweiger und goldenberg, minutenlang glücklich.“ (Bayer 1977, 382)

Glück bedeutet demnach, in der Kommunikation den reinen Sprachlaut minimal zu variieren. An die Stelle der Bedeutung tritt der akustische Zusammenklang. Sprachliche Kommunikation beruht nicht auf Verstehen, sondern auf lautlichem Einklang. Nicht Signifikate werden aufeinander bezogen, sondern phonetische Materialien. Die sprachliche Bewegung äußert sich also in einer Verschiebung des Lautmaterials. Bezeichnend ist, dass sich, wie das zitierte Beispiel aus einem als „Roman“ bezeichneten Text zeigt, die Verselbständigung des Sprachlauts und der Stimme in den Texten der Wiener Gruppe nicht auf die Lyrik beschränkt, sondern in allen Textsorten auffindbar ist.

Je mehr in der auditiven Poesie die Wortbedeutungen verdrängt werden, desto wichtiger werden Merkmale der Stimme wie Klangfarbe, Intonation, Akzent, Lautstärke, Tonhöhe, Tempo. Dazu kommen noch verschiedene theatrale Verwendungsmöglichkeiten der Stimme, wie sie Gerhard Rühm 1962 aufgelistet hat:

- „1) unmittelbar (natürlicher sender)
 - a) einzelne individuelle sprechstimme,
 - b) mehrere individuelle sprechstimmen,
 - c) entindividualisiert (objektiviert) als chor (unisono), hier kann auch noch zwischen männer- und frauenstimmen unterschieden werden,
 - d) kombinationen von a), b) und c)
- 2) durch tonbandmanipulationen veränderte stimme(n) (künstlicher sender)“ (Rühm 1997a, 621)

2. Stimme und Stimmung

Schon die historische Avantgarde hat in ihrem Versuch, an die Stelle der Semantik die Sinnlichkeit der Sprache, ihre optische und akustische Wahrnehmung zu setzen, die beiden Wahrnehmungskanäle und die beiden „verschiedene[.n] Materien“ (Rühm 1997a, 621) des Optischen und Akustischen in

der Sprache zunächst getrennt. Solche Trennung der akustischen Zeichen, der Laute, von den optischen Zeichen, der Schrift, hat den Effekt einer Bewusstmachung des materialen Bestands der Sprache. Sie bildet die Voraussetzung für neue Wechselspiele zwischen Laut und Schrift fernab ihrer konventionellen Verbindung. Der Sprachklang emanzipiert sich nicht nur von der Bedeutung, sondern auch von der Schrift.

Wie schon im Dadaismus bildet die Phonetik ein Gebiet, auf dem die Möglichkeiten der Sprache erweitert werden. Im Umgang mit der Phonetik werden auch die verschiedenen Verfahren innerhalb der Wiener Gruppe sichtbar: Während etwa Rühm dabei eher konstruktiv vorgeht, verfährt Artmann mehr intuitiv. (Vgl. Prießnitz 1972, 37) Auch bei Artmann ist die Sinnlichkeit der Sprache nicht bloß ein Mittel des Sinntransports, sondern das Hauptanliegen der Poesie. Die Semantik wird dabei aber nicht ausgelöscht, sie ist vielmehr ein Effekt der vorrangigen Sinnlichkeit. Die Semantik resultiert mithin aus auf Phonetik beruhenden Assoziationen. Die reproduzierten Lautfolgen werden nach Gesichtspunkten einer **Stimmung** neu geordnet. Der Laut dokumentiert die Präsenz einer Stimmung, die sich dem hermeneutischen, erklärenden Zugriff entzieht:

„vers für den gestrigen traum :

silsam soliman
safferan!
salum bec und
safferan..
sonne mund und
augentran
mond und samen
safferan!
silsam ilsam
soliman..
soliman am
zungenzahn!!“ (Artmann 1985, 98)

Eine Mischung aus konstruktivem und intuitivem Verfahren findet sich etwa in Artmanns Gedicht *tagewerk des honigvogels*. Hier wird das Wortmaterial einerseits alphabetisch von a bis e und rückläufig von e bis a angeordnet. Daraus ergibt sich eine quasi spiegelsymmetrische Struktur, die optisch durch den Blocksatz - jeder Vers umfasst 21 Zeichen inklusive Leerzeichen - und durch die Alternierung von Fett- und Normaldruck unterstützt wird.

„tagewerk des honigvogels
für gamaliel neabob long

assegai baum **asternis**
bseudo **cönigin** breitz
chrysandaumener craal
dunkler eleve **dunkler**

ebenholzfarbner **engel**
engelfarbnes ebenholz
der eignen **dunkelheit**
camphor**baum** cocodrila
b chirurgischer **bluff**
astarot**blinde** antonia“ (Artmann 1998, 191)

Innerhalb des vorgegebenen formalen Konstruktionsprinzips erfolgt die Wortwahl semantisch assoziativ, wobei konventionelle Wörter in gewöhnlicher oder ungewöhnlicher bzw. veralteter Schreibweise mit seltenen, deformierten („pseudo“) und neugebildeten Worten kombiniert werden. Künstlichkeit und Stimmung bilden keinen Widerspruch – das führt dieser Text exemplarisch vor, und darin ist er beispielhaft für eine Form des akustischen Umgangs mit der Sprache in der Wiener Gruppe.

3. Mittel der Verfremdung

Was das akustische Material der Sprache betrifft, so bildet die Verwendung des Wiener Dialekts eine wichtige Neuerung der Wiener Gruppe. Im Unterschied zur Derridaschen Theorie des Phonozentrismus ist dabei der Sprachlaut gerade nicht das Signum der Authentizität. Denn erstens ging die Aufzeichnung, die phonetische Schreibung der Dialektgedichte mit den Buchstaben des Alphabets dem Vortrag voraus. Das aus der phonetischen Schreibung resultierende Schriftbild wirkt zunächst unvertraut und irritierend, erst durch wiederholtes lautes Lesen, durch akustische Einübung werden die Dialektworte erkennbar. Das Schriftbild bleibt ungewohnt, es verschwindet keineswegs, es lässt sich nicht auf eine sekundäre Funktion gegenüber der primären der akustischen Realisierung reduzieren. Zweitens bildet der Dialekt gerade auch in seiner lautlichen Realisierung eine „akustische Maske“ (Elias Canetti). Denn der Dialekt, besonders auch sein „vulgäre[r] Habitus“ (Rühm 1985a, 13), wird in Kontexte fern der Alltagssprache transponiert.

„waun s
aun da schenan blaun donau
schdinkt

daun
hot da johann schdrauss
im soag
an schas lossn“ (Rühm 1985b, 149)

Hier wird das zum touristischen Klischee verkommene idyllische Wien- und Österreichbild durch die krasse dialektale Abwandlung eines umgangssprachlichen Klischees („sich im Grab umdrehen“) konterkariert. Ähnlich verfährt Konrad Bayer in seinem Chanson *glaubst i bin bleed, das i waas, vos i wüüü* (Bayer 1985/1, 95). Bei Bayer erhält der Dialekt durch die Rücknahme der Negation,

durch die Umkehrung der zu erwartenden banalen Aussage eine ironische Note. Provokant wird die Wahrnehmungs- und Identitätsverweigerung als das Gegenteil von „Blödheit“ statuiert.

Besonders Artmann hat, etwa in dem erfolgreichen Gedichtband *med ana schwoazzn dintn* (Artmann 1958), den Dialekt oft mit dem Schauerlichen und Makabren in Zusammenhang gebracht. An die Stelle der Rührseligkeit tritt der Schock – auf semantischer Ebene wird er häufig durch das Wörtlichnehmen von Metaphern erzeugt. So wird eine elektrisierende Berührung in Artmanns Gedicht über einen „elegtrika“ ganz konkret in Szene gesetzt:

„a r elegtrika
hoet en da an haund
an göbm blitz
und en da r audan
an blaun

waun a jezt
sei frau
de elegtrikarin
augreift
so zugt s ima zaum
und de fein haln
de wos s aum keapa hod
schdön se auf
wia s gros noch n reng
waun d sun
wida scheind

elegtrika
sogt s daun
du hosd owa r eigndimleche finga
olawäu
waun s aukumst aun mi
rind ma a richteche ganslhaud
fon gnak iwan bugl
bis owe zun
oasch“ (Artmann 1959, 52)

Auch der Dialekt wird damit zum Materiallieferanten für Neukonstruktionen, die niemals ihre Konstruiertheit hinter einer angeblichen Unmittelbarkeit verbergen. Der Dialekt zeichnet sich hierbei durch seinen „lautliche[n] reichtum“ (Rühm 1985a, 20) aus. Allerdings spricht Rühm im Zusammenhang mit dem Dialekt auch von „wirklichkeitsnähe und unmittelbarkeit des ausdrucks“ (Ebd.). Es geht ihm um die surrealistische Erschließung des „Unterbewussten“ (Ebd.) durch den Dialekt. Entscheidend bleibt aber, dass der Dialekt nicht atmosphärisch eingesetzt wird, nicht zur Erzielung oder Verstärkung eines Authentizitätseffekts, sondern als zunächst fremdes Material:

„die Verfremdung des Dialekts als kulinarischer Alltagssprache durch „abstrakte“ Behandlung, bis zu einer nur noch lautlichen Erfassung des Wiener Dialekts, seines Tonfalls, in ‚imaginären Dialektgedichten‘ bezeichnen weitere Möglichkeiten. Der Dialekt war damit – im Gegensatz zur bisher naiven Dialektdichtung – als ein bestimmter, manipulierbarer Ausdrucksbereich in den Materialbestand der neuen Literatur aufgenommen.“ (Rühm 1985a, 13)

Der Dialekt bildet dabei nur **eines** der vielfältigen Mittel der Verfremdung des sprachlichen Materials. Ein anderes ist etwa der Vortrag eines Textes durch eine für die jeweilige Textsorte unpassende, inadäquate Stimme: „schwieriger philosophischer Text von Kinderstimme vorgetragen.“ (Bayer, Rühm, Wiener 1997, 431) Ein ähnlicher phonetischer Verfremdungseffekt resultiert aus der Montage einer männlichen und einer weiblichen Stimme, deren Wechsel auch eine semantische Verschiebung anzeigt: „(Hinrichtungs)Text von einem Mann gesprochen, von einer Frau immer die Diminutivform angehängt (exakt montieren!).“ (Ebd.)

4. Stimme und Musik

Wie eng in den Produkten und Darbietungen der Wiener Gruppe Sprache mit Musik verbunden ist, zeigen schon ihre zahlreichen Chansons. Die Musik wird dabei keineswegs der Sprache und ihrer Bedeutungsfunktion untergeordnet, vielmehr verstärkt sie den Bruch mit konventionellen literarischen Signifikationsprozessen. Fluchtpunkt dieser Bestrebungen sind Chansons ohne Worte von Bayer und Wiener, die bei der 1958 entstandenen, 1964 aufgeführten *Kinderoper* auf Kinderinstrumenten vorgetragen wurden. (Achleitner, Bayer, Rühm, Wiener 1998, 142)

Die musikalischen Parameter spielen nicht nur in den Chansons, sondern auch in den Sprechtexten eine entscheidende Rolle. Besonders Rühm betont als Komponist und Pianist die Musikalität der gesprochenen Sprache:

„Regt man sich zum Beispiel auf, dann spricht man unwillkürlich lauter, heftiger, schneller. (...) Die Lautstärke also, das Tempo des Sprechens, in gewisser Hinsicht auch die Tonhöhe – das spielt eine ganz wesentliche Rolle. Durch das Aussprechen kann man gegenüber dem geschriebenen Wort auch semantisch differenzieren.“ (Schuh 1999, 16)

Die Mittel solcher Differenzierung sind vielfältig: Dazu gehören emotionsbesetzte prosodische Merkmale der Stimme wie Stimmklang und Stimmausdruck, auditive Parameter wie Lautstärke, Klangfarbe, Tonhöhe und Tempo ebenso wie der Ausdrucksgestus mit seinen Intonationsschemata, etwa denen des Fragens, Hinweisens, Befehlens. (Vgl. Rühm 1988a; Lentz 1999) Indem Laut und Ton miteinander verschmelzen, verschwimmen auch die Grenzen zwischen Dichtung und Musik. Nicht nur die „Musikalität der Sprache“, sondern auch der „Sprachcharakter der Musik“ (Schwar 1999, 29) werden zur Geltung gebracht.

Wie in der Musik treten auch in „Lautkonstellationen“ die materialen Beziehungen gegenüber den semantischen in den Vordergrund: „eine ‚lautkonstellation‘ enthält (wie die musik) nur materiale beziehungen, nämlich lautliche.“ (Rühm 1985a, 15) Ein Beispiel dafür ist Gerhard Rühms *gebet*:

“a a u
e e o i

a da hu
e de bo i
da ha u
de e do bi
ba ba u
be be o ni
na a bu
me he so mi
ma ma su
e ne so ji
sa sa ju
je e ho di
ga ja gu
e ge do i
a na nu
ne he go gi
wa da du
we we o wi
sa ha wu
e se mo hi
a sa hu
me me wo i
na na mu
se de no si
a na u
e de jo i
a a nu
e de o i
a a u
e e o i” (Rühm 1988b, 37f.)

Dieses “Gebet” ist vollkommen von Semantik entleert. Was bleibt, ist eine wiederkehrende Folge von Selbstlauten. Das Lautmaterial wird nach „präzise definierten Parametern“ (Lentz 1999, 56) angeordnet: In dem 32zeiligen Gedicht alternieren Verse mit 3 und solche mit 4 Vokalen. Das ergibt insgesamt 112 Vokale. Während die Vokalfolge am Anfang und am Ende des Textes allein für sich steht, wird sie in den dazwischenliegenden 28 „Versen“ durch die Kombination mit verschiedenen Konsonanten, also Geräuschen, variiert. Zugrunde liegt dem Text nicht eine intuitive, atmosphärische Anordnung des Materials, sondern eine kalkulierte, deren Schematismen transparent sind. Das gilt auch für komplexere, mathematische Prinzipien der Textgenerierung, wie

sie etwa im späteren Text *phonetische meditation* (Rühm 1988c, 191-195, vgl. Lentz 1999, 58-62) erkennbar sind.

Serielle Techniken und Permutationen, die mit den Verfahren in der neuen Musik vergleichbar sind, beschränken sich nicht auf rein auditive Poesie, sondern finden auch in Texten Anwendung, welche die Semantik stärker ins Spiel bringen. Ein Beispiel ist der nach musikalischen Prinzipien strukturierte Text Rühms mit dem Titel *monolog* (Rühm 1988d, 148f.). Der Buchstabe und der Laut „m“ im Anlaut und im Auslaut bilden hier den Grundton und zugleich die paradigmatische Reihe, aus der die Bestandteile des Syntagmas ausgewählt werden. Der Laut hat in der Ordnung des Gedichts Priorität vor der Semantik. Eingefügt sind Sprechanweisungen, die an Bühnenkommentare, aber auch an die Erläuterungen von Komponisten erinnern. Die Reduktion des akustischen Materials wird gewissermaßen kompensiert durch die Vielfalt der stimmlichen Realisierungsmöglichkeiten. Auch semantisch wird das Modell des Kreislaufs kontrastiert durch serielle Techniken und wuchernde Wortlisten.

5. Raum und Stimme

Wenn in „Lautkonstellationen“ wie in der neuen Musik serielle Techniken, Permutationen und materiale, nicht-semantische Beziehungen in den Vordergrund treten, so erzeugen sie Effekte, die sich unter dem Stichwort einer **Verräumlichung der Stimme** zusammenfassen lassen. Akustisch wird Räumlichkeit durch synchrone, im Raum verteilte Sprecher und Tonbandstimmen realisiert. In der optischen Notation wird das horizontale Aufschreibesystem der mit dem Alphabet operierenden Sprache durchbrochen, indem es mit vertikalen Strukturen kombiniert wird.

Stimme setzt einen Raum voraus, in dem sie ertönt: einen Raum außerhalb von uns, der den Schall reflektiert, und organische Hohlräume in uns, mit denen Töne erzeugt werden.

In Konrad Bayers *Der sechste Sinn* heißt es:

„,du musst distanz zu den erscheinungen, zu deinen sinneswahrnehmungen halten’, goldenbergs stimme bahnte sich ihren weg durch den pullover, wild mit der machete ihrer schwingungen ins gewebe hackend, den goldenberg gerade über den kopf zog, und huschte in dobyhals gehörsystem. ,soll ich MICH auch verlassen?’ dobyhals frage war bescheiden getönt. so wurde auch goldenberg nicht geblendet, als er, der weisse wal, aus diesem meer von wolle auftauchte.“ (Bayer 1977, 409)

Die Stimme wird nicht bloß in ihrer Materialität, sondern als Person inszeniert. Als Bewegung im Raum kommt ihr Eigenleben zu. Analog zum Befehlston ist die Gewaltbarkeit, mit der sich die Stimme „ihren Weg bahnt“.

Sybille Krämer betont, dass „die Stimme ein Eigenleben führt, nicht nur gegenüber der Person, die spricht, sondern auch gegenüber der (sprachlichen, indexikalischen) Semantik, die ihr eigen ist.“

(Krämer 2006, 281f.) Krämer zufolge zeigt sich diese Eigendynamik des Stimmlichen jenseits der Produktion und Rezeption der Wortsprache im ästhetischen Diskurs. (Krämer 2006, 282) Der Verräumlichung der Stimme kommt dabei die Aufgabe zu, die Eindimensionalität des Lautgedichts zu überwinden. Ihr optisches Pendant ist eine Notation, in der horizontale und vertikale Strukturen miteinander kombiniert werden. Verräumlichung erweist sich als Effekt konstruktiver Verfahren. So wird in der Konstellation *leer – lärm* (Rühm 1985c, 147) die Pause doppelt markiert, indem sie horizontal wie vertikal indexikalisch als Leerraum markiert wird. Hat in den Konstellationen das Optische Priorität vor dem Akustischen, so wird in den „studien für vier sprecher“ wie *jetzt* (Rühm 1988e, 250f-252) oder *eng* (Rühm 1988f, 248f.) die zweidimensionale Räumlichkeit durch akustische Simultaneität realisiert. Bezeichnend für Rühms Umgang mit dem Lautgedicht ist es, dass die Präsenz, das „Hier und Jetzt“ der Stimme nicht, wie etwa oft bei Artmann, als Stimmung erscheint, sondern formal-konstruktiv im sprachlichen Material vorgeführt wird. Die synchrone Wiedergabe durch mehrere Sprecher stört die Wortsemantik. Die Spannung zwischen Stimmung und Konstruktion ist schon für die Lautgedichte der ersten historischen Avantgarde, namentlich des Dadaismus kennzeichnend. So erzeugte etwa Hugo Balls Zelebrierung seiner Lautgedichte eine weihevollere Atmosphäre, während die dadaistischen Simultangedichte im performativen Akt auf rein akustische Präsenz durch Sinndestruktion auswaren.

Die weitere Entwicklung technischer Tonspeicher ist den Bestrebungen nach Verräumlichung der Stimme entgegengelaufen. In *nähern und entfernen. hörstück für einen sprecher und tonband* (Rühm 1988g, 44-55) hat Rühm den Live-Vortrag mit der medialen Aufzeichnung kombiniert. Der Effekt der Verräumlichung der Stimme wird dabei auf zweierlei Weise erzielt: Erstens sind der Sprecher und die drei Tonbandstimmen in den vier Ecken des Hörraumes positioniert. Und zweitens wird durch verschiedene Lautstärkengrade der Eindruck unterschiedlicher Entfernungen der Stimmen erzeugt.

6. Körperliche und technische Medien

Schon die erste Avantgardeliteratur vollzog den Bruch mit einer wirkungsmächtigen Tradition, nach der die Stimme als Medium und Metapher individueller Präsenz figuriert. Jacques Derrida hat dafür den Begriff des Phonozentrismus geprägt. Doch nicht nur die Schrift, wie Derrida meint, zerstört die reine Selbstpräsenz und die unmittelbare Realisation von Bedeutung durch das sprechende Subjekt. Die Grenze zwischen der Welt als Zeichen und der Welt an sich wird in den Inszenierungen der Avantgarde ebenso durch die körperhafte Stimme ausgelotet.

Die Stimme ist „die Spur des Körpers in der Sprache“ (Krämer 2006, 275), sie ist das Scharnier zwischen Körper und Sprache. Ihr Ton ist Grundlage einer „pathischen“, auf Affekte beruhenden

Kommunikation; ihre Prosodie ist Teil einer körperlichen Verfassung und Bewegung. Damit steht die Stimme, ihre Intensität, Klangfarbe und ihr Rhythmus in einem engen Zusammenhang mit der Performativität, dem „Körpereinsatz“ avantgardistischer Bewegungen.

Die poetische Demonstration am Lautmaterial erschließt eine neue Qualität sinnlichen Erlebens, das die Wahrnehmung von den Fesseln der konventionellen Sprache befreien, logisch-rationale Begrenzungen aufheben und starre Denksysteme verflüssigen soll. Zuletzt haben Sybille Krämer und Doris Kolesch den Doppelcharakter der Stimme hervorgehoben: sie sei „zugleich sinnlich *und* sinnhaft; Soma und Semantik, *aisthesis* und *logos* [...] indexikalisch und symbolisch; sie ist einerseits unverwechselbares Indiz der Person wie andererseits Träger konventionalisierten Zeichengehaltes.“ (Kolesch, Krämer 2006, 12)

Im Simultangedicht, bei dem mehrere Sprecher gleichzeitig verschiedene Texte vortragen und mit Geräuschen untermalen, gehen individuelle Stimmen und distinkte Bedeutungen in chaotischem Lärm unter. Die Produktion von Geräuschkunst gehörte schon zu den Kernpunkten des futuristischen Programms. Luigi Russolo baute dafür 1913 einen eigenen *Intonarumori*, eine Lärmmaschine, die das Klangmaterial der Musik um die Geräusch-Töne erweiterte und damit die traditionellen Ordnungen musikalischer Tonfolgen sprengte.

Simultaneität spielte auch in den Performances der Wiener Gruppe eine entscheidende Rolle. So wurden bei ihrer Lesung im *Intimen Theater* 1957 Simultangedichte und –stücke Rühms und Wieners vorgetragen. Solche Zerstörung des Sinns durch die Überflutung der Sinne wird in den *literarischen cabarets* der Wiener Gruppe radikalisiert, indem von vornherein auf Worte verzichtet wird. Eine Episode aus dem ersten Cabaret in der Beschreibung Wieners:

„achi bewegte sich mit rhythmisch eingezogenem mund auf fersen und zehen von links nach rechts über die bühne, ohne die füsse vom boden zu heben! rühm hebt mit einer einzigen hand einen stuhl vom boden ganz hoch hinauf. ingrid [Schuppan] bläst die trompete. meine mundgeräusche gingen im beifallstau unter, zumal ich ja kein mikrofon zur verfügung hatte.“ (Wiener 1997, 313)

Aber nicht nur in solcher wortloser Körperkunst und Lauterzeugung, auch in ihren literarischen Auftritten und Produkten verabschiedet sich die Wiener Gruppe endgültig von der Einheit von Stimme und Schrift, wie sie in der ersten Avantgardebewegung etwa noch Raoul Hausmann mit seinem wahrnehmungsphysiologischen Leitspruch „sprechen ist zugleich sehen“ retten wollte. In Bayers, Rühms und Wieners *anregungen für ein ‚schallplatten-funktionelles‘ akustisches cabaret* wird nicht mehr die Schrift in ihrem phono/graphischen Charakter, sondern die Phonographie zur Aufzeichnung und Darstellung gesprochener Sprache verwendet. Dabei wird die Eigenständigkeit des akustischen Kanals besonders dadurch bewusst gemacht, dass er mit der semantischen Ebene kontrastiert:

„gegen das material der platte: bildbeschreibung, gefühle schildern. (ich weiss nicht, mir wird so anders. bildbeschreibung. schluss: sie hörten das berühmte bild ... von ...) ein bild wo man erst bei nennung des malers begreift: ach ja, das ist ja die mona lisa.“ (Bayer, Rühm, Wiener 1997, 431)

Das Visuelle und das Akustische treten auseinander, die Differenz zwischen Bild und Bildbeschreibung wird in einem geradezu didaktischen Vorgang demonstriert.

Die Stimme, die akustische Realisation fungiert nicht mehr als Garant der Authentizität eines sprechenden Subjekts. Die Stimme wird vielmehr Teil einer Geräuschkunst, in der von anonymen Körpern, von Gegenständen, von Instrumenten erzeugte Geräusche ineinander fließen. So lauten weitere *anregungen für ein ‚schallplatten-funktionelles‘ akustisches cabaret*:

„körpergeräusche, zähneklappern, brechgeräusche.

lachnummer.

lachen - weinen.

das wort ‚heast‘ in den verschiedensten nuancen gesprochen.

aus geräuschen wörter zusammenstellen (oder nur die vokale menschlich):

schmerzenslaute.“ (Bayer, Rühm, Wiener 1997, 427)

Schon seit den 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts konnten Stimmen synthetisch erzeugt werden. Mit diesen technischen Möglichkeiten korrespondieren die akustischen Experimente der Avantgarde, in denen Sprachlaute, bedeutungsvermittelnde Körpergeräusche und die synthetische Erzeugung von Stimme miteinander vermischt werden. Gerhard Rühm fasst in seinen *grundlagen des neuen theaters* die entsprechenden Kombinationsmöglichkeiten zusammen:

„es bestehen beziehungen zwischen [...] sprachklängen und musikalischen klängen, sprachgeräuschen und mechanischen oder naturgeräuschen [...].“ (Rühm 1997a, 621)

In Gerhard Rühms Stück *I2 : 4* (Rühm 1988h, 256-259) werden isolierte Sprachlaute – Phoneme – mit anderen durch die Artikulationsorgane erzeugte Geräusche wie „lippenschmalzer“, „zungenschmalzer“ und „huster“ (Rühm 1988h, 256) gemischt. Diese Laute werden durch vier Sprecher(innen) simultan produziert. Deutlich wird, wie in der Relation zwischen körperlicher Lauterzeugung und Semantik der Sprache die Akzente verschoben werden. Wird in traditioneller Literatur die Tätigkeit der Stimmorgane als Mittel zum Zweck der sprachlichen Bedeutungsvermittlung untergeordnet, erscheinen in den Produkten der Avantgarde die Bedeutungen als (unvermeidlicher) Nebeneffekt, gewissermaßen als Kollateralschaden der körperlichen Performanz. Diese Verschiebung erreicht ihren extremsten Punkt in den happeningartigen Aktionen bei den beiden *literarischen cabarets* der Wiener Gruppe 1958 und 1959. Exemplarisch dafür ist etwa eine Darbietung Bayers beim ersten *literarischen cabaret*, die Wiener wie folgt beschreibt:

„bayer baute sich in athletenhaltung in der mitte der bühne auf, ein leiser trommelwirbel setzte ein. Der wurde in dem mass lauter, in welchem konrad seinen brustkasten aufblies. Abrupt brach er schliesslich ab, und konrad rülpste seine lunge leer (er konnte das sehr gut).“ (Wiener 1997, 313)

Bei den Aktionen und Happenings der Wiener Gruppe wurde der Mund nicht nur zur Produktion von Lauten eingesetzt, es wurde auch immer wieder ausgiebig gegessen und getrunken.

Demonstrativ wird vorgeführt, dass nicht nur die Stimme, sondern auch die Nahrung durch den Mund geht. Essen und Sprechen kollidieren miteinander, schließen sich aus: „entweder Einverleibung oder Emission“ (Dolar 2007, 246). Wird „durch die Rede [...] der Mund denaturalisiert“ (Ebd.), indem er das Instrument der Bedeutungserzeugung bildet, so betonen die Aktionen der Wiener Gruppe im Gegenzug die „Unreinheit“ und krude Körperlichkeit der Stimme. Die Grenze zwischen Körpergeräusch und Stimme wird systematisch verwischt. Die Stimme steht nicht mehr im Dienst der Sprache. In der avantgardistischen Inszenierung der Nichtartikuliertheit, im Ertönen nichtsprachlicher Stimmen manifestiert sich eine Reduktion der Stimme auf ihre Materialität – aber eben diese Reduktion entgrenzt zugleich das Phänomen der Stimme, indem es die Einschränkung ihrer Funktion auf sprachliche Signifikation und Kommunikation sprengt. Dass solche Ausweitung gerade nicht eine Rückkehr zur Authentizität einer ursprünglichen Bedeutung oder einer Verschmelzung mit der Natur jenseits aller kulturellen Entfremdung intendiert, zeigen die avantgardistischen Techniken der Montage und Collage, welche die Anwesenheit einer Vielzahl fremder Stimmen inszenieren. So spricht in der Zitatmontage wie im Simultangedicht statt der **einen** Stimme ein dissonanter Stimmenchor. Die Stimme ist kein zweifelloser Garant mehr für die körperliche Präsenz des Subjekts und für die Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Ebenso wie sich in den technischen Medien die Töne von den Dingen, die sie erzeugen, ablösen, so emanzipieren sich die Stimmen von den sie erzeugenden Körpern. Und nicht nur von der Person, auch von der Semantik löst sich die Stimme: Sie befreit sich vom Dienst am Wort und erzeugt bedeutungslose Klänge.

Mit radikalen Reduktionen arbeiten etwa Rühms Atemtexte: In [*ein- und ausatmen*] (Rühm 1997b, 465) wird der entsprechende Vorgang allein durch den Buchstaben „h“ angezeigt. In einer anderen Version mit dem Titel *atemgedicht* (Rühm 1988i, 36) sind Anweisungen zur stimmlichen Realisierung hinzugefügt. In *so lange wie möglich*:

„a_____ ...“ (Rühm 1988j, 56)

ist der Vokal „a“ so lange wie möglich zu halten, das Schweigen danach kann unbegrenzt fortgesetzt werden. Während hier der Naturalismus körperlicher Vorgänge in den Kunstbereich

transponiert und damit verfremdet wird, wird in dem späteren Text *atmen* (1965) die Inszenierung von Körperfunktionen ad absurdum geführt:

„atmen

ein stück für rund 2,7 milliarden menschen

spielanweisung:

von rund 2,7 milliarden menschen atmet jeder so lange er kann“ (Rühm 1998, 284)

Immer wieder wird in den Produktionen der Wiener Gruppe die Grenze zum Schweigen und zum Verstummen abgeschritten, und zwar nicht so sehr durch eine Thematisierung des Schweigens, die ja bekanntlich oft sehr wortreich ausfallen kann, sondern durch performative Akte, in denen die Stimme bzw. der vom Körper erzeugte Laut auf ein Minimum reduziert und in seiner physiologischen Beschränkung vorgeführt wird. Rühms Atemtexte sind als radikale Variante solcher präverbaler Lautgedichte aufzufassen. Diese erfinden eine eigene Sprache, die nicht unbedingt auf die gegebene mit ihrer Lautstruktur und ihrem Phonembestand zurückgreift. Einen anderen Wege gehen dagegen jene Sprechtexte, in denen vorgefundene Materialien montiert und durch Manipulationen wie „Segmentierung, partielle Wiederholung, Metronomisierung, simultane Überlagerung durch andere Texte“ (Ingold 1999, 183) deformiert werden.

Die Stimme in ihrer Körperlichkeit bildete für die Autoren der WG eine der Möglichkeiten, die Konventionen der Sprache wie die in ihr sedimentierten gesellschaftlichen Machtverhältnisse und kulturellen Muster zu durchbrechen. Zwar ist auch der Körper in seiner Verfassung und Bewegung kulturell geprägt, doch haftet ihm ein individueller Rest an, dessen Spur sich in der Stimme wiederfindet. Diese Spannung zwischen individueller Eigenheit und sozialer Formung der Stimme kehrt in ihrem performativen Charakter wieder: Einerseits ist die Stimme Ausdruck einmaliger Präsenz, andererseits in ihrer technischen Aufzeichnung auch jederzeit und allerorts beliebig wiederholbar.

Der Einsatz technischer Medien verändert und deformiert die Stimme (vgl. Rühm 1997a, 621). Die Stimme wird dadurch nicht mehr Signum der Individualität des Sprechenden, sondern ein künstlich hergestelltes Produkt – was das Bewusstsein dafür schärft, dass auch die Stimmen der Menschen keineswegs bloß natürliche Gegebenheiten, sondern kulturelle und soziale Produkte sind. Das sogenannte Natürliche als Künstliches auszuweisen, das Künstliche gegen das ideologisch befrachtete Natürliche auszuspielen gehört zu den Grundanliegen der Wiener Gruppe. In ihren Performances, etwa in den *literarischen cabarets*, ertönt die Stimme häufig zusammen mit anderen durch den Körper oder technisch erzeugten Geräuschen:

„wir stürmten alle miteinander auf die Bühne und versuchten so viel Lärm wie nur möglich zu erzeugen. wir arbeiteten mit Schreien (,achtung!'), Trillerpfeifen, Trompetenstößen, Getrappel und Gekreisch. Es war nicht viel schlechter als die ursprünglich in Erwägung gezogenen Presslufthämmer und Sirenen gewesen wären.“ (Wiener 1997, 315)

Die Stimme dient der Lärmerzeugung, sie äußert sich im Gekreisch und im Schreien. Auch im Vortrag eigener Texte setzten die Autoren der Wiener Gruppe häufig statt des Wohlklangs der Stimme den alarmierenden und aggressiven Misston des Schreies ein. Über die Lesung im *Intimen Theater* 1957 berichtet Wiener: „Artmann schreit Lautgedichte [...] und Schlachtrufe.“ (Bayer 1997, 39) Und dem Bericht Weibels zufolge schrie Rühm beim *ZOCK-fest* 1967 sein *ZOCK-gedicht* (Weibel 1998, 148).

Schon in der frühen Avantgarde spielte der Schrei eine wichtige Rolle. Während aber dem Expressionismus der Schrei als pathetischer, ekstatischer Ausdruck ursprünglicher Menschlichkeit galt, wurde er im Dadaismus mit Maschinenlärm in Verbindung gebracht und in eine entsubjektivierte, unpersönliche Geräuschkunst integriert. Im 1918 von Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz u. a. verfassten *Dadaistischen Manifest* heißt es:

„Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.“ (Tzara, Jung, Grosz 2005, 146)

In „bruitistischen“ und „simultaneistischen“ Gedichten ist der Schrei Teil einer unmittelbaren, ungeschönten Wirklichkeitswiedergabe. Weder bedeutet, noch beschreibt der Schrei dabei etwas. Trotzdem erhält er aber die Funktion einer Beschreibung, allerdings nicht eines psychischen Zustands, sondern des modernen Lebens. Darauf deutet auch eine weitere Passage des *Dadaistischen Manifests* hin, in der es heißt, „das BRUITISTISCHE Gedicht“ gebe beispielsweise den „Schrei der Bremsen“ einer Trambahn wieder (Ebd.).

Auf nicht bloß metaphorischen Überblendungen von stimmlich und technisch erzeugten Tönen und Geräuschen beruhen zahlreiche Darbietungen der Wiener Gruppe, doch ist im Unterschied zum Dadaismus ihre beschreibende Funktion getilgt. Der Schrei signalisiert eine Verengung der Stimme auf ihre physikalische Qualität, auf ihre schiere Körperlichkeit. Auf dem Theater hat Samuel Beckett mit seinem 1969 entstandenen Stück *Atem (Breath)* diese Reduktion radikal durchgeführt. Das nur 35 Sekunden dauernde Stück beginnt und endet mit einem Schrei, dazwischen ist das Geräusch von Ein- und Ausatmen zu hören. Die Geräusche werden nicht unmittelbar von einem Schauspieler erzeugt, sondern vom Tonband abgespielt. Wenn dies als Endpunkt der Stimmreduktion erscheint, so ist er von den Produktionen der Wiener Gruppe vorbereitet oder gar überboten worden. Beim zweiten Cabaret der Wiener Gruppe war folgender Auftritt vorgesehen:

„es ist alles finster. wiener ist violett beleuchtet, aus der tiefe kommt sein langsam gell werdender schrei. da ist im lautsprecher ein sinuston, bis zu dessen höhe wird wiener schreien. ZU. und da bleibt der ton volle drei minuten, während er verklingt.“ (Achleitner, Rühm, Wiener 1997, 388)

Dieser Schrei verweist auf nichts anderes als auf sich selbst. Durch seine Fusion mit dem medientechnisch erzeugten Ton wird geradezu paradigmatisch die Funktion des Schreis als individueller kreatürlicher Ausdruck negiert. Solche Übertönung und Auslöschung der Stimme wird schon im Vorfeld der Veranstaltung vorweggenommen, in dem der technisch reproduzierte Industrielärm den Veranstaltungsort durchflutet:

„sobald der erste gast den saal betrat, begannen wir die magnetophon-aufnahme einer öl-bohranlage über die lautsprecher abzuspielen und hielten damit etwa eine dreiviertelstunde bis zum eigentlichen beginn durch; das gab eine technische atmosphäre und machte den schnell überfüllten saal (ca. 700) nervös.“ (Wiener 1997, 317)

Wenn während des selben Abends zuerst Wiener am Flügel ein Chanson vorträgt und dann derselbe Flügel auf der Bühne von Achleitner und Rühm mit Beilen zertrümmert wird, so ist das nicht nur als Produktion von Krach gegen Wohlklang zu verstehen. Der Vollzug von Gewaltakten, wie auch die Vorführung von Sexualität, kann ohne Worte auskommen. In der Inszenierung von Gewalt, die die Texte der Wiener Gruppe, besonders die Bayer und Wieners durchzieht, in den sinnenphysiologischen und psychoästhetischen Auswirkungen von Gewalt manifestieren sich Kernpunkte der Poetologie der Avantgarde: die Dissoziation des Subjekts, die Dissonanz der Wahrnehmung, die Destruktion des Sinns, die Dominanz der Technik und der Materialität der Medien.

Achleitner, Rühm, Wiener 1997 = Friedrich Achleitner, Gerhard Rühm, Oswald Wiener: regie für PHASEN [1959]. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 387f.

Achleitner, Bayer, Rühm, Wiener 1998 = Friedrich Achleitner, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener: Kinderoper [1958]. In: Die Wiener Gruppe [Ausstellungskatalog]. Kunsthalle Wien, 13. 11. 1998 – 21. 2. 1999. Hg. von der Kunsthalle Wien, Wolfgang Fetz und Gerald Matt. Wien: Kunsthalle 1998, S. 140-147.

Artmann 1958 = Hans Carl Artmann: med ana schwoazzn dintn – gedichta r aus bradnsee. Salzburg: Otto Müller 1958.

Artmann 1959 = Hans Carl Artmann: a r elektriika. In: Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Gerhard Rühm: hosn rosn baa. Wien: W. Frick 1959, S. 52.

Artmann 1985 = Hans Carl Artmann: vers für den gestrigen traum [1955]. In: Die Wiener Gruppe. Hg. von Gerhard Rühm. Erw. Ausg. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 98.

- Artmann 1998 = Hans Carl Artmann: tagewerk des honigvogels [o. J.]. In: Die Wiener Gruppe [Ausstellungskatalog]. Kunsthalle Wien, 13. 11. 1998 – 21. 2. 1999. Hg. von der Kunsthalle Wien, Wolfgang Fetz und Gerald Matt. Wien: Kunsthalle 1998, S. 191.
- Bayer 1977 = Konrad Bayer: der sechste sinn. ein roman [1966]. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Hg. von Gerhard Rühm. Revidierte Neuausg. Reinbek: Rowohlt 1977, S. 331-426.
- Bayer 1985/1 = Konrad Bayer: glaubst i bin bleed, das i waas, wos i wüü. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Rühm. Bd. 1. Wien: ÖBV – Klett-Cotta 1985, S. 95.
- Bayer 1997 = Konrad Bayer: hans carl artmann und die wiener dichtergruppe. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 33-39.
- Bayer, Rühm, Wiener 1997 = anregungen für ein „schallplatten-funktionelles“ akustische [sic!] cabaret [1959]. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 427-431.
- Dolar 2007 = Mladen Dolar: His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme. Aus dem Englischen von Michael Adrian und Bettina Engels. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007.
- Ingold 1999 = Felix Philipp Ingold: Auditive Poesie. In: Gerhard Rühm. Hg. von Kurt Bartsch und Stefan Schwar. Graz, Wien: Droschl 1999, S. 181-184.
- Kolesch, Krämer 2006 = Doris Kolesch, Sybille Krämer: Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band. In: Dies.: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 7-15.
- Krämer 2006 = Sybille Krämer: Die ‚Rehabilitierung der Stimme‘. Über die Oralität hinaus. In: Doris Kolesch, Sybille Krämer: Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2006, S. 269-295.
- Lentz 1999 = Michael Lentz: Lautpoesie der Reduktion. Wechselseitige Bedingtheiten von Stimme und Schrift in Gerhard Rühms „auditiver poesie“. In: Gerhard Rühm. Hg. von Kurt Bartsch und Stefan Schwar. Graz, Wien: Droschl 1999, S. 37-84.
- Prießnitz 1972: Reinhard Prießnitz: Hans Carl Artmann. In: Über H. C. Artmann. Hg. von Gerald Bisinger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 32-37.
- Rühm 1985a = Gerhard Rühm: vorwort. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner – Artmann – Bayer – Rühm – Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hg. von Gerhard Rühm. Erw. Neuausg. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 5- 36.
- Rühm 1985b = Gerhard Rühm: [waun s] [ab 1954]. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner – Artmann – Bayer – Rühm – Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hg. von Gerhard Rühm. Erw. Neuausg. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 149.
- Rühm 1985c = Gerhard Rühm: [leer - lärm] [ab 1954]. In: Die Wiener Gruppe. Achleitner – Artmann – Bayer – Rühm – Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen. Hg. von Gerhard Rühm. Erw. Neuausg. Reinbek: Rowohlt 1985, S. 147.

- Rühm 1988a = Gerhard Rühm: über auditive poesie. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 7-9.
- Rühm 1988b = Gerhard Rühm: gebet [1954]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 37f.
- Rühm 1988c = Gerhard Rühm: phonetische meditation [1985]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 191-196.
- Rühm 1988d = Gerhard Rühm: monolog [1977/81]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 141-157.
- Rühm 1988e = Gerhard Rühm: jetzt [1960]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 150-152.
- Rühm 1988f = Gerhard Rühm: eng [1960]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 148f.
- Rühm 1988g = Gerhard Rühm: nähern und entfernen. hörstück für einen sprecher und tonband [1961]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 44-55.
- Rühm 1988h = Gerhard Rühm: 12 : 4 [1962]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 256-259.
- Rühm 1988i = Gerhard Rühm: atemgedicht [1954]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 36.
- Rühm 1988j = Gerhard Rühm: so lange wie möglich [1962]. In: Ders.: botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek: Rowohlt 1988, S. 56.
- Rühm 1997a = Gerhard Rühm: grundlagen des neuen theaters. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 621-625.
- Rühm 1997b = Gerhard Rühm: [*ein- und ausatmen*] [1954]. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 465.
- Rühm 1998 = Gerhard Rühm: atmen [1965]. In: Die Wiener Gruppe [Ausstellungskatalog]. Kunsthalle Wien, 13. 11. 1998 – 21. 2. 1999. Hg. von der Kunsthalle Wien, Wolfgang Fetz und Gerald Matt. Wien: Kunsthalle 1998, S. 284.
- Schuh 1999 = Franz Schuh: Das Material der Sprache. [Interview mit Gerhard Rühm.] In: Gerhard Rühm. Hg. von Kurt Bartsch und Stefan Schwar. Graz, Wien: Droschl 1999, S. 11-17.
- Schwar 1999 = Stefan Schwar: „Hören und hörbar machen“. Einige Bemerkungen zu Bedeutung und Funktion der Musik bei Gerhard Rühm. In: Gerhard Rühm. Hg. von Kurt Bartsch und Stefan Schwar. Graz, Wien: Droschl 1999, S. 21-36.

Tzara, Jung, Grosz 2005 = Tristan Tzara, Franz Jung, George Grosz u.a.: Dadaistisches Manifest [1918]. In: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Hg. von Wolfgang Asholt und Walter Fähnders. Stuttgart: Metzler 2005, S. 145-147.

Weibel 1997 = Peter Weibel: die wiener gruppe im internationalen kontext. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 763-783.

Weibel 1998 = Gustav Werwolf (=Peter Weibel): gusch. In: Die Wiener Gruppe [Ausstellungskatalog]. Kunsthalle Wien, 13. 11. 1998 – 21. 2. 1999. Hg. von der Kunsthalle Wien, Wolfgang Fetz und Gerald Matt. Wien: Kunsthalle 1998, S. 148.

Wiener 1997 = Oswald Wiener: das 'literarische cabaret' der wiener gruppe. In: die wiener gruppe. the vienna group. a moment of modernity 1954 – 1960. the visual works and the actions. Hg. von Peter Weibel. Wien, New York: Springer 1997, S. 309-321.

Wiener 1998 = Oswald Wiener: Bemerkungen zu einigen Tendenzen der „Wiener Gruppe“. In: Die Wiener Gruppe [Ausstellungskatalog]. Kunsthalle Wien, 13. 11. 1998 – 21. 2. 1999. Hg. von der Kunsthalle Wien, Wolfgang Fetz und Gerald Matt. Wien: Kunsthalle 1998, S. 20-28.