

MONIKA MEISTER

Dramaturgien der Zeit. Horváth, Bauer, Schwab

Originalbeitrag im Rahmen des Symposiums „Was für ein Theater! Horváth – Bauer – Schwab“, 1.–3.12.2016 im Literaturhaus Graz.

Empfohlene Zitierweise:

Monika Meister: Dramaturgien der Zeit. Horváth, Bauer, Schwab. *Dossieronline*. In: *Dossier Wolfgang Bauer*. Hrsg. v. Gerhard Fuchs u. Stefan Maurer. Erstellt am 11.10.2017. (= *Dossieronline*). DOI: 10.25364/16.01:2017.1.8 (zuletzt aufgerufen: TT.MM.JJJJ)

Dossieronline (dossieronline.at) ist das Open-Access-Journal des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz und ist mit der ISSN 2519-1411 eingetragen. Redaktion: Gerhard Fuchs, Klaus Kastberger, Christian Neuhuber, Daniela Bartens (Objekt des Monats), Stefan Maurer (*Dossierneugelesen*, Writers' Blog), E-Mail: nabl.institut@uni-graz.at



MONIKA MEISTER

Dramaturgien der Zeit. Horváth, Bauer, Schwab.

In Erinnerung an Silvia Fenz, gestorben im Sommer 2016

In konservativer Form experimentelle Stücke schreiben, sagt Bauer, ist sein Impetus.¹ Was heißt das? Diskursive Handlung, sprechbare Rollen, das gewöhnliche Zimmer, die realen Gegenstände, damit es losgehen kann mit der Herstellung von Zeit. Ich denke, dass dies das Faszinierende am Theater ist, diese Raum-Zeit-Maschine, die falsche Emotionen generiert: Es bedarf der realen Personen/Schauspieler/Performer, des realen Raumes, der realen konkreten Zeit, die sich Spieler und Zuschauer teilen, – die wie es im gegenwärtigen Theoriediskurs heißt, „geteilte Zeit“, die immer auch Lebenszeit ist. Wolfgang Bauer stellt das Theater innerhalb seiner Rahmung zur Diskussion; das bedeutet auch, die Formen in Frage zu stellen, mit theatralen Elementen zu experimentieren. Insofern sprechen wir von ästhetischen Innovationen im Theater Bauers. Scheinbar paradox dazu stellt Bauer sich als „ein Guckkasten-Dramatiker“ dar, „und mein schönstes Glück ist es, wenn ich dort vorne alles sehe“.²

Zeitanordnungen

Die vielfachen Sprengungen des Zeitrahmens der Bühne, des Theaters, des Textes, der Figuren, der Dinge stellen sich als Experimente dar, wörtlich zu verstehen als Versuche. Die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten – das interessiert Wolfgang Bauer, im Kopf, im Körper, im Raum: das Jonglieren mit Zeit. Dass etwas ist und zugleich entsteht, dies bezeichnet der Autor durchgehend als sein Faszinosum am Theater. Damit kann gespielt werden, mit Lust und in vielfachen Variationen. Das Theater Wolfgang Bauers gleicht einer Versuchsanordnung von Formationen der Zeit. Dieses „Zugleich alles“, das Gleichzeitige von Sein und Entstehen figuriert als

¹ Vgl. Walter Grond: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: *Wolfgang Bauer*. Hrsg. von W.G. und Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1994. (= Dossier. 7.) S. 23.

² Ebd., S. 21.

Handlung, wie es im *Skizzenbuch* heißt: „es ist automatisch alles Handlung ...“.³ „Wir sehen also nicht nur ein Stück, sondern zugleich die Entstehung eines Stückes.“ Sein altes Problem, sagt Bauer dazu, eben ein ganz und gar dem Theater zugehöriges Problem.⁴

Die poetische Kraft des Synchronen könnten wir es nennen, das Simultane innerhalb der Anordnung der Bühne, das eigentlich eine Aufhebung der Chronologie intendiert, eine Enthierarchisierung der Zeit, bildet den Kosmos dieser Theaterstücke. Es geht nicht um soziologische Analysen der ökonomischen Position, der Situation, des konkreten gesellschaftlichen Kontextes der Figuren, wie wir dies auf einer Ebene an den Volksstücken *Ödön* von Horváths festhalten können, die aber in ihrer rhythmischen Struktur von Sprechen und Schweigen, von Musik und Stille, von Präsenz und Absenz immer auch darüber hinausweisen in eine existenzielle Verlorenheit.

Bauer entwirft Realitätsmodelle, die wuchern und in denen er der Phantasie freien Lauf lässt. Allein an der Formation der Pausen ist die Differenz ablesbar: Horváths Stille baut poetische Räume, die in ihrer Absenz, ihrer Reduktion klingen; Bauer notiert „Schnaufpausen“, wie in *Magic Afternoon*. Wissend, dass der Schauspieler atmen muss, um spielen zu können. Warum dies nicht zeigen? Schon Handke war anlässlich von *Magic Afternoon* die Kategorie des Realismus nicht geheuer: „Wolfgang Bauers Stück ist der Fall einer derart genauen Abbildung nicht realer, aber doch möglicher Vorgänge in der Wirklichkeit, dass sich gerade kein photographisches Idyll ergibt, sondern eine Art von Halluzination des Zuschauers vor lauter Übergenauigkeit: Die Abbildung erweist sich als Ausdruck der Verwirrtheit und Verstörung.“⁵ Auch wenn der Begriff der Halluzination im Kontext der 1968er-Jahre seltsam anmutet, ist damit die Vervielfachung und Gleichzeitigkeit des Heterogenen von Traum, Erinnerung, Vorstellung, Wirklichkeitswahrnehmung getroffen, wie sie in den Stücken Bauers wuchert und deren Differenz permanent auf dem Spiel steht und relativiert wird. Die

³ Wolfgang Bauer: *Skizzenbuch*. In: W.B.: *Werke*. Bd. 8: *Schauspiele 1988-1995*. Hrsg. von Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1996, S. 268.

⁴ Vgl. ebd., S. 259.

⁵ Peter Handke: *Zu Magic Afternoon (1968)*. In: *Wolfgang Bauer*. Hrsg. von Walter Grond und Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1994. (= Dossier. 7.) S. 200.

„superrealistische Ödnis“, der „glasharte Ausschnitt“⁶ kippt ins Surrealistische, was auch mit den Zeitebenen, die sich ineinanderschieben, zu tun hat. Oder wie Elfriede Jelinek 2005 in ihrem Text „Ausgeronnen“ schreibt: „Er hat sozusagen das Herstellen vollkommen beherrscht; die Produkte, die er hergestellt hat, haben nie mit ihm gemacht, was sie wollten, er hat das mit ihnen gemacht, was sie mit ihm machen wollten. Er war schneller. Da war etwas, das ihn anscheinend herausgefordert hat, aber dieser Über-Realismus [...] konnte sich in die Figuren nicht einprägen, die Figuren haben vielmehr ihn geprägt [...].“⁷ Konkretheit der Stücke versus Parameter von Zeit, Ort, Handlung, die als Abgrund figurieren, in dem Anwesenheit und Abwesenheit sich darstellen. Jelinek fragt sich nach dem Grund, warum die Theater die Stücke nicht mehr aufführen.

Und dann: Werner Schwab. Seine Bühnentexte ziehen ihre eminente Kraft aus den experimentellen Anordnungen der Sprache, die weitergetrieben ist, beinahe hin zu Jelineks unaufhörlichem Sprechen zwischen Ansprache und Bericht. Auch hier: Pathos, das kippt; groteske Strukturen; Übertreibungen; und dann aber auch wieder Erinnerung an Horváths Sprechen der Figuren, wie „zum Beispiel wenn der am Ende von ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘ meint: Ich hab dir gesagt, du wirst meiner Liebe nicht entgehen.“⁸ Mit diesem Satz, dessen „Pathos-Elementen“, wie Schwab sagt, könnte er sich „unter Umständen verwandt fühlen“, nicht mit dem Sprach-Typus Horváths.⁹ Die Figuren sprechen nicht, sie werden gesprochen, sagt Schwab in einem Gespräch mit Roland Koberg und Klaus Nüchtern 1992. Das Sprechen generiert die Zeit, sprengt auch das Kontinuum. Handlung interessiert Schwab nicht, wie er nicht müde wird zu betonen.

⁶ Vgl. Manfred Mixner: *Gespräch mit Wolfgang Bauer*. In: Text und Kritik (1978), H. 59, S. 7.

⁷ Elfriede Jelinek: *Ausgeronnen*. In: Wolfgang Bauer: *Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*. Hrsg. von Thomas Antonic. Klagenfurt/Graz/Wien: Ritter 2011, S. 9.

⁸ *Vernichten, ohne sich anzuputzen. Roland Koberg und Klaus Nüchtern*. In: Falter (Wien) vom 30. 9. 1992. Abgedruckt in: Werner Schwab: *Werke*. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Sprachfetzen. Gespräche, Interviews, Essays*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 96.

⁹ Ebd.

In der Zeit sein und aus der Zeit fallen heißt für das Theater immer mehr und anderes – weil das Theater seine eigene Zeit behauptet und damit vielschichtige Perspektiven installiert, die das Zeitkontinuum durcheinanderbringen, unterlaufen, attackieren, neue Zeitdimensionen behaupten.

Ein kleines Beispiel. Im *Skizzenbuch* sagt Jochen zum Ich/Autor/WB: „Ich versteh ... zugleich ... du schalst halt die Zeit aus, na bitte ... des kenn i schon von anderen Stücken von dir ... “ Dann die Ex-Frau als alte Frau, die wenige Sätze später im Dialog mit Jochen als eine soeben hergestellte gezeigt wird: „Ich könnt jetzt zum Beispiel in unser Gespräch plötzlich meine Ex-Frau als Greisin auftreten lassen ... “¹⁰ Zuvor diese, aber „streng“, zu Ich: „Einmal fick ich noch mit dir, dann lass ich mich scheiden!“ Sie hat’s eilig, weil sie zum Mannequin-Kurs geht, wo sie heute „Geradegehen“ lernen. Es ist ein Konstruieren und Jonglieren mit Zeit; die Plötzlichkeit der Explosion und Implosion, der Augenblick und die Differenz zwischen Innen und Außen generieren experimentelle Anordnungen von Zeit.

In meinem Gespräch mit Stefan Bachmann betont dieser die radikalen formalen Experimente Bauers, die ihn faszinierten.¹¹ So bei dem 1996 uraufgeführten *Skizzenbuch*, das er als Endlosschleife am Ende des Stückens wieder von vorne beginnen ließ. Was ihn anzog, war die Rotzigkeit, mit der hier ein achtzigjähriges Mannequin beispielsweise auftritt und Geradegehen lernt. Der Trash war es, den der junge Regisseur Bachmann als lustvoll wahrnahm, die Absurdität, mit der hier phantastische Räume und Zeiten gebaut werden.

Im gegenwärtigen Theaterbetrieb geht es abgesehen von den Klassikern prinzipiell um neue Stücke, Uraufführungen, womöglich Entdeckungen und kaum mehr um Wiederholung alter Stücke oder um eine Re-Lektüre, sagt Bachmann.

Stefan Bachmann inszenierte in seiner Intendanz am Basler Theater 1998 Wolfgang Bauers *Magic Afternoon*: eine eigene höchst brisante Setzung von Zeit, nämlich Schauspielerinnen und Schauspieler, die alle 1968 im adäquaten Alter der Figuren waren und jetzt dreißig Jahre später als Sechzigjährige auf der Bühne standen und bruchlos den Text als 68er-Figuren spielten. Was Bachmann an diesem Text besonders interessierte, war Folgendes: Die 1968er-Jugend verband der Regisseur mit einem

¹⁰ Wolfgang Bauer: *Skizzenbuch*. In: W.B.: *Werke*. Bd. 8: *Schauspiele 1988-1995*. Hrsg. von Gerhard Melzer, Graz/Wien: Droschl 1996, S. 269f.

¹¹ Telefongespräch zwischen Monika Meister und Stefan Bachmann, 15.11.2016.

vehementen Aufbruch, mit positiver enthusiastischer lustvoller Zukunft. Im Bauer-Stück hingegen dominiert die Depression, die Vergeblichkeit, der Absturz. Diese Differenz, dass da jemand in der Zeit diese gänzlich anders wahrnimmt, führt zu Bauers dramatischen Zeiterfindungen und deren formalen Transformationen. Das Abreißen von Zeit und die Dehnung von Zeit – beides setzt spezifische Wahrnehmungsstrukturen voraus, die Bauers mäandernde Zeitdramaturgien kennzeichnen. Es ist auch ein Spiel mit Genreformen, deren „Muster“ durch den „Verfremdungseffekt der artifiziellen Stilisierung [...] entblößt“ werden, wie Thomas Antonic in seinem Text zum Stück *Der Rüssel* schreibt.¹² So „werden die festgefahrenen Strukturen durch Umfunktionierung traditioneller Theaterformen sichtbar gemacht“.¹³

Derart kommt der konkreten geschichtlichen Zeit ebenso grundlegende Bedeutung zu – die Theatertexte, der Raum, die Szene, die Sprache, der Körper, die Stimme sind als Konstruktionen in der Zeit zu begreifen, die gleichsam jene verdichtete Signatur aufweisen, die wir in der Ambivalenz von Kontinuum und dessen Brüchen verorten.

Es geht darum, die Schichtungen von Zeit, das Ineinander von Vor und Nach, das gleichzeitig differente Anwesende zu erkennen. So könnte es möglich sein, die Theatertexte von Bauer einer neuen Lektüre zu öffnen, die diese zwar in einer Kontinuität des Schreibens denkt und zugleich das Spezifische In-der-Zeit-Sein der Texte apostrophiert. Es war Martin Esslin, der früh das Neue im Alten bei Bauer entdeckte, die bestimmte Form der Aneignung konventioneller theatraler Strukturen und gänzlich absurder surrealistischer Innenräume und -zeiten der Figuren.

Die Erscheinungsformen der inneren Realität zu erforschen und darzustellen steht in Spannung zu seinem „rigorosen Realismus“, schreibt Esslin. Interessant wird es dort, wo das „Traum-, Rausch- und Halluzinationstheater realitätsbezogene – ja geradezu experimentell wissenschaftliche – Wurzeln“ aufweist.¹⁴ Uns ist diese Weise der Ambivalenz von Wirklichkeit und Fiktion, von Denken und Sein vertraut und dennoch wirkt diese Spannung nach wie vor, jenseits des 68er-Gestus’ eines Anti-Theaters,

¹² Thomas Antonic: *Die zweite Geburt des Elefanten. Zu Wolfgang Bauers ‚Der Rüssel‘*. In: manuskripte 55 (2015), H. 207, S. 79.

¹³ Ebd.

¹⁴ Martin Esslin: *Die umgestülpte Wirklichkeit. Innere und äußere Wirklichkeit in einigen Dramen Wolfgang Bauers*. In: *Wolfgang Bauer*. Hrsg. von Walter Grond und Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1994. (= Dossier. 7.) S. 46.

auch weil wir skeptisch sind und um die vielfachen und vielschichtigen Wirklichkeiten wissen. Das Theater ist Realität und behauptet unzählige Realitäten, entlarvt Klischees. „Bauers Experimente mit der inneren Wirklichkeit liegen dem traditionellen Anliegen des Theaters näher: hier werden weiter reale Charaktere analysiert, weiter Geschichten vom Schicksal interessanter oder typischer Menschen erzählt“, ¹⁵ aber, so argumentiert Esslin, unter Verwendung neuer Techniken. Das Alte und das Neue – visuelle Abstraktion einer „performance art“ à la Robert Wilson oder auch Phantastik, Allegorik, Absurdität im Kontext der Guckkastenbühne.

Man müsste die Texte neu lesen, sie in den Koordinaten eines Nach des postdramatischen Theaters positionieren, vor allem das Potential herausarbeiten, das die theatralen Grundstrukturen befragt, wörtlich in Frage stellt. Jenseits der Pop-Ästhetik und jenseits existentialistischer Zuschreibungen. „Ich empfinde mich nicht als Popphänomen, sondern eigentlich als romantischen Dichter, immer mehr, je älter ich werde.“¹⁶ Können wir hier die umfassende Poetisierung der Wirklichkeit denken, wie es die Romantiker postulierten?

Sprach- und Sprechstrukturen

Ich denke, dass diese drei Dramatiker in besonderer Weise mit der Sprache verfahren, sie dekonstruieren, wenden, zusammenfügen und diese poetische Technik sich in einer Tradition des österreichischen Theaters, genauer Volkstheaters denken lässt. Dies hat nicht allein mit den Techniken des Komischen zu tun, sondern einer alten Tradition des Subversiven, des Paradoxen, des Daneben, des Kommentars. In der Sprache stellen sich jener Raum und jene Zeit her, in denen die Figuren und deren Sprechen und Verstummen das absolut Gegenwärtige realisieren und wir ihnen zugleich zuschauen und zuhören und staunen über den Zusammenstoß von unterschiedlichen Zeiten, ineinander geschobenen Zeitebenen. Das ist dieses Gleichzeitige, das Wolfgang Bauer

¹⁵ Ebd., S. 47.

¹⁶ Walter Grond: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: *Wolfgang Bauer*. Hrsg. von W.G. und Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1994. (= Dossier. 7.) S. 24.

prinzipiell fasziniert und das ist so nur am Theater realisierbar, vorläufig und wie Brecht sagt, „zur Selbstverständigung“.¹⁷

Wie die Relationen von Zeit und Sprache sich darstellen, hängt eng mit dem Einfall der Zeit in die Sprache zusammen. Das Material Sprache wird gleichsam wie ein Steinbruch behauen, oder auch wie eine Farbfläche hingesezt – immer eine Handbreit jenseits der Realität, drüber und drunten. Das ist ein zentrales Spezifikum des Schreibens von Wolfgang Bauer und Werner Schwab, so viel diese auch zugleich trennen mag.

Wenn Karl Kraus in seiner Nestroystudie festhält, dass in „diesem ersten Satiriker“ sich „die Sprache Gedanken über die Dinge macht“,¹⁸ die Sprache also die Welt, mithin die Ordnung der Dinge, denkt, so könnten wir weiter überlegen, dass Ödön von Horváth, der sich dezidiert nicht als Satiriker sieht, die Sprache als destillierte Emotion, gesetzt in präziser dramaturgischer Architektur, hervorbringt, allerdings so, dass diese Emotion sich selbst fremd ist. Er nennt es „Demaskierung des Bewußtseins“.¹⁹

Bei Horváth geht der Satz nicht über die Bühne (wie bei Nestroy),²⁰ sondern er steht still, so von den Pausen, der Absenz des Sprechens erfüllt, dass die stillgestellte Geste die Kontur der Zeit wahrnehmbar macht. Von der Arbeitslosigkeit bis zur Prostitution, vom Abstand zwischen den Besitzenden und den Besitzlosen, den diversen Kennzeichnungen der Weimarer Republik, sprechen die Texte, – so stehen diese Figuren inmitten einer ausweglosen Realität. Mir scheint der Aspekt der Ambivalenz von mitleidslos und mitleidig, wie Horváth sich daran abarbeitet, von Interesse. Und dies vor allem in Hinblick auf die empathische Dimension des Theaters.

¹⁷ Bertolt Brecht: *Notizen zum Modell der Lehrstücke, Zur Selbstverständigung*. In: B.B.: *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*. Bd. 10.2: *Stückfragmente und Stückprojekte*. Bearbeitet von Günter Glaeser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 1120.

¹⁸ Karl Kraus: *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, S. 20.

¹⁹ Ödön von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: Ö.v.H.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8: *Prosa. Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse*. Hrsg. von Traugott Krischke und Dieter Hildebrandt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 660.

²⁰ Vgl. Karl Kraus: *Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestage*. Mit einem Nachwort von Hans Mayer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975. (= Bibliothek Suhrkamp. 387.) S. 20.

Auch Horváths Figuren bilden keine realen Verhältnisse ab, im Gegenteil: Sie stellen diese Realität in Frage. Der Text nimmt die Figuren todernst. In ihrer Materialanordnung sind diese, ebenso wie ihre Sprache, hochgradig konstruiert, und wie Peter Handke es bezeichnete, „künstlich“. „Die Personen“ – so Handke 1969 zu *Kasimir und Karoline* (Anlass des Handke-Textes war eine Inszenierung von Hans Hollmann) – „sprechen Sätze, als ob es sich um Naturgesetze handelt. Die Geschichte von Kasimir und Karoline wirkt als Hohn auf die Sätze, die Kasimir und Karoline sprechen, freilich nicht als Verhöhnung von Kasimir und Karoline selber. Horváth macht seine Personen deutlich als Produkte von verkommenen Dramaturgien, und er macht das deutlich mit Künstlichkeit, mit Dramaturgie.“²¹

Über diese spezifische Bauart der Künstlichkeit, der ein minutiöses Konstruktionsverfahren zugrundeliegt, entfalten die Szenen ihr Wirklichkeitspotential. Die Distanz, der Abstand zum Vertrauten, die Stilisierung der Sprache bestimmen die „künstlichen Gebilde“, wie Handke die Stücke bezeichnet. Peter Handke spricht von der Faszination der Horváth'schen „Modelle der Börsartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft“.²² Der „fragmentarisch offene Rhythmus“ in Horváths Dramaturgie, sein Montage-Verfahren, das Durchbrechen von Zusammenhängen sind von Interesse. Zudem gilt es nochmals an die Demaskierung der Figuren oder auch Figurationen in Horváths Texten zu erinnern. Wie Klaus Kastberger es kürzlich in einem Interview formulierte, ist gleichsam die Echtheit, das Authentische abgeschafft: „Es gibt keine Echtheit – nicht einmal im Innenleben der Figuren. [...] Sie empfinden sich selbst als menschlich und moralisch, hinter ihren Masken erkennt man aber die Börsartigkeit.“²³ Solcherart wird dann auch der Begriff des Mitleids, der empathischen Dimension der Figuren, diskursiv verhandelt.

Als bestimmendes sprachliches Gestaltungsmittel sind ver-stellte, verschobene, auch groteske Formen zu erkennen, die aber – und das scheint mir bei den drei Autoren zentral – kein Bloßstellen der Figuren intendieren, sondern vielmehr die in ihnen

²¹ Peter Handke: *Die Arbeit des Zuschauers. I. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens*. In: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972. (= st. 56.) S. 95.

²² Peter Handke: *Horváth und Brecht*. (1968). In: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972. (= st. 56.) S. 64.

²³ Doris Griesser: *Dummheit, Falschheit und Faschismus*. In: Der Standard (Wien) vom 16.11.2016, S. 20.

sedimentierten Abgründe und Abdrücke gesellschaftlicher Verwerfungen strukturell zum Ausdruck bringen.

In Werner Schwabs Schauspiel *Mein Hundemund* wird die Sprache bestimmt als „der jeweilige Körper der agierenden Personen. Die Sprache zerrt die Personen hinter sich her: wie Blechbüchsen, die man an einem Hundeschwanz angebunden hat. Man kann eben nichts als die Sprache.“²⁴ Dieses hochartifizielle Sprach-Sein ist seiner Bestimmung nach unmittelbar dem Theater, der szenischen Präsenz zugehörig. Hier sprechen die Personen nicht, sie sind das Sprechen, wie Elfriede Jelinek sagen würde, oder wie Schwab selbst sagt: Sie werden gesprochen, von der Sprache gesprochen.²⁵ Die Volksstücksprache, die Sprache der Wiener Gruppe – Konrad Bayer vor allem – also das hoch Artifizielle der Sprache in Kontrast gesetzt zum Banalen, Alltäglichen. Vom Bildungsjargon über surrealistische Sprachspiele zur Sprache als in Buchstaben materialisierte Ideologie bis zur „paranoiden Doppellogik“ der Sprache Werner Schwabs. Wolfgang Bauer konstatiert ein „Fleischliches“ in den Begriffen und Dingen, wie Schwab sie herstellt; etwa wenn es heißt „i bring den Tag um“, „es wird alles fleischlich und menschlich. Es sind Aktivität und Passivität, die sich da gegenseitig in deinen Sachen aufheben und umfunktionieren, und die Bewegung und Metaphern gehen in zwei Richtungen. Es ist, als würde alles in einem Wasser schwimmen, und das ist die geniale Aufhängung, meines Erachtens, auch deiner Sprache in den Stücken“.²⁶ Hier zeigt sich Bauer als kongenialer Leser der Texte Schwabs, er erkennt darüber hinaus die grundlegende Methodik der Verfertigung der Sprache, besser des Redens; nämlich die „Warhol-Methode“, wie Schwab sie nennt: genaues Schauen und die Schablone korrespondieren.

Schwab nimmt die „Sprache als Menschenfleisch“, als organischer Körper, beim Wort. Die „Bühnenrede“ wird buchstäblich zum „Redekörper“, wie Jutta Landa es

²⁴ Werner Schwab: *Mein Hundemund*. In: W.S.: *Werke*. Bd. 6: *Fäkaliendramen*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer und Lizzi Kramberger. Graz/Wien: Droschl 1991, S. 181.

²⁵ Vgl. *Werner Schwab im Gespräch mit Joachim Lux*. In: Düsseldorfer Schauspielhaus, Programmheft, 19.9.1992. Abgedruckt in: Werner Schwab: *Werke*. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Sprachfetzen. Gespräche, Interviews, Essays*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 86.

²⁶ *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. In: *derzeit*, Oktober 1993. Abgedruckt in: Werner Schwab: *Werke*. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Sprachfetzen. Gespräche, Interviews, Essays*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 247.

formuliert.²⁷ Schwab selbst charakterisiert seine Figuren folgendermaßen: „Das sind keine Personen, sondern semantische Brocken“²⁸. Harald Miesbacher bezeichnet die auffälligste Struktur der zwischen Konstruktion und Intuition hergestellten Kunstsprache Schwabs in seiner Studie „Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache“ als „Eskalationsprinzip“²⁹ und umschreibt damit jene dramaturgischen Verschraubungen von Akzeleration (Beschleunigung der Umlaufgeschwindigkeit des Mondes), Peripetie, Wucherung und Intensivierung, die die „eminente eruptive oder explosive Atmosphäre der Schwabschen Theatertexte“ ausmacht.³⁰

Die Theatertexte Schwabs markieren in gewisser Weise ein Ende solchen Schreibens. Der Realismus der Szene, des Szenarios steht in scharfem Gegensatz zur artifiziiellen Sprache – so stellt sich ein Zeitgefüge her, das sich aus dem Widerstand gegen die alte Zeitmaschine Theater speist – zu langsam, zu behäbig, findet Schwab das Theater – deshalb kann Schwab mit und in der Sprache fuhrwerken. Handlung interessiert Schwab nicht, dann schon eher das Bild und der Klang. Insgesamt gilt ihm das Theater als eine „Art höherer Schrottplatz“.³¹ Im Schrott, Dreck, ist Zeit und Raum zur Unkenntlichkeit komprimiert, verdichtet, transformiert in eine andere Materialität, Staub vielleicht.

Sound und Rhythmus

In Wolfgang Bauers Sound der Stücke spielt das Mitleid keine Rolle mehr. Geschweige denn bei Schwab, dessen fulminante Texte abheben in ein nur aus Sprache gemachtes Sein, das dieses als Gemachtes herzeigt.

²⁷ Vgl. Jutta Landa: *Schwabrede = Redekörper*. In: *Werner Schwab*. Hrsg. von Gerhard Fuchs und Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2000. (= Dossier. 16.) S. 40.

²⁸ Helmut Schödel: *Geisterfahrer. Die Welt des Schriftstellers Werner Schwab*. In: *Die Zeit* (Hamburg) vom 31.1.1992, S. 58. URL: <http://www.zeit.de/1992/06/geisterfahrer>. Abgerufen am: 19.12.2016.

²⁹ Harald Miesbacher: *Die Anatomie des Schwabischen. Werner Schwabs Dramensprache*. Graz/Wien: Droschl 2003. (= Dossier Extra.) S. 215.

³⁰ Ebd., S. 230.

³¹ Lothar Lohs: *Der Schrottplatz, auf dem ich spiele*. In: *Der Standard* (Wien) vom 23./24.11.1991. Abgedruckt in: *Werner Schwab: Werke*. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Sprachfetzen. Gespräche, Interviews, Essays*.. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 19.

Es sind – auch wenn dies ganz und gar verneint wird wie bei Bauer, noch vehementer bei Schwab – die gesellschaftlichen Verhältnisse im mikroskopischen Blick, die in den Stücken zum Tanzen gebracht werden, oder genauer: Hier findet die Zerlegung jener Machtstrukturen, die die Beziehungen der Figuren bestimmen, ihren jeweiligen im Zeitkontext adäquaten szenischen Ausdruck. Bis in die Buchstabenfolge hinein wird das Gesprochenwerden dekonstruiert.

Warum Theater, könnten wir uns fragen? Weil es – so zumindest eine Spur – um Auseinandersetzung geht, hier und jetzt, um rhythmisch gebaute Szenarien der Möglichkeit und Unmöglichkeit von Kommunikation. Deshalb auch sind bei den drei Autoren die Pausen, die Stille, das Schweigen, die Absenz von Handlung, Rede und Geste konstitutiv.

Die poetischen und zugleich realistischen Räume der Spielanordnungen unterlaufen jeglichen vordergründigen Realismus und – paradox schlechthin – treffen gerade dadurch die Pseudo-Konstruktionen der Wirklichkeit.

Es gilt, so denke ich – die Differenz von Sprache und Sprechen zu benennen; das Sprechen ist ein körperlicher Vorgang, der sich mittels der Stimme realisiert, mit allen nur denkbaren Nuancen des Nicht-Sprachlichen, des Lautlichen, wie Murmeln, Lallen etc.: Das Theater ist der Ort, an dem die Relationen von Sprache, Gesprochensein und Sprechen performativ sich erproben. Ein Interesse des Schreibens für das Theater besteht darin, die Sprache wie ein buchstäbliches Ding, ein Vehikel, einen Körper zu behandeln. Schwab spricht davon: „Was mich [...] am Theater also auch reizt, ist sein gigantomanischer Anachronismus und meine perverse Theaterrettungsidee: Sprache in reines Menschenfleisch umzuwandeln ... und selbstnatürlich umgekehrt.“³² Damit ist er bei aller Hassliebe zum Theater am richtigen Ort.

Die Sprache wird in diesen Theatertexten selbst zum Gegenstand der Reflexion und Kritik. Mittels sprachlicher Mitteilung zeigen sich die Figuren in ihrer physischen und psychischen Konstitution, die zugleich klassenspezifische Zuordnungen aufweist. Mir scheint die Arbeit am Sprachmaterial das Bestimmende einer möglichen Kontinuität bei gleichzeitig vielfältigen Brüchen mit dieser. Welchen Stellenwert, besser welche Bedeutung hat diese exzeptionelle konstruierte artifizielle Sprache, dieser Kunstdialekt? Mit Bedeutung meine ich, wie die Differenz von geschriebener und

³² Werner Schwab: *Das Grauensvollste – einfach wundervoll*. In: Theater heute (1991), H. 12, S. 9.

gesprochener Sprache sich zeigt, so dass das theatrale Potential zum Ausdruck kommt. Wie die Figuren sich sprechen, die Sprache sind, beziehungsweise diese mit sich herumschleppen. Dabei kommt der klanglichen Dimension, der Lautqualität der gesprochenen Sprache große Bedeutung zu; ja der Sound bestimmt insgesamt die Texte, deren performative Dimension. Schwab spricht dies im Zusammenhang mit der verweigerten, ihn nicht interessierenden Handlung an; so wie ein Bild eine Inspiration sein mag, übrigens auch bei Wolfgang Bauer, so gilt dies auch für den lautlichen Ausdruck. Im Gespräch Schwab/Bauer (1993) sagt Schwab: „Für mich hat jedes von den Stücken einen anderen Grundklang, einen Spezialklang, der einfach die Sache dann selber betreibt [...]“. ³³ Der Sound als Grundton der Texte und der szenischen Transformation vermittelt eine Zeitwahrnehmung, die auf ein virulentes Potential zwischen Augenblick und Geschichte trifft.

Volkstück und Zeitdramaturgien

Hochstilisierter Kunstdialekt, der Bildungsjargon in Horváths Sprache, bei Schwab können wir von Strukturen der österreichischen Alltagssprache sprechen – in allen Formen stellt sich das Konstruierte als ästhetisches Experimentieren dar, als Versuch, der Sprache das Verdrängte, Fluktuierende abzugewinnen, im Sprechen das Abgründige, Komische, Verdrehte hörbar zu machen. Die Komik und Grotteske, die Komödientradition, die Verkehrung der Verhältnisse – oben und unten, das Nahe rückt in die Ferne, die Ferne ins Nahe – können wir in den wunderbaren Mikrodramen Wolfgang Bauers lesen, die bis heute als unspielbar apostrophiert werden. ³⁴ In dieser Metatheaterkonzeption wird ganz nebenbei das Theater buchstabiert: Vorhang, vierte Wand, offene Form, keine Einheit der Zeit, des Ortes und der Handlung, der kurze Augenblick realisiert als performative Geste, Haltung, Stellung. Das Fragmentarische, Abgebrochene der Zeit- und Raumkonstruktionen kommt eigentlich einer theatralen Verfahrensweise entgegen, wie sie das postdramatische Theater postuliert und

³³ *Wolfgang Bauer spricht mit Werner Schwab*. In: *derzeit*, Oktober 1993. Abgedruckt in: Werner Schwab: *Werke*. Bd. 9: *Der Mensch, der Schreibmuskel, der Sprachfetzen. Gespräche, Interviews, Essays*. Hrsg. von Ingeborg Orthofer. Graz/Wien: Droschl 2016, S. 244.

³⁴ Vgl. Thomas Antonic: *Die zweite Geburt des Elefanten. Zu Wolfgang Bauers ‚Der Rüssel‘*. In: *manuskripte* 55 (2015), H. 207, S. 79.

praktiziert. Auch in einem Diskurs der Seriedramaturgie sind die Minidramen zu denken. Oder sind es Lesedramen?

Die Absage an die Parodie, wie Horváth sie in der „Gebrauchsanweisung“ im Kontext der Erneuerung des Volksstückes formuliert, wird bei Bauer zur bewusst gesetzten Parodie des Volksstücks, in *Party for Six*. Wenn wir Horváths Intention der Erneuerung des Volksstücks zu Beginn der dreißiger Jahre erinnern, und festhalten, dass es darum geht, heutige Menschen realistisch zu gestalten, das heißt in ihrer Sprache, die immer auch sozialen Schichten zugeordnet ist, reden zu lassen, können wir Kontinuität und Abstand zu Bauers Texten ermessen. Das Personal der *Party for Six* sind heutige Menschen, aber wir bekommen sie kaum zu Gesicht, weil das, was in aller Belanglosigkeit vor sich geht, auf der Szenerie jenseits des Vorzimmers stattfindet, das die Bühne ist. Die vierte Wand ist gleichsam Thema. Durch die verdeckten Ausschnitte visueller Wahrnehmung kommt dem Hören gesteigerte Aufmerksamkeit zu. Die Figuren der Party sprechen ihre vom Dialekt geprägte Alltagssprache. Ich möchte diese szenische Anordnung auch als Dekonstruktion des Volksstücks und damit des Genres im Sinne Horváths bezeichnen, in der das Inventar und die Mittel des Theaters umfunktioniert werden,³⁵ einerseits im Gestus des absurden Theaters, zugleich als hyperrealistischer Setzkasten. „*Lange Zeit geschieht nichts. Dann kräht ganz fern irgendwo ein Hahn. Man hört ihn in regelmäßigen [30 Sekunden] Abständen. Nach vier Minuten fällt der Vorhang.*“ Das ist die Angabe für den dritten Aufzug der *Party for Six*.³⁶

Realismus versus Phantasie, Kritik des Realismus durch Phantasie beziehungsweise Hyperrealismus und manchmal Märchenstruktur – das Phantastische ist hier als der Wirklichkeit angemessener gedacht. Die Bilder machen die Wirklichkeit – dieses die Theorie der Postmoderne wesentlich strukturierende Denken bis hin zu Baudrillards Simulacren-Diskursen, ist in Bauers Theater präsent.

Werner Schwab bezeichnet dann Jahrzehnte später *Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos* (UA 1991) als „Eine Radikalkomödie“ oder *Endlich tot endlich keine Luft mehr* als „Ein Theaterzernichtungslustspiel“. Welche Listen von Komödien lassen sich bei Schwab nicht aufzählen! Die einzelnen Bezeichnungen, Untertitelungen,

³⁵ Vgl. ebd.

³⁶ Wolfgang Bauer: *Party for Six. Ein Volksstück*. In: W.B.: *Werke in sieben Bänden*. Bd. 1: *Einakter und frühe Dramen*. Hrsg. von Gerhard Melzer. Graz/Wien: Droschl 1987, S. 269.

Genrespezifizierungen sprechen für sich selbst und ergeben ein Pandämonium eigener unnachahmlicher Art.

Kontinuum und Bruch – Zäsuren der Zeit

Im Horizont des Theaters im 20. Jahrhundert stellen Horváth, Bauer und Schwab in gewisser Weise eine Linie der Kontinuität dar, aber nur dann, wenn wir um die Brüche und Differenzen wissen und der Chronologie keine große Beachtung schenken. Die Texte werden so neu lesbar und in die Szene transformierbar. Mögliche Kontinuitäten, wie Esslin diese für Bauer festhält – ihn übrigens als Moralisten kennzeichnend, betreffen die „ganze Saftigkeit“ seiner „lokal gefärbten Sprache“, die ihn in ihrer „Orts- und Dialektbeziehung“ mit den „großen Grundlinien einer zutiefst österreichischen literarischen Tradition“ verbindet.³⁷ Wie sehr das Komische und Tragische sich ineinander falten, auffächern, das eine ins andere übersetzen – dafür mögen Bauer und Schwab ein Beispiel sein – wiederum in gebrochener Kontinuität von Nestroy bis Konrad Bayer.

Die poetischen Verfahren der Zeitdramaturgien spannen das Ferne und das Nahe problemlos in den Augenblick. Wiederum Esslin in seiner Rede zur Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises an Wolfgang Bauer 1995: „Die Menschen, die Du uns vor Augen stellst, sind Menschen dieser Epoche. [...] In den frühen Stücken sind sie meist sehr realistisch von aussen gesehen, in späteren führst Du uns in das Innere ihrer Köpfe, ihres Bewusstseins, in faszinierenden Versuchen, die Komplexität, die Gleichzeitigkeit, die blitzartige Zeitlosigkeit solcher Bewußtseinsvorgänge auf der Bühne zu konkretisieren, zu analysieren und darzustellen [...]“³⁸

Nochmals gefragt: Wie heute die Stücke von Wolfgang Bauer lesen? Ist es der Pop-Musik vergleichbar ein Retro-Vergnügen, an das sich konkrete Erinnerungen knüpfen? Sind es nostalgische Reminiszenzen oder trifft die Lektüre auf ein Jetzt? Allesamt könnten unter einem Terminus gefasst werden, den Klaus Theweleit 2012 in Bezug auf

³⁷ Martin Esslin: *Laudatio auf Wolfgang Bauer zur Verleihung des Großen Österreichischen Staatspreises für Literatur am 20. April 1995*. In: Wolfgang Bauer: *Der Geist von San Francisco. Verstreut publizierte und nachgelassene Texte*. Hrsg. von Thomas Antonic. Klagenfurt/Graz/Wien: Ritter 2011, S. 14.

³⁸ Ebd., S. 16.

Pop-Geschichte geprägt hat und der die „Bezugsorte, Milieus und Weltorte“ zusammenfasst: „Aushäusigkeit“.³⁹

Im Theater geht es um gegenwärtige Präsenz, um das Hier und Jetzt. Spannend immer dann, wenn die Gewissheit dieses Hier und Jetzt in Frage gestellt, subtil und radikal abgewandelt wird. Das heißt, dass das Poröse der Präsenz, das Sowohl-als-auch im Spiel sich zeigt. Spielen, um zu sehen, wie Form entsteht – so bezeichnete unlängst Christoph Menke das Gemeinsame so unterschiedlicher Theaterpraktiken wie jene von „Castorf, Fritsch, Marthaler und Pollesch“.⁴⁰

Bei den drei hier zur Diskussion stehenden Dramatikern geht es jedenfalls nicht um identifikatorisches Spiel, nicht um Psychologie, sondern um das Zeigen der szenischen Vorgänge und Figurenkonstellationen, das Vorführen der Sprache, das Sprechen und Schweigen in aller denkbaren Schweben im Spiel. Die durch das post- und postpostdramatische Theater realisierten ästhetischen Verfahren stellen jedenfalls eine Sprache, einen Raum, eine Zeit des Theaters zur Disposition, die in den dramatischen Texten neue Facetten lesbar machen. Es sind umfassende ästhetische Experimente, die formale Versuche statuieren. Dies betrifft alle das Theater bestimmenden Kategorien.

³⁹ Vgl. Diederich Diederichsen: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014, S. 382.

⁴⁰ Christoph Menke: *Die Idee einer Volksbühne*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4.11.2016. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/berliner-kulturstreit-die-idee-einer-volksbuehne-14509464.html>. Abgerufen am: 19.12.2016.