

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

Zdeněk Stejskal

**Die Literatur der Avantgarde im Österreich der sechziger Jahre
an den Beispielen Peter Handkes und Wolfgang Bauers**

Avantgardní literatura v Rakousku šedesátých let
na příkladu Petera Handka a Wolfganga Bauera

The Austrian Avant-Garde Literature in the 1960s
on the Examples of Peter Handke and Wolfgang Bauer

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Tvrdlík, CSc.

Za úspěšnou přípravu práce vděčím mnoha lidem; předně musím poděkovat vedoucímu práce za rychlou spolupráci a cenné kritické připomínky, dále doktorce Zuzaně Augustové za propůjčení některých méně dostupných materiálů, pak bezpochyby germanistům Thomasu Antonicovi z Univerzity Vídeň, Christině Grond z univerzity v Kremži a sociologovi Christianu Fleckovi z univerzity ve Štýrském Hradci za přínosné diskuze a bezplatná zaslání jinak pro mne zcela nedostupných materiálů z archivů a dědictví Wolfganga Bauera a Guntera Falka. V neposlední řadě chci poděkovat panu Václavu Maidlovi z Rakouského institutu za nepředstíranou ochotu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 10.3. 2010

Inhaltsverzeichnis:

1	Einleitung	6
2	Die Haupttendenzen der österreichischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg	10
2.1	Die Situation in der österreichischen Literatur.....	10
2.2	Traditionelle (konservative) Literatur.....	17
2.3	Moderne Erzähler zwischen Tradition und Experiment.....	20
2.4	Experimentelle (sprachkritische) Literatur.....	24
3	Die Grazer Avantgarde	32
3.1	Forum Stadtpark.....	322
3.2	Alfred Kolleritsch und " <i>manuskripte</i> ".....	355
3.3	Grazer Gruppe.....	399
3.4	Provokationsprinzipien der Grazer Gruppe.....	51
4	Peter Handke	58
4.1	Programmatische Anfänge und Motivationen.....	58
4.2	Sprachfunktion – Peter Handkes Sprechstücke.....	66
4.2.1	<i>Publikumsbeschimpfung</i>	68
4.2.2	<i>Weissagung</i>	71
4.2.3	<i>Selbstbezeichnung</i>	72
4.2.4	<i>Kaspar</i>	74
4.3	"Die Hornissen" und neue Prosa.....	81
4.4	Neue Subjektivität in "Die Angst des Tormanns beim Elfmeter".....	86
5	Wolfgang Bauer	92
5.1	Bewusste Trivialität und Absurdität.....	92
5.2	"Happy-Art" und Wolfgang Bauer.....	94
5.3	Wirklichkeit und Identitätskampf der Figuren.....	97
5.4	Analyse einiger ausgewählten Dramen aus den 60er Jahren.....	100
5.4.1	<i>Der Schweinetransport</i>	100
5.4.2	<i>Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben</i>	102
5.4.3	" <i>Mikrodramen</i> " oder wie man mit großem Theater nichts zeigen kann.....	104
5.4.4	<i>Magic Afternoon</i>	109
6	Peter Handke und Wolfgang Bauer – ein komplizierter Vergleich	113
7	GAV – Die Institutionalisierung der österreichischen Avantgarde	118
8	Schluss	124
9	Resumé	131
10	Summary	134
11	Bibliographie	137
11.1	Primärliteratur.....	137
11.2	Sekundärliteratur.....	138
11.3	Zeitschriften.....	142
11.4	Internetquellen.....	142

In der vorliegenden Diplomarbeit wurde die Kursivschrift nicht nur zur Bezeichnung der Werktitel, sondern in seltenen Fällen auch zur semantischen Hervorhebung mancher Ausdrücke benutzt.

1. Einleitung

Die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren von Chaos in allen Lebensbereichen und von der Bemühung sich zurechtzufinden, geprägt. Trotzdem kann man die späten 50er und die 60er Jahre zu den literarisch interessantesten und außerdem auch zu den fruchtbarsten Jahren des Jahrhunderts im deutschen Sprachraum zählen - egal ob es sich um die Exulanten Fritz Hochwälder oder Elias Canetti handelte, oder ob man sich um neue Erzählweisen wie bei Albert Paris Gütersloh und Heimito von Doderer mit ihren totalen Romanen bemühte, oder ob man neue Autoren beobachtete, die eine neue ideologisch unbelastete Literaturperspektive mitbrachten.

Diese Arbeit soll in erster Linie einen Überblick darüber geben, woraus und wie sich die Literatur der Avantgarde in Österreich nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt hat oder welche Position sie innerhalb der österreichischen Literatur generell einnahm und heute vielleicht noch einnimmt. In diesem Zusammenhang sollte hervorgehoben werden, dass ich nicht die ganze Avantgardelinie in Österreich zu umfassen beabsichtige, es ginge nur schwer, ich werde mich bewusst auf die frühe Avantgarde bei den wichtigsten ausgewählten Autoren konzentrieren, von ihren Anfängen bis in die 70er Jahre hinein. Auf viele experimentelle Autoren muss unter diesem Gesichtspunkt deswegen verzichtet werden. Das Ziel der Arbeit ist nicht bloß wie in einer Anthologie alle Autoren aufzulisten, die nach dem Zweiten Weltkrieg progressiv schrieben. Ich möchte mich bewusst nur auf die ersten und wichtigsten Autoren der Nachkriegsjahre konzentrieren und sie dann in den sozialgeschichtlichen Kontext der Zeit einreihen. Es geht um die Autoren, die nach meiner Ansicht die größte Rolle im literarischen Leben Österreichs bis zur Gründung der Grazer Autorenversammlung 1973 spielten. Ob sie in den nächsten Jahrzehnten bekannter geworden oder eher in Vergessenheit geraten sind, beabsichtige ich nicht mehr zu behandeln.

Im ersten Teil der Arbeit möchte ich zeigen, wie sich die politische Situation Österreichs nach 1945 etwa entwickelte und wie sie die Literatur der Zeit beeinflusste. Um den Bereich der experimentellen Literatur deutlicher abzugrenzen, ist es notwendig, den ganzen Literaturbetrieb in zwei große Gruppen einzuteilen; in die „traditionelle“ und die „experimentelle“ Literatur. Es gibt aber immer auch „moderne“ Autoren, die sich weder auf formale oder inhaltliche Tradition berufen noch unbedingt mit der Sprache experimentieren. Da es sich in Österreich um die Autoren wie Thomas Bernhard oder Ilse Aichinger handelte, müssen auch diese erwähnt werden, weil sie einen untrennbaren Bestandteil der österreichischen Literatur bilden. Ich bin mir dessen bewusst, dass eine solche Einteilung nur

ungenau sein kann, es handelt sich vielmehr um die „Hilfsbegriffe“. Es könnte freilich auch ganz anders gemacht werden, mein Ziel aber ist es, die Einteilung möglichst einfach und übersichtlich etwa zum Nachdenken über die Tendenzen und Motive der Nachkriegsliteratur in Österreich vorzulegen.

Es ist häufig zu beobachten, dass man zur österreichischen Avantgarde besonders die Grazer Gruppe zählt. Dieser Gruppe ist der nächste Teil gewidmet, der demonstrieren soll, warum, unter welchen Bedingungen und in welchem Milieu die progressiven Autoren in Graz so bekannt wurden. Ich möchte dabei auf die wichtigsten Ereignisse und Autoren der Grazer Avantgarde eingehen.

Der Schwerpunkt der Diplomarbeit liegt aber in erster Linie auf den zwei bekanntesten experimentellen Autoren der Grazer Gruppe - Peter Handke und Wolfgang Bauer, die – obwohl in ihren Mitteln grundsätzlich verschieden – als die prägnantesten Vertreter der Avantgarde in Graz angesehen werden. Ich versuche komparativ zu analysieren, inwieweit und auf welche Art und Weise sich die avantgardistischen Versuche in ihren Frühwerken auswirken. Es soll vor allem geklärt werden, welche Parallelen oder Unterschiede sich zwischen den beiden Autoren beobachten lassen. Aus diesem Grund muss an ihre Erstlinge eine diachrone Betrachtungsweise angelegt werden. Dieses Verfahren erlaubt es im Allgemeinen, den Aufstieg der Avantgarde von ersten Versuchen in den 50er Jahren zu ihrer definitiven Etablierung nachzuvollziehen und macht außerdem deutlich, dass sich das Experimentieren eindeutig als literarischer Trend beobachten lässt und nicht nur von einzelnen Personen getragen wird.

Peter Handke gehört zu den meistübersetzten Grazer Autoren. Seine Schreibweise war vor allem zu Beginn des Forums Stadtpark einzigartig und bildet bis heute ein Phänomen der österreichischen Avantgarde. Deswegen sollte er in der Arbeit näher beschrieben werden. Peter Handke führte sich so spektakulär wie kaum ein anderer deutschsprachiger Schriftsteller in die literarische Welt ein, indem er auf dem Kongress der Gruppe 47 1966 in Princeton die gegenwärtige Erzählliteratur (darunter auch zum Beispiel Günter Grass) angriff und rigoros provozierte. Inwieweit seine ersten Prosa- und Theaterstücke in der Tradition dieser provokativen Einführung stehen, sollte dieses Kapitel erläutern.

Das Werk Peter Handkes ist unheimlich vielfältig, es lässt sich nur schwer einordnen. Die eine Zeitspanne von über 40 Jahren umfassende Laufbahn schließt somit eine Menge absolut unterschiedlicher literarischer Entwicklungen ein.

Das Frühwerk bietet eine breite Palette an Stilen und Einflüssen an, reicht, vereinfacht gesagt, vom Nouveau Roman über die Neue Subjektivität bis hin zur heutigen Postmoderne

und auch über die politischen Schriften hinaus. Es handelt sich dabei oft um Experimente und nicht übliche Methoden, denen sich Peter Handke oft bedient. Ich versuche deswegen die Motivation des Autors zu analysieren. Ich möchte mich daher ganz bewusst auf seine Erstlinge bis zum Jahr 1972 konzentrieren, also bis zu den autobiographischen Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück*, weil gerade da einer der Wandel in seinem Schaffen zu betrachten ist. In den letzten Jahren sind auch bei uns viele seiner Bücher erschienen.

Die Rezeption Wolfgang Bauers bei uns ist dagegen gering und es fehlt generell an Interesse an ihm. Er ist den Tschechen nur wenig bekannt, vielmehr beschäftigen sich die Literaturwissenschaftler mit Thomas Bernhard oder Elfriede Jelinek. Nur wenige Studien der letzten Jahre brachten interessante Erkenntnisse hervor, um Bauer oder die Grazer Avantgarde im Allgemeinen dem Publikum näher zu bringen. Es gibt keine Monographie von Bauer und darüber hinaus auch kein Buch in der tschechischen Übersetzung mit Ausnahme von *Magic Afternoon* (die einzige Übersetzung ist jedoch ungefähr 35 Jahre alt) und von *mikrodramen*, die 2001 von Evžen Turnovský übersetzt wurden. Der Kritiker und Übersetzer Evžen Turnovský beschäftigte sich mit Bauer im selben Jahr auch auf ungefähr vier Seiten in der Zeitschrift *Svět a divadlo* (Welt und Theater). Einmal wurden die Mikro Dramen als "*Mikro-Großen*" im Prager Theater „Divadlo v Dlouhé“ aufgeführt, beziehungsweise vorgelesen und szenographisch begleitet. 2008 haben außerdem einige Studenten der Theater- und Translationswissenschaft der Prager Philosophischen Fakultät *Batyscaphé 17-26* ins Tschechische übersetzt, aber praktisch nur für Dissertationszwecke der Theaterwissenschaftlerin Zuzana Augustová. Das sind nur kleine Bruchstücke des ansonsten sehr produktiven Wolfgang Bauers.

Es scheint, dass vor allem die kleineren Verlage einen wichtigen Beitrag zur österreichischen Avantgarde geleistet haben. Bedeutende Texte sind bei dem Grazer Droschl und dem Werner Herbst Verlag in Wien erschienen.

Nach einer Welle der Sekundärliteratur vom Droschl Verlag Anfang der 90er Jahre, in dem das Gesamtwerk Wolfgang Bauers und die Dossier Reihe österreichischer Autoren (darunter auch zu Wolfgang Bauer) zum ersten Mal erschienen, wurde der Sammelband mit dem Titel *Wolfgang Bauer. Lektüren und Dokumente* von Paul Pechmann 2008 im Ritter Verlag in Klagenfurt herausgegeben.

Wesentlich schlimmer sieht die Situation zum Beispiel mit Gunter Falk aus. Obwohl er schon 1983 gestorben ist, erschienen nur zwei Publikationen über ihn und das erst in den letzten 10 Jahren - die vor allem aus Erinnerungen an ihn konzipierte Monographie im

Rahmen der DOSSIER-Reihe des Grazer Verlags Droschl im Jahre 2000 und sechs Jahre später seine Texte *lauf wenn du kannst*, herausgegeben von seinem Freund Günter Eichberger. Viele Essays über die experimentelle Literatur sind im Bestand des Literaturarchivs der österreichischen Nationalbibliothek unveröffentlicht geblieben.

Einer der Ausgangspunkte für die vorliegende Arbeit war also die Beobachtung, dass ich gerade bei den Grazer Autoren eine große Lücke in der Rezeption und in der Sekundärliteratur sehe. Ich habe mich daher entschieden, etwas Näheres zu der so genannten Grazer Gruppe zu recherchieren. Entscheidend dabei war, dass sich die Literaturwissenschaft besonders mit der Frühphase der Grazer Autoren in den 60er und 70er Jahren jeweils nur am Rande beschäftigte. Mein Hauptmotiv war es zusammenfassend, zu den Wurzeln der Grazer Avantgarde zu stoßen und zu erkunden, auf welche Art und Weise und warum eigentlich sich diese Autoren so strittig präsentierten.

Meine Diplomarbeit beabsichtigt deswegen einen kleinen Beitrag dazu zu leisten, die in den 60er Jahren beginnenden experimentellen Autoren erneut und deutlich in Erinnerung zu bringen. Einige sind schon gestorben und trotz der internationalen Anerkennung mancher von ihnen bin ich der Ansicht, dass sie nicht so beachtet werden, wie sie vielleicht sollten. Es geht dabei um die Frage, von welchem Punkt aus die Plätze in der Literaturgeschichte angewiesen werden.

2. Die Haupttendenzen der österreichischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg

2.1. Die Situation in der österreichischen Literatur

In Deutschland hatte man unmittelbar nach dem Krieg große Probleme mit der Richtung der Kunst. Die Kunst stand am Scheideweg. Fast alle setzten sich mit der Frage auseinander, woran man jetzt in der Literatur anknüpfen sollte. Gewiss konnten die Deutschen beispielsweise an die großen Erzähler (an die Gebrüder Mann) oder an den früheren Bertolt Brecht anknüpfen. Nach dem Zweiten Weltkrieg standen sie alle jedoch vor „Tabula rasa“, vor der „Stunde Null“. Bald daraufhin entfaltete sich die Literatur in Deutschland in viele Richtungen und nahm viele Versuche. Die progressivere Literatur in der BRD knüpfte bald stärker an die Auffassung des epischen Theaters Bertolt Brechts der Zwischenkriegszeit an und zwar vor allem an die aktive, unmittelbare Mitarbeit mit dem Publikum, während sich die frühen experimentellen Versuche in Österreich eher von Surrealismus oder Dadaismus inspirieren ließen. Außerdem wussten die Österreicher, dass ihr Staat nie eine wirtschaftliche und politische Großmacht wird, was zum Beispiel die BRD plante.

In Österreich ging es in erster Linie um die Suche nach der eigenen nationalen Identität. Der Rückblick auf die Geschichte war traurig. Zuerst der Untergang der großen Monarchie mit eigenem Kaiser, der den Österreichern das Gefühl der Hegemonie und Wichtigkeit verlieh, dann die Erste Republik, die die Staatsvertreter und Elite eigentlich gar nicht wollten, schließlich der Austrofaschismus und der Anschluss. Hier waren die sozialen und politischen Bedingungen deswegen ganz anders als in Deutschland, nicht nur wegen der späteren Teilung Deutschlands in die BRD und die DDR. Das Jahr 1945 mit der Gründung der Zweiten Republik Österreichs bedeutete genau genommen keinen Bruch für die Österreicher und daher auch keine „Stunde Null“. Ihren Staat wollten sie als ein befreites Land mit Tradition in der Literatur sehen, die durch den Anschluss nur unterbrochen wurde. Die Österreicher wussten gut, dass sie selbst zwar keine Klassik und keine Romantik hatten, aber die Zwischenkriegszeit bot schon viele moderne Werke. Die Tradition, das Erbe und die Möglichkeit an etwas Wertvolles anzuknüpfen sahen die Österreicher also bei den großen modernen Erzählern, besonders bei Hermann Broch und Robert Musil, ferner auch bei Karl Kraus. Das Ziel war es zugleich, vor allem in die Zukunft zu blicken.

In erster Linie muss betont werden, dass Österreich noch lange Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ein historischer Rest, ein Niemandsland, nur ein Bruchteil der einst herrschenden Monarchie geblieben ist. Der Habsburgische Mythos, den Claudio Magris in die Literaturgeschichte eingeführt hat, prägte nach 1918 noch viele Romane und Dramen österreichischer Autoren. Eine solche Tradition wurde mit der von den Alliierten erzwungenen Demokratie nach 1945 jedoch offensichtlich zum Scheitern verurteilt. Nach der geschichtlichen Ernüchterung kamen mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs dringende Fragen danach, in welche Richtung der neue selbständige Staat gehen sollte, mit welchen ästhetischen Maßstäben man die Literatur überhaupt messen soll und wie das Leben, und damit freilich auch die Kultur, in Österreich eigentlich aussehen werde. Jetzt sollte man erneut ein ehemaliges traditionelles Nationalbewusstsein schaffen, das sich von Deutschland abgrenzt. Damit wurde der Weg nicht vor-, sondern rückwärts offiziell besiegelt. Alexander Lernet-Holenia, der spätere Präsident des PEN-Clubs schrieb bereits 1945 in seinem Brief an die Literaturzeitschrift *Turm* folgendes: *„Ein Programm, eine große Tendenz, die jahrelang verschüttet gewesen sind, erheben sich nun, buchstäblich, wieder aus dem Schutt, und es ist, den grotesken äußeren Umständen zum Trotz, keine Spur des Zögerns, kein Zeichen der Unsicherheit zu merken. In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken. Um es vollkommen klar zu sagen: wie haben es nicht nötig, mit der Zukunft zu kokettieren, und nebulose Projekte zu machen, wir ‚sind‘, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit, wir haben uns nur zu besinnen, ‚daß‘ wir unsere Vergangenheit sind – und sie wird unsere Zukunft werden. Auch das Ausland wird kein eigentlich neues, es wird, im Grunde, das alte Österreich von uns erwarten, wiederum den Staat also, der, mag er inzwischen auch noch so klein geworden und mit dem Weltreiche von einst dimensionär gar nicht mehr zu vergleichen sein, das Prinzip enger Nationalität zugunsten seiner Kultur, seiner Lebensart und seiner politischen Tradition längst aufgehoben hatte und wiederum aufheben wird.“*¹

Die Österreicher empfanden ihr Land nach dem Untergang der Monarchie eng und provinziell. Im Unterschied etwa zur Tschechischen Republik, deren Bewohner sich eher als Randgebiet fühlten, war Österreich als das ehemalige Hauptzentrum der Monarchie im geschichtlichen Kontext eigentlich noch ratloser. Ideologisch nach Westen gerichtet, historisch und geographisch eher immer noch im Osten verankert.

¹ LERNET-Holenia Alexander: *Gruß des Dichters*, In: NACHBAUR, Petra/SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.): *Literatur über Literatur, Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995, S.149f.

Bereits 1945 mit den Landtagswahlen in der Steiermark wurden die kulturpolitischen Bedingungen für die nächsten Jahre klar definiert: Die christlich-konservative ÖVP erhielt die absolute Mehrheit. Die Große Koalition zwischen SPÖ und ÖVP seit 1947 auf dem staatlichen Niveau sorgte aufgrund vieler nötiger Kompromisse für die politische und kulturelle Stagnation des ganzen Landes und führte sogar zur politischen Krise 1953. Die Situation nach der Neutralisationserklärung mit erfolgreich abgeschlossenem Staatsvertrag von 1955 wurde politisch zwar stabiler, homogener, aber dadurch für viele Schriftsteller auch endlos langweilig. Die wichtigsten Zeitschriften der Zeit, die auch junge Autoren veröffentlichten hatten *Der Plan*, *das silberboot*, *Wort in der Zeit*, *Neue Wege* (Zeitschrift auch für die experimentelle Literatur), *protokolle* oder das Jahrbuch Hans Weigels *Stimmen der Gegenwart*. In diesem Jahrbuch konnten in den 50er Jahren zum ersten Mal jüngere Autoren wie Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Thomas Bernhard, Friederike Mayröcker und viele andere veröffentlicht werden. Die soziale Lage der Autoren verbesserte sich dennoch nicht wesentlich, wer konnte, veröffentlichte lieber in deutschen Verlagen. Aus diesem Grund versuchten viele Autoren ihre progressiven Ansichten nieder zu schreiben. Erst die um 1940 Geborenen empfanden Österreich seit den 60er Jahren wieder selbstverständlich als ein Staat, jedoch mit vielen Einwänden. Das erklärt eine große Flut von Büchern besonders ab 1968, ab jenem revolutionären Jahr, das in der BRD Studentenproteste und politische Veränderungen hervorbrachte. Während aber die Literatur der BRD stark an politischen Themen gewann, entstand in Österreich eine vielmehr moderne realistische Literatur. Die politische Situation war in Österreich unter der SPD/CDU-CSU Koalition ruhiger und zu Kompromissen bereit.

Mehr als jemals zuvor erschien unter diesen politischen Bedingungen die dringende Frage nach der österreichischen Literatur. Ähnlich wie in der Schweiz befassten sich die Österreicher seit vielen Jahren mit dem nächsten Problem: Gibt es so etwas wie Nationalliteratur? Es ist nicht so einfach, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Die deutsche Germanistik sieht die Schweizer und die österreichischen Autoren ausnahmslos als ihren untrennbaren Bestandteil.

Worauf ich bereits hingewiesen habe ist die Tatsache, dass es in Österreich an der Klassik oder Romantik fehlte. Die Barockliteratur oder das Biedermeier waren hingegen typisch österreichisch. Die katholisch barocken Spielelemente reichen über Grillparzer, Stifter und das Volksstück bis zu Fritz von Herzmanovsky-Orlando, der noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als das letzte Genie des barocken altösterreichischen Humors bezeichnet wurde. Erst mit der Wiener und Grazer Gruppe kam die Tradition zum definitiven

Durchbruch. Aber wohin, in welche Epochen gehören große Autoren Österreichs? Grillparzer war sicherlich kein Klassiker, Stifter kein Realist, Raimund und Nestroy waren Vertreter des Volksstücks, das es nur lokal in Wien gab, Hofmannsthal und Schnitzler waren ebenso mit Wien verbunden, ist diese Moderne also überhaupt einzuordnen? Diese genannten Autoren waren keine Naturalisten (im Unterschied zum Deutschland der Wende-Zeit), keine Symbolisten, keine Impressionisten oder ähnliche (natürlich gab es ansonsten zum Beispiel das Jung-Wien um Hermann Bahr, die die modernen Strömungen genug reflektierte oder die Lyriker wie Rilke). Es ist im Grunde genommen jedoch schwer, die Tradition dieser für Österreich typischen Schriftsteller abzugrenzen.

Die Frage nach der österreichischen Literatur schien zuerst klar zu sein; diese Literatur entstand in Österreich, sie ist also österreichisch. Dagegen reüssierten viele österreichische Autoren praktisch nur auf dem deutschen Markt. Früher schrieben die Österreicher für Prag oder Czernowitz, nach 1945 nur für die BRD. Bald entstand der Eindruck: wir sind Zuträger der deutschen Literatur.

Nach Ulrich Greiner ist für die österreichischen Autoren der Glaube an die Unveränderbarkeit der Welt charakteristisch, was durchaus historisch und politisch mindestens seit dem Biedermeier bedingt war. Die Autoren gingen von der Passivität und vom Nichthandeln des Volkes aus, denn wer damals für bürgerliche Freiheiten kämpfte, kämpfte zugleich gegen die Monarchie. Seitdem waren die Autoren eigentlich gezwungen, sich einen hermetisch isolierten und utopischen Raum für das eigene Werk zu schaffen. Möglich war nur Anpassung oder Verweigerung: *„In Wahrheit ist die Bedeutung, ist die ästhetische Eigenart der österreichischen Literatur untrennbar mit dieser Wirklichkeitsverweigerung verknüpft. Hindurchgegangen durch die Zweifel an der Sprache, hervorgegangen aus der Aussichtslosigkeit politischen Handelns, geprägt von dem melancholischen Bewußtsein vergangener Größe und bedeutungsloser Gegenwart baut sich diese Literatur ein Reich der Phantasie, wo Wirkliches und Unwirkliches ununterscheidbar ineinanderfließen, wo die Alltagslogik entmachtet und die blinde Zweckrationalität technokratischer Provenienz unterminiert wird. Diese Literatur scheint eher imstande als die sogenannte realistische, ein Gegenbild zu entwerfen, in dem unsere Wirklichkeit deutlicher zum Vorschein kommt als in jener bloßen Verdoppelung der Realität, der viele gesellschaftskritisch sich verstehende Autoren aufsitzen [...] Da es sich also als ungewiß herausstellt, was die Wirklichkeit sei, wäre es naiv, vom Schriftsteller Widerspiegelung der*

Wirklichkeit zu verlangen. Die Literatur ist dazu gar nicht imstande, sie ist der Midas der Entwirklichung: alles, was sie anfaßt, wird unwirklich.“²

Mit der Wirklichkeitsverweigerung kann man einverstanden sein, mit der Passivität und apolitischen Einstellungen weniger. Greiner sieht österreichische Autoren lediglich als Nachfolger Stifters. Für diese These wurde er mehrmals kritisiert. Man muss diese Ansicht eher als eine generelle Meinung in Betracht ziehen, denn wie wir im nächsten Teil sehen werden, gab es auch Autoren, die auf ähnliche Art und Weise kaum verglichen werden können, zum Beispiel die linksgerichteten Schriftsteller um die Zeitschrift *Wespennest* wie Michael Scharang und andere. Darüber hinaus scheinen mir der Protest und die Satire, wenn auch vielleicht oft nicht so explizit sichtbar, für die Österreicher mindestens seit der Jahrhundertwende hingegen charakteristisch. Diese Arbeit setzt sich zum Ziel gerade solche Autoren, die nicht in das Schema Ulrich Greiners passen, näher vorzustellen und kurz zu analysieren.

Gibt es also eine Eigenständigkeit im österreichischen Raum? Hugo von Hofmannsthal oder auch H.C. Artmann haben diese Frage einst verneint und waren sicherlich nicht die einzigen. Nach 1945 waren zum Beispiel Ernst Jandl, Thomas Bernhard, Hans Weigel oder Hilde Spiel anderer Meinung und bejahten diese Frage. Kurz und gut: Wenn es so etwas wie eine österreichische Identität gibt, dann muss sie jedenfalls eher im geistigen als im politischen Bereich gesucht werden. In der Schule lernt man zwar hochdeutsch, gedacht wird aber „österreichisch“. Für die Österreicher ist vor allem das ewige Misstrauen gegenüber der Realität und der Wirklichkeit des Lebens typisch. Mittels der Sprache kann eine neue Wirklichkeit geschaffen werden, die Beschreibung der äußeren Welt ist jedoch zum Scheitern verurteilt. Die österreichischen Autoren neigten im Vergleich mit denen aus Deutschland oder aus der Schweiz irgendwie deutlicher dazu, nicht die Wirklichkeit bloß abzubilden, sondern mittels der Sprache mit ihr zu spielen. Des Weiteren beruht die Literatur in Österreich seit langem offensichtlich auf der Übernationalität mit deutlichen slawischen, magyrischen, italienischen und jüdischen Elementen.

Man kann eine Trennung der österreichischen Literatur seit dem Ende des Heiligen Römischen Reiches im Jahre 1806 beobachten, weil sie aus der Sicht der Literaturgeschichte nicht dieselbe Linie wie die deutsche Literatur verfolgte. Sie grenzte sich im Rahmen der Monarchie von protestantischem Deutsch, von der preußischen Form der Aufklärung ab. Die österreichische Literatur entstand und entsteht in gemäßigter Form immer noch in einem spezifischen sozialen, kulturellen, politischen und historischen Umfeld, sie reagiert auf etwas

² GREINER, Ulrich: *Der Tod des Nachsommers*. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München/Wien: Carl Hanser, 1979, S.48f

anderes, hat auch andere Wurzeln als die in Deutschland. Unter diesem Gesichtspunkt ist diese Literatur trotz derselben Sprache spezifisch und bleibt in diesem Sinne auf Österreich als Nationalliteratur beschränkt. Ich schließe mich dabei den Worten Wendelin Schmid-Denglers an: „*Österreichs Literatur ist in ihrer Eigenständigkeit nur in bezug auf die politische und soziale Sonderentwicklung zu begreifen, nicht aber als eine Wesenheit zu konstruieren, die von vornherein sich als eine explizit österreichische zu offenbaren imstande wäre.*“³

Wien galt schon lange Zeit als Hauptstadt und Kulturzentrum des Landes, vor allem mit der Wiener Oper und dem Burgtheater. Das alte und seit 1888 auch das neue Hofburgtheater mit klassischen Theaterstücken sollten nach dem Zweiten Weltkrieg für einen erneuten Kulturaufschwung des Landes sorgen. Erst 1986 mit dem Direktor Claus Peymann kam es im Burgtheater zu großen Veränderungen im Programm, so dass Peter Handke, Peter Turrini oder Thomas Bernhard ohne Probleme aufgeführt werden konnten.

Die zugespitzte Situation in Form der zwei ganz unterschiedlichen politischen und literarischen Auffassungen in Österreich reicht bis in die 70er Jahre hinein. Das zeigte sich zum Beispiel an der Praxis der Literaturpreisverleihung.

Vor allem aufgrund des großen Erfolgs mit dem Stück *Magic Afternoon* erhielt Wolfgang Bauer 1970 den Peter-Rosegger-Literaturpreis und im selben Jahr auch den Theodor-Csokor-Preis. Zugleich wurde Bauer vom DAAD als Stipendiat nach Berlin eingeladen, ähnlich wie Peter Handke, mit dem er sich wiederum in Berlin traf. Die Umstände um den Peter-Rosegger-Literaturpreis waren ziemlich aufregend. Die Verleihung an Bauer wurde schon als eine Rache an konservativen Kreisen verstanden. 1961 wurde der Preis nämlich an den Antisemiten und Offizier im Zweiten Weltkrieg, Bruno Brehm, ähnlich zwei Jahre später an Josef Papesch verliehen. Vor allem für die jungen Autoren um das Forum Stadtpark war der Preis damit längst diskreditiert. Als Antwort darauf wurde 1971 Grete Scheuer, Mitbegründerin des Forums Stadtpark, mit einem Gegenpreis – dem Privat-Rosegger-Ehrenpreis – geehrt.⁴

Der Staat spielte nach 1945 eine große Rolle in der Beziehung zur Kultur. Viele Staatsvertreter und Funktionäre des Austrofaschismus nahmen nach 1945 wieder wichtige Positionen im Kulturbetrieb ein. Die Stimmung dieser Jahre war damals vor allem in Graz gegen die nationalistischen Bewahrer der klassischen Vorstellungen vom Guten und Schönen

³ SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Bruchlinien*. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. Salzburg/Wien: Residenz, 1995, S.336

⁴ Vgl. RIGLER, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark*. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002, S. 102

gerichtet, die taten, als wäre bisher nichts geschehen und die damit ihre eigene Nazi-Vergangenheit verleugnen wollten. Die Staatsvertreter wollten die jüngste Vergangenheit schnell vergessen und den Kulturbereich mit unkomplizierten, schönen Trivialbüchern zu füllen.

Mit der Suche nach der eigenen Identität bildeten sich besonders bei den Autoren um die Stadt Graz in den 60er Jahren zwei unterschiedliche Linien der Literatur: die *experimentelle* Linie, die mit der Sprache und den Texten durch verschiedene Mittel experimentieren wollte und die *realistische* Linie, die die Veränderung der Realität und oft auch politische Ziele verfolgte. Beide Richtungen entstanden aus der Suche nach einer festen Verankerung der eigenen Positionen in der Literatur und außerdem aus einer beabsichtigten überzeugenden Selbstpräsentation in der Zeit der Massenmedienverbreitung. Die „Experimentatoren“ Alfred Kolleritsch, Peter Handke, Barbara Frischmuth oder Gert Jonke stritten mit den linksgerichteten sozialkritischen „Realisten“ Michael Scharang, Franz Innehofer oder Peter Turrini in ihren Abhandlungen um die Funktion der engagierten Kunst und Abbildung der Realität. Bald zeigte sich aber, dass eine solche Spaltung nicht lange haltbar war. Anfang der 70er Jahre veränderten sich das allgemeine Bewusstsein und die Reflexion über die Rolle der Avantgarde in der Gesellschaft überhaupt, so dass es zu einer Art Solidarisierung bei der Gründung der Grazer Autorenversammlung (GAV) kommen konnte. Eine wichtige Rolle spielten unter anderem die ökonomischen Gründe, da erst jetzt das gemeinsame Auftreten erfolgen konnte und außerdem verschwanden allmählich die größten Unterschiede in den Werken der Autoren. Die Grenzen zwischen Experiment und Realismus waren zum Teil nicht mehr so scharf, viele Aspekte vermischten sich manchmal in der Bemühung, durch Experimente eine neue Realität abzubilden, was schließlich bereits der Wiener Gruppe eigen war.

Vereinfacht kann man also die österreichische Literatur in zwei Hauptlinien einteilen: in die traditionelle und die experimentelle Literatur: Traditionalismus versus Innovation, Vertrauen auf die Sprache versus Sprachskepsis. Allerdings sind dazwischen fast immer auch Übergangszonen durch einige moderne Erzähler, die die Vergangenheit oder das Leben selbst anders aufgegriffen haben.

Die ewigen Streitigkeiten, welche Richtung „besser“ ist und welche zu folgen war, verliefen in beiden kleineren Ländern des deutschsprachigen Raums, zum Beispiel in der Schweiz im bekannten Diskurs zwischen Max Frisch (Befürworter der modernen Literatur) und Emil Staiger, der solche Tendenzen um Durchbruch der Tabus scharf kritisierte, da sie das Schöne und Moralische nicht zeigten. In Österreich waren diese Diskrepanzen im Kontext

der Geschichte, meines Erachtens, noch schärfter. Die Schweiz war von jeher ein kleines Land und suchte nach einem eigenen Platz im Rahmen der Weltliteratur, Österreich erlebte dagegen den direkten Identitätsverlust seiner Nation. Die Diskrepanz den traditionellen ewigen Werten treu zu sein oder eher kritisch die Fehler zu suchen und dadurch zur Katharsis zu gelangen, hing in Österreich bereits seit 1945 unaufhaltsam in der Luft.

Folgende Einteilung der Literatur ist sehr vereinfacht, nur um zu zeigen, über welche Haupttendenzen die österreichische Literatur der Nachkriegsjahre verfügte. Bei der Auswahl der Autoren und ihrer Werke konzentriere ich mich bewusst nur auf ihre Bücher in der hier behandelten Zeitperiode (die 50er und 60er Jahre), so dass einige bekanntere Titel fehlen können, da sie für das Ziel der Arbeit irrelevant sind.

2.2. Traditionelle (konservative) Literatur

Unter den Hilfsbegriff „Traditionelle Literatur“ gehören in der Diplomarbeit solche Autoren, die thematisch und formal die traditionellen und klassischen Schemata einhalten. Sie ästhetisieren oft die Geschichte und betonen Ordnung oder Tradition Österreichs. Zwischen den Weltkriegen erfüllte diese Kriterien zum Beispiel Joseph Roth mit seiner Nostalgie nach der Habsburgischen Monarchie, während die Autoren wie Robert Musil oder Hermann Broch vielmehr moderner und auch kritischer in der Erzählweise waren, weil sie sich mit dem so genannten Habsburgischen Mythos (der Begriff wurde von Claudio Magris jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg eingeführt) ungeschminkt, pessimistisch und philosophisch auseinandersetzten. Das thematisch traditionelle Erbe wurde durch das moderne aktuelle Bewusstsein aktiviert. Man fragte sich plötzlich nicht nach äußeren Bedingungen des Zerfalls, sondern vielmehr nach den inneren. Die „traditionelle“ Literatur verherrlicht stattdessen diese Vergangenheit oder setzt sich mit dem Land und der Natur auseinander.

Zu dieser traditionellen Linie kann man also auch die Trivialliteratur, wie die Heimatdichtung oder die Liebesgeschichte zählen.

Alexander Lernet-Holenia (1897-1976) knüpfte in diesem Kontext in mancher Hinsicht an *Radetzkmarsch* Joseph Roths und damit an die traditionelle Linie an. Bei ihm waren nämlich in praktisch allen seinen Romanen die „klassischen“ Bilder zu lesen und traditionelle Verfahren zu sehen. Oft wurde die verarmte Aristokratie mit ihren veralteten Ansichten von Kultur mit Moral konfrontiert. Vor allem in einem der Theaterstücke

Glastüren (1939). Auf der anderen Seite waren für ihn auch Kriegsthemen mit der Frage der menschlichen Ehre wichtig wie in *Die Standarte* (1934). Zwar - die Standarte als Symbol des Habsburgischen Reiches. Schließlich wurde Lernet-Holenia selbst als eine konservative aristokratische Figur wahrgenommen. Als Lyriker wurde der frühe Lernet-Holenia einmal von Rilke entdeckt. Neben den genannten Motiven erschienen bei ihm auch magische, mystische Merkmale.

Im Roman *Der Graf von Saint-Germain* aus 1948 erschienen die für sein Werk typischen mythischen Bilder wie Todesfahrt oder Leben in der Finsternis. Diese Motive sind jedoch als ungestörte, nach klaren Prinzipien aufgebaute romantische Nachklänge zu sehen.

1969 wurde Lernet-Holenia zum Präsident des österreichischen PEN-Clubs. Nach drei Jahren trat er jedoch aus Protest gegen die Verleihung des Literaturnobelpreises an den links orientierten Heinrich Böll zurück, was heftige Diskussionen in den Schriftstellerkreisen hervorbrachte und zur Gründung der GAV beigetragen hat. Heinrich Böll war damals Präsident des internationalen PEN-Clubs. Auf jeden Fall wurde Lernet-Holenia als Symbol des alten Österreich empfunden und von vielen als ein Autor der Trivialliteratur bezeichnet.⁵

Johannes Mario Simmel (1924-2009) schrieb vor allem Unterhaltungsromane, die zu wahren Bestsellern der Zeit und auch mehrmals verfilmt wurden. Oft wird er als Trivialautor bezeichnet, dessen primärer Kalkül war es bloß, solche Geschichten zu schreiben, die sich anschmeicheln. Die vorgeworfene Trivialität, beziehungsweise die vereinfachte Lebensansicht in seinen Büchern, bezweifelte jedoch zum Beispiel Walter Grond.⁶

In den 60er Jahren hatten vor allem die Romane *Liebe ist nur ein Wort* oder *Alle Menschen werden Brüder* einen großen Erfolg. Simmel war ohne Zweifel ein ausgezeichnete Erzähler und verarbeitete unbelastet auf unterhaltsame Art und Weise die Zeit des Nationalsozialismus etwa in *Es muß nicht immer Kaviar sein* (1960) oder *Und Jimmy ging zum Regenbogen* (1970).

Eine erfolgreiche Gattung in der Zeit der nationalen Renaissance bildete der *Heimatroman*, der zur Trivialliteratur zählt. Die Autoren wie Waggenerl oder Rosegger wurden zu einer Art Massenkultur. Die Trivialliteratur entsprach zum Teil den katholisch konservativen Tendenzen des Staates, sie wurde jedoch nicht zum eigentlichen Kanon der österreichischen Literatur. Es muss in diesem Zusammenhang jedoch hingewiesen werden,

⁵ Vgl. zum Beispiel MAGRIS, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Paul Zsolnay, 2000

⁶ Vgl. ZEYRINGER, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*. Innsbruck: Haymon, 2001, S. 147f.

dass diese Autoren außerhalb Österreichs nie eine hohe Anerkennung fanden. Es ging vor allem um Karl Heinrich Waggerl oder Max Mell. Auch der weniger bekannte Franz Xaver Hollnsteiner war stark an die Heimatdichtung gebunden. Oft wurde seine Geburtsstadt Wien besungen.

Karl Heinrich Waggerl (1897-1973) gehörte nach dem Zweiten Weltkrieg zu den meistgelesenen Autoren der Zeit in Österreich. Er idealisierte das Leben auf dem Lande. Seine Romane und Erzählungen wie *Fröhliche Armut* (1948) oder *Lob der Wiese* (1960) entsprachen mit dem Bild der Naturidylle und dem Daheimsein den Vorstellungen über die Restauration des Staates nach 1945. Weil er kurz vor dem Zweiten Weltkrieg Mitglied der NSDAP wurde, den Anschluss bejahte und nach 1945 erneut beliebt wurde, kann als das beste Beispiel des hier behandelten Themas dienen. Gerade gegen diese Praktiken des Kulturbetriebs kämpften nämlich damals die jungen Autoren.

Max Mell (1882-1971) wurde auch zu den so genannten „Reichsverweser“ gezählt, die den Anschluss von 1938 begrüßten. Er knüpfte thematisch offensichtlich an den Heimatdichter Peter Rosegger an. Im Werk Max Mells treten starke katholische Motive auf. Obwohl er besonders vor dem Zweiten Weltkrieg schrieb, wurde er nach 1945 als Autor beliebt und zum untrennbaren Teil vieler Schulbücher.

Friedrich Torberg (1908-1979) war Herausgeber der Zeitschrift *FORVM*. In den 20er Jahren arbeitete er bei dem *Prager Tagblatt*, ähnlich wie Egon Erwin Kisch, mit dem er befreundet war. Charakteristisch für Torberg waren der Stil der Parodie und Anekdotensammlungen wie *Die Tante Jolesch* (1975). Dennoch setzte sich sein wohl bekanntester Roman *Hier bin ich, Vater* (1948) mit dem Judentum im Zweiten Weltkrieg auseinander.

Christine Busta (1915-1987) war eine traditionsgebundene österreichische Lyrikerin. In ihrer Lyrik spiegelt sich die Natur im inneren Leben des Menschen wider. Charakteristisch für sie waren Melancholie und christliche Religiosität in traditioneller Form. Vor allem die Natur mit ihren allen Wundern ist das Immer-Widerkehrende und Göttliche.

Einige religiöse Motive finden wir auch bei in Pilsen geborener Katholikin **Gertrud Fussenegger** (1912-2009). Mit ihrer Mitgliedschaft in der österreichischen NSDAP

und nach 1945 im österreichischen PEN-Club stellte sie jedoch eine eher kontroverse Schriftstellerin dar. Sie schrieb vor allem symbolreiche historische Romane wie *Die Brüder von Lasawa* (1948) oder *Zeit des Raben – Zeit der Taube* (1960). Böhmen als Handlungsort erscheint mehrmals in ihren Büchern, beispielsweise im Familienroman *Das verschüttete Antlitz* (1957). Fussenegger setzte sich des Weiteren mit der Vergangenheitsbewältigung auseinander. In diesem Aspekt blieb sie aber eher unverstanden, da sie ihre Erlebnisse und Ansichten zu subjektiv geschildert hat wie im biographischen Roman *Ein Spiegelbild mit Feuersäule* (1979)

Gerhard Fritsch (1924-1969) war Herausgeber der Zeitschrift *Literatur und Kritik*. Auch er setzte nach 1945 mit der Kontinuität des traditionellen Erzählens kurz fort. Vor allem mit dem ersten Roman aus dem Jahre 1956 *Moos auf den Steinen*, wo das alte Österreich noch melancholisch geschildert und in die heutige Zeit hineinprojiziert wurde. Mit dem zweiten Roman *Fasching* (1967) wandte er sich von der Tradition jedoch scharf ab und machte den Heimatroman zum Problem wie Gert Jonke mit seinem *Geometrischen Heimatroman*. Darüber hinaus verschob er darin die Zeitebenen, so dass der Roman auch formal vom klassischen Schema abweicht. Aus diesem Grund stellt Fritsch einen Zwischenfall und zugleich eine Brücke zu den modernen Erzählern dar.

2.3. Moderne Erzähler zwischen Tradition und Experiment

Ungefähr zwischen der Tradition und dem Experiment standen in den 50er Jahren der totale Roman von **Heimito von Doderer** (1896-1966) oder in den 60er Jahren die großen Romane von seinem Lehrer **Albert Paris Gütersloh** (1887-1973). Sie gingen thematisch und zum Teil formal von der Tradition immer noch aus (sie wurden in der Erzählweise teilweise von Robert Musil oder Hermann Broch geprägt), aber experimentierten sie stark mit ihrer Auffassung, die in vielerlei Hinsicht sowohl formal (etwa mit der Auflösung der Ort-Zeit Ebene wie im Roman *Sonne und Mond* von 1962 Albert Paris Güterslohs) als auch thematisch – vor allem gesellschaftlich und politisch motiviert wurde. Der totale Roman forderte eine neue Art des Lesens. Bei Doderer ist die Handlung nur schwer nachvollziehbar, vielmehr überschneiden sich dort Schicksale vieler Leute, so dass sich der eigentliche Handlungskern nur schwer finden lässt. Das Zentrum der totalen Romane bildet bei Doderer eine bestimmte Ortschaft, um die sich die Geschichte wie im Kreise dreht (*Strudlhofstiege* - 1951, *Die*

Wasserfälle von Slunj - 1963). Beide Autoren bemühten sich dabei um eine neue Erzählweise, die im Kontrast zum Roman des „klassischen“ Stils steht.

Folgende drei Autoren bilden den untrennbaren Teil der österreichischen Literaturgeschichte nach 1945. Sie waren modern in dem Aspekt, wie sie die Themen behandelten:

Ilse Aichinger (*1921), der Schriftsteller und Literaturkritiker Hans Weigel zum Erfolg verhalf, (ähnlich wie Ingeborg Bachmann und anderen jungen Autoren), kämpfte bereits in den 40er Jahren gegen die von vielen politisch tätigen Menschen verleugnete Nazi-Vergangenheit. Vor allem mit ihrem Essay *Aufruf zum Misstrauen* (1946) verlangte sie eine kritische Analyse der Zeit, die zur Stimme der überwiegend jungen Generation wurde. Ihre Ansicht ging gegen die Positivität, gegen den Wiederaufbau und außerdem gegen die offizielle Stimmung, die die Verantwortlichkeit des Individuums betonte. Dieser Essay blieb kurz nach Veröffentlichung noch unerhört.

Als modern lässt sich ihr einziger Roman *Die größere Hoffnung* (1948) bezeichnen. Er wird nicht chronologisch erzählt, die Kapitel sind eher assoziativ verknüpft, es fehlt auch der Ort, die Handlung spielt in einem totalitären Niemandsland (wahrscheinlich ein Modell für Österreich). Dort wird die Rassenverfolgung geschildert. Aichinger neigt zur totalen Verallgemeinerung und Reduktion sprachlicher Mittel. Sie setzt die Dinge und Personen in verschiedene Zusammenhänge, so dass sich die sichere Perspektive immer verändert. Die Sprache ist oft zusammenhanglos, wie die Welt herum ist. Damit unterscheidet sich der Roman etwa von denen Heinrich Bölls. Das Thema des Krieges und der Verantwortung dafür bleibt auch in Österreich der Zeit im Unterschied zur Literatur in Deutschland nicht üblich.

Aichinger wurde zum großen Teil von Franz Kafka beeinflusst und wandte sich sehr bald den existentialistischen Themen zu, beispielsweise im Hörspiel *Zu keiner Stunde* (1957) oder in den Erzählung *Wo ich wohne* (1963).

Ingeborg Bachmann (1926-1973) begann in den 50er Jahren zu schreiben. Zuerst befasste sie sich mit Lyrik. Bereits für die erste Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit* (1953) erhielt sie den Preis der Gruppe 47. Bekannter wurde sie aber erst 1961 mit dem Erzählband *Das dreißigste Jahr*. Davon hatten den größten Erfolg vor allem die Erzählungen *Unter Mördern und Irren*, wo Bachmann psychologisch die nachfaschistischen Tendenzen in

Österreich analysiert, und die feministische Erzählung *Undine geht*. Diese Erzählung erinnert stark an die in diesem Zusammenhang noch etwas radikalere Elfriede Jelinek.

Der zehn Jahre später herausgegebene Roman *Malina* veröffentlichte sie als eine schon hoch geschätzte Schriftstellerin. In beiden Prosawerken sind die Existenz- und Frauenthemen (aus der Sicht einer Ich-Erzählerin, oder aber aus der Sicht des Opfers) besonders ausgeprägt.

Bachmann wollte im Allgemeinen die Menschen an der Grenze zeigen. Sprachlich ging sie von der Sprachskepsis Ludwig Wittgenstein aus, aber nicht so direkt sprachexperimentell wie die Avantgardisten, die ihre Motive aus ganz anderen Quellen schöpften. Wittgensteins Inspiration bildete also nur einen Teil des Verfahrens von Ingeborg Bachmann.⁷

Elfriede Jelinek (*1946) begann mit radikalen formalen und inhaltlichen Sprachexperimenten und gehört deswegen zu den hier behandelten sprachkritischen Autoren Österreichs. Sie war bereits von ihren frühen Versuchen sarkastisch, kritisch gegenüber der österreichischen Gesellschaft. Ihre ersten Prosawerke *bukolit* (1968) und *wir sind lockvögel, baby!* (1970) waren mit der verwirrten Collage von zerstückelten Wörtern und fehlender Interpunktion fast extreme Vertreter der experimentellen Literatur. Jelinek benutzt häufig den Wiener Dialekt und Kommutation, also den Austausch bedeutungsverändernder Phoneme (Hand:Hund und ähnliche). Die Sprache ist für Jelinek bis heute Produkt der Gesellschaft und somit belastet. Thematisch setzte sie sich aufgrund der Sprache mit den Massenmedien und Drogen auseinander. Außerdem verband sie mit den Wiener Aktionisten auch die Arbeit mit dem Körper als einem Material, in dessen „Sprache“ sich die Beziehungen zwischen Mann und Frau widerspiegeln. Jelineks Auffassung vom Drama verwirklichte sich in einer Künstlichkeit der Handlung. Wegen der Regieanweisungen und Sprache über das „Theater am Theater“ nahm sie generell das Theater als Metatheater wahr. In diesem einzigen Aspekt stimmen ihre Dramen mit Peter Handke überein.

Mit Ingeborg Bachmann oder Barbara Frischmuth verbindet sie das Hauptthema der Frauenliteratur: die Beziehung zwischen Mann und Frau, größtenteils aus der Sicht der Frau und ihrer Diskriminierung. Am radikalsten erschien ihr Hörspiel *Die Bienenkönigin* (1976), wo die Frau lediglich als eine seelenlose Gebärmaschine dargestellt war.

Ihre zunehmende linke Orientierung (politisches Engagement in der KPÖ) und Kritik der Ausbeutung der armen, machtlosen Menschen erinnern in mancher Hinsicht an Peter

⁷ Vgl. SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Bruchlinien*. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. Salzburg/Wien: Residenz, 1995, S.127

Turrini, obwohl er nie ein wahres Mitglied der KPÖ war. Die politische Aussage und das Verfahren von Jelinek knüpfen nach Marie-Thérèse Kerschbaumer an den Expressionismus.⁸

Einer der bekanntesten österreichischen Dramatiker **Thomas Bernhard** (1931-1989) befand sich genauso in der Übergangszone zwischen Tradition und Experiment. Natürlich provozierten seine Dramen deutlich und sorgten von Anfang an für Aufsehen. Im Anspruch und Bemühung die ältere Generation auszuschalten, blieben sie aber im Vergleich mit den Grazer Autoren oder mit den Wiener Aktionisten immer zugänglich und formal relativ treu. Seine Prosa war bekannt besonders für ungewöhnliche Syntax mit unglaublich langen Schachtelsätzen und unübersichtlichen ineinander übergehenden Satzgefügen ohne irgendeine Gliederung in Absätze und weiterhin auch für seine gebrochene Satzperspektive. Es ging oft um lange Monologe des Ich-Erzählers. Die Sprache verzichtete auf alle äußeren Geschehnisse. Bernhard unterschied sich in mehrfacher Hinsicht von den anderen Autoren der Zeit außerdem darin, dass er dasselbe mit weniger Mitteln zu sagen immer wieder versuchte, er schränkte sich ein. Dabei verwendete er häufig Superlative.

Bernhard begann in den 50er Jahren mit Gedichten, dann wandte sich dem Roman und der autobiographischen Prosa zu und mit dem ersten vom Stück Jean Genets *Les bonnes* (Die Zofen) inspirierten Theaterstück *Ein Fest für Boris* (1970) wurde er zum anerkannten Dramatiker. In diesem Stück verzichtete Bernhard vollkommen auf den Dialog.

In der frühen Prosa und Drama kehrten die Motive des Todes und der Kälte bei Bernhard immer wieder.

Im Kulturkreis einiger Künstler traf er sich im Haus Tonhof in Kärnten auch mit Peter Handke, Wolfgang Bauer, Gert Jonke oder Peter Turrini. Vor allem mit Turrini verband ihn eine radikale Art des Negativismus und vor allem die Lust am Provozieren von allem, was für Österreich charakteristisch und heilig war: die typischen Eigenschaften der Österreicher, die Politik, die anerkannten Künstler, die wichtigsten Staatsinstitutionen, etwa auch das Wiener Burgtheater, dem aber dank dem langjährigen Direktor Claus Peymann für Erfolg seiner Dramen verdanken konnte. Österreich war für Bernhard generell das Land der Spießer.

Ähnlich wie bei Turrini, Mitterer oder bei Gert Jonke kann man bei Bernhard in diesem Zusammenhang auch einige zeitkritische Aspekte des „Anti-Heimatromans“ betrachten. In den für die österreichische Literatur so interessanten 60er Jahren gab er den Roman *Frost* (1963) heraus, der als ein Beispiel dafür zitiert werden kann. Die Idylle des Landes ist bei

⁸ Vgl. KERSCHBAUMER, Marie-Th: *Porträt einer Dichterin: Elfriede Jelinek*, In: NACHBAUR, Petra/ SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.): *Literatur über Literatur, Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995, S. 246

Bernhard verhängnisvoll und negativ, alles verläuft in einer tiefen Finsternis. Sogar die Natur selbst ist hier krankhaft und übernimmt eine aktive Rolle. Sie ist die, die vernichtet und den Tod bringt.

Darüber hinaus verband Bernhard das existentialistische Thema in seinen Romanen mit Ingeborg Bachmann. Bei Bernhard bedeutete der Tod aber die größte Ruhe wie zum Beispiel der Roman *Korrektur* (1975) deutlich zeigt. Die geplante Korrektur einer unfassenden Studie dient dem Protagonisten als die Angst vor Tod und endet sowieso mit Selbstmord.

2.4. Experimentelle (sprachkritische) Literatur

Unter dem Begriff „Experimentelle Literatur“ versteht man jene Literatur, die sich von den klassischen Schemen und Gattungen der traditionellen Literatur bewusst abkehrte. In erster Reihe ging es den experimentellen Autoren um den Durchbruch der Gattung und Form überhaupt. Man ging von den üblichen Gattungen ab. Es geht beispielsweise um Autoren, die das Sprachliche, also das Linguistische vor dem Inhaltlichen, Erzählenden betonten, denn es betraf den eigentlichen Text. Es ging nicht in erster Reihe darum, worüber gesprochen wurde. Diese Autoren entwickelten neue Methoden, die sich aus der Auseinandersetzung mit der Sprache ergaben. Dazu diente ihnen die neue Einstellung zur Sprache, die nun zwischen dem Bewusstsein und der Realität variiert. Die bisherigen Verfahren mit der Sprache mussten zerstört werden, um neue Erfahrungen und Wahrnehmungen zum Ausdruck zu bringen, wie schon bei den Dadaisten gegen Ende des Ersten Weltkriegs der Fall war. Nun versuchte man die Sprachmöglichkeiten, diesmal ohne Zufall und Montage wie bei den Dadaisten, tiefer mittels der Literatur zu erforschen.

Eine wichtige Inspiration war für solche Autoren Karl Kraus mit seiner satirischen Meisterschaft und seinem selbstbewussten Auftreten gegen die Politik, Presse und Missstände seiner Zeit.

Die experimentellen Autoren verband hauptsächlich die Sprachkritik, die an Ludwig Wittgenstein oder den philosophischen Wiener Kreis um Moritz Schlick aus den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts anknüpfte. Die Sprache war für die experimentellen Autoren ein optisches und akustisches Material, dadurch beginnt sie etwas Anderes zu sein als für was sie gehalten ist. Wittgenstein formulierte in seiner frühen Abhandlung *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) die abbildende Funktion der Sprache. Die Sprache entsprach nach ihm durchaus der Realität der Welt. Ungefähr 20 Jahre später wendet sich er davon eher ab,

modifizierte seine Theorie und betonte in der späteren Abhandlung *Philosophische Untersuchungen* (1945-49, postum 1953 herausgegeben) die Bedeutung der „normalen“, alltäglichen Sprache. Entscheidend ist vor allem der Gebrauch des Wortes, der gewissen Regeln unterliegt, zwar den Regeln des Sprachspiels (Handlungsmuster). Die Sprache modelliert und manipuliert entscheidend das menschliche Denken und Handeln.

Es ist beachtenswert, dass es in Österreich bis Mitte der 50er Jahre keine Avantgarde im Sinne von Dadaismus, Surrealismus oder Futurismus gegeben hat. Auch die Expressionisten wie Georg Trakl oder Franz Werfel galten für eher gemäßigte und traditionelle Autoren.

Parallel zur deutschen konkreten Poesie und zu den Sprach- und Formexperimenten der Stuttgarter Gruppe um Max Bense (Franz Mon, Helmut Heißenbüttel, Claus Bremer) tauchte in Österreich erst Ende der 50er Jahre die so genannte Wiener Gruppe auf. Die Wiener Gruppe (und konkret beispielsweise Oswald Wiener) wollte mit Hilfe der außenliterarischen Praktiken den Unsinn des Beschreibens demonstrieren. Das Experiment musste jedoch nicht unbedingt von der Innovation ausgehen, es konnte auch vom Verfahren selbst abhängen, wie Gunter Falk in einem unveröffentlichten Aufsatz geäußert hat: *„Wir würden also festlegen, daß man insoweit von experimentellen Literatur sprechen kann, als ihr Herstellungsprozess vorwiegend rational vor sich gegangen ist, der Autor von einer bestimmten Vorstellung, Theorie über das, was er erreichen will und wie er es erreichen will, ausgeht und das vorgegebene Material nach einem aus der Theorie ableitbaren Verfahren behandelt.“*⁹

Die experimentellen Autoren hatten es im Österreich der 50 Jahre nicht leicht, sie wollten auch negative Seiten des Landes zeigen, der Staat lehnte aber praktisch jede Unterstützung einer solchen progressiven Literatur ab. Die Medien, Verlage oder Literaturzeitschriften folgten die konservative traditionelle Linie, weil sie zumeist von den PEN-Club Mitgliedern geführt wurden. Junge begabte Autoren hatten demzufolge eine geringe Chance in Österreich publiziert zu werden, bereits anerkannte Autorinnen wie Ingeborg Bachmann oder Ilse Aichinger publizierten mit Erfolg vielmehr im Ausland. Viele Autoren (nicht nur der Wiener Gruppe) verließen aus diesen Gründen lieber das Land, um im Ausland zu schreiben. Aus diesem Grund wählten viele Autoren wie Thomas Bernhard oder Peter Turrini und auch weitere die scharfe Kritik Österreichs und seiner Bewohner zum Zentralpunkt ihres Schaffens.

⁹ HAMMERSCHMIED, Michael: *Das Skelett, das Paradox und die Einbildungskraft*. Eine Lektüre von Gunter Falks *liebesgedicht*. In: BARTENS, Daniela/KASTBERGER, Klaus (Hg.): Gunter Falk. DOSSIER EXTRA. Graz/Wien: Droschl, 2000, S. 159

Der in Kaschau in der Slowakei geborene **Andreas Okopenko** (*1930) gab bereits 1951-53 die Zeitschrift *publikationen einer wiener gruppe junger autoren* heraus, die die erste Schwalbe vor der Wiener Gruppe bedeutete. Dort begannen die jungen progressiven Wiener Autoren zum ersten Mal zu schreiben. In seinen eigenen Romanen verzichtete er auf die chronologische oder logische Abfolge der Handlung und vermischte die realistische Schilderung subjektiver Eindrücke mit dem direkten Sprachexperiment, was ihm die Benennung „introvertierter Anarchist“ hervorbrachte, denn sein Protest spiegelte vor allem im Inneren wider und es wurde auch von ihm selbst oft verleugnet. Als Autor wurde er in den 60er und 70er Jahren bekannt, vor allem mit dem Roman *Lexikon einer sentimental Reise zum Exporteur Treffen in Druden* (1970), der auf dem Zufallsprinzip beruhte. Okopenko ahmte auf ironische Art und Weise die lexikalische Anordnung der Stichwörter im Lexikon nach und unterbrach immer wieder das Erzähltempo. Dadurch ist jedoch der Roman den Lesern auch heute sehr offen; jeder hat eine ungewöhnliche Freiheit, sich einen eigenen Roman daraus zu „machen“.

Die **Wiener Gruppe** bedeutete den ersten deutlichen Ansatzpunkt der Avantgarde in Österreich nach 1945 und ist somit wichtig, um die Tendenzen in der österreichischen Literatur der Zeit besser verstehen zu können. Dieser Ansatzpunkt beruhte vielmehr auf der ästhetischen Ebene, weniger auf der politischen. Entscheidend waren also nicht die Politik oder sozialkritische Probleme, sondern bloß das formale Experiment. Die Wiener Gruppe formierte sich als eine lose Verbindung um H.C. Artmann aus dem Wiener Art-Club etwa im Jahre 1954, zu der ersten gemeinsamen Manifestation als Gruppe kam es erst 1957 in Wien. Sie knüpfte an frühere avantgardistische Versuche an, vor allem an den Dadaismus und an die surrealistischen und konstruktivistischen Versuche, blieb jedoch ihrem intellektuellen Nihilismus und striktem experimentellen Verfahren eher verhaftet. 1953 veröffentlichte H.C. Artmann programmatische Erklärung *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes*, die den Weg und die Einstellung zur Kunst der Wiener Gruppe bereitete. Die Dichtung wurde durchaus zur Lebenseinstellung, war nur an Selbstgefühl gebunden, also nicht an Veröffentlichung oder kritische Anerkennung und näherte sich damit deutlich dem l'art pour l'art Stil. Weder in der BRD noch in der Schweiz fand ein solcher Gruppencharakter jüngerer Autoren eine entsprechende Parallele.

Wie bereits angedeutet, entwickelten die Autoren der Wiener Gruppe in ihrer Spätphase die Verfahren, die den bewussten Unsinn der Beschreibung zeigen sollten. Bekannt war in diesem Kontext zum Beispiel die Reaktion Konrad Bayers auf das Wiener Volksstück mit

dem Titel *kasperl am elektrischen stuhl* (1962). Mit dem postum erschienenen Montageroman *der sechste sinn* (1966) zeigte er einzelne Bruchstücke persönlicher Wahrnehmung, um ein möglichst ehrliches Abbild der Wirklichkeit zu erlangen. Die Identität der Figuren ist da ganz zerstört. Er variierte darin beliebig verschiedene Textstücke, so dass eine treue Wahrnehmung entsteht. Ähnlich kann man das Stück *der fliegende holländer* (1961) von Konrad Bayer und Gerhard Rühm betrachten. Für das Stück wurde ein altes deutsch-französisches Konversationsbuch als Mittel für Permutationen benutzt.

H.C. Artmann war oft mit Peter Turrini im Gespräch, der einmal zur Motivation der Wiener Gruppe (und der Avantgarde generell) sagte: *„Tatsächlich hat ja die Literatur natürlich in Österreich als Reaktion auf den Faschismus, der ja so ungeheuer sinnbestimmt war oder unsinnbestimmt war, einmal im freien Spiel der literarischen Kräfte agiert, schon aus Lust gegenüber diese Fixierung für politische Zwecke entstanden. Das muß man auch verstehen, der H.C. [Artmann] hat mir das einmal erklärt, der hat gesagt, also wir haben einfach Lust gehabt, Sinnloses zu tun, weil der Faschismus immer Sinn produziert hat, wenn auch einen furchtbaren Sinn, aber er hat einen Sinn produziert, und alles mußte sozusagen einen Sinn haben.“*¹⁰

Auch aus diesem Grund verbanden die Autoren der Wiener Gruppe einige Motive der Ballade mit der Grotteske und der bewussten Trivialität. Nicht nur für viele Rezipienten, aber vor allem für die meisten Literaturkritiker waren solche Verfahren ganz unverständlich.

Wichtig für die Wiener Gruppe war des Weiteren der Wiener Dialekt als Kunstsprache (in diesem Kontext ist vor allem H.C. Artmann mit *med ana schwoazzn dintn* aus dem Jahre 1958) und weiter Mechanisierung der Dichtung. Also Dichtung als mechanisches Schaffen, die an das surrealistische „écriture automatique“ (automatisches Schreiben) erinnert. Das Schaffen der Wiener Gruppe kann man deswegen als Parodie und Reduktion verstehen. Das heißt: Die Parodie der Form oder Gattung und die Reduktion des Umfangs. Die Wurzeln einer solchen Poesie finden wir bereits in der Barockdichtung. Es wurden aber auch romantische Stoffe parodiert (auf das Stück *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck beruft sich zum Beispiel Konrad Bayer in seinem *Kasperl*). Gerhard Rühm parodierte und reduzierte außerdem die Sprache in *Der zerbrochene Krug* von Kleist oder *Wanderers Nachtlied* von Goethe. Es wurde aber nicht bloß parodiert, wie der Wiener Germanist Schmidt-Dengler behauptet: *„[...] so ist das nicht primär als Parodie zu verstehen, die sich von einer beklemmenden Traditionslast zu befreien sucht, sondern als der Versuch, im Zitatcharakter auch die eigene Leistung transparent zu machen, die nicht von ungefähr an die Praktiken des*

¹⁰ LANDA, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater*. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S.168

*Wiener Volkstheater im 18. und 19. Jahrhundert erinnert, das die Stoffe der hohen Literatur auf seiner Bühne in bizarrer und effektvoller Verfremdung präsentierte und sich nicht scheute, aus Werther einen Kupferschmied oder aus Fiesco einen Salamikrämer zu machen.*¹¹

Im Allgemeinen überwiegen bei den Dichtungen Gerhard Rühms die Regieanweisungen über die Handlung, manchmal stellte er die Bühne auf die Bühne oder führte Pausen von eins bis zwei Stunden ein (das Stück *Spiegel*), die Spiele sind praktisch unaufführbar. Eine unvermeidbare Parallele findet man dann in *mikrodramen* von Wolfgang Bauer oder in Sprechstücken Peter Handkes. Die Reduktion als Mittel der Avantgarde hat sich als ein Innovationsprinzip des Theaters bewährt.

Oswald Wiener mit seinem Prosastück *die verbesserung von mitteleuropa* (1969) spielte mit Wittgensteinthesen aus dem „Tractatus“ ähnlich wie Peter Handke, genauer genommen mit der rücksichtslosen Demontage der Sprache. Dadurch versuchte Wiener, sich der Wirklichkeit anzunähern und stieß sozusagen auf die Leiter, über die sich diese Annäherung vollziehen sollte. Es ging ihm um einen zerstörenden Angriff auf die Beziehung Sprache-Wirklichkeit, beziehungsweise das Begriff-Realität-Verhältnis. Es ist eine totale Zeichensprache, die schon mit ihrer Ablehnung der Erkenntnis der Wirklichkeit an spätere postmodernistische Romane erinnert.

Jutta Landa formulierte die Sprache der Wiener Gruppe folgendermaßen: *„Die Provokation der neuen Dialektdichtung entfaltet sich in zweifacher Hinsicht: einerseits ‚durch‘ Sprache, durch drastische, »ordinäre« Ausdrücke, die teilweise der Gaunersprache entnommen sind, und andererseits ‚in‘ Sprache, bzw. in typographischen Innovation. Die neue Dialektdichtung wird nämlich phonetisch geschrieben, das Entziffern ist häufig nur möglich durch halblautes Mitlesen – durch die Teilnahme am »poetischen Akt«.*¹²

Ernst Jandl (1925-2000), **Friederike Mayröcker** (*1924) schrieben experimentelle Spiele (akustische Experimente), die größtenteils in *manuskripte* veröffentlicht wurden. Beide Autoren standen der Wiener Gruppe nahe, wirkten jedoch ernster und triftiger. Beide gingen (zum Beispiel mit Pointen oder kurzen Repliken) über das bloß sprachimmanente Verfahren der Wiener Gruppe hinaus. Sie waren ein Lebenspaar, aber ansonsten in vielerlei Hinsicht unterschiedlich. Zusammen gaben noch *Fünf Mann Menschen* (1968) heraus, dann

¹¹ SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Vorwort*, In: NACHBAUR, Petra/SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995, S.13f.

¹² LANDA, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater*. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S.45f.

veröffentlichten schon getrennt. Das Spiel *Fünf Mann Menschen* erinnerte sowohl sprachlich als auch inhaltlich an das Sprechstück *Kaspar* Peter Handkes, da es sich ebenfalls um die Dressur des Menschen handelt. Die fünf Figuren wurden zu Marionetten in fremden Händen. Während aber der Kaspar bei Handke einer explizit provokativen Sprachdressur ausgesetzt war, ging es Jandl mit Mayröcker eher um eine tragikomische Aufzählung von Lebensläufen unselbständiger Menschen.

Ernst Jandl wurde besonders für seine Lautgedichte (Sprachgedichte in Silben oder nur Buchstaben) bekannt, die gesprochen viele Realisations- und Interpretationsmöglichkeiten baten. Ihre Form lässt sich nicht vom Inhalt trennen, wie zum Beispiel *laut und luise* (1966) beweist. Er inspirierte sich dabei teilweise von Becketts Motiven Tod und Pessimismus. Wendelind Schmidt-Dengler wies auf die Bedeutung des frühen kurzen programmatischen Gedichtes *Zeichen* aus dem in den 50er Jahren herausgegebenem ersten Gedichtband *Andere Augen* (1965) hin: „Diese fünf Zeilen Jandls sind meines Erachtens der knappste und gewichtigste Einspruch gegen die Praxis der Restauration; es wäre natürlich möglich, das, was zerbrochen ist, wiederherzustellen, aber dies kann nicht die – alleinige – Aufgabe jener sein, die schaffen. Und gerade deswegen ist dieser Fünfzeiler so wichtig, weil er auf die konkreten, sehr konkreten Schaffensbedingungen Mitte der fünfziger Jahre verweist. Dieses Gedicht entkleidet den Anspruch der Kunst des pathetischen Anspruchs, den sie damals sich geben wollte [...] Das Trotzdem (»aber«) richtet sich sowohl gegen den Anspruch der nunmehr zerstörten Pracht als auch gegen jene, die die Kunst totsagen.“¹³

Der Wiener Aktionismus stellte mit bewusster Austreibung von Sinn und Bedeutung nach der Wiener Gruppe den zweiten Schritt für den Einstieg der Avantgarde dar. Es ging um einen radikalen Bruch mit der konventionellen Wirklichkeitsabbildung. Die Aktionisten Günter Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Muehl, aber auch zum Teil Oswald Wiener zeigten mit ihren Horrorszenarien ein direktes Totaltheater, das die wahre Wirklichkeit und keine bloße Vermittlung abbilden versuchte. Der Körper (nicht nur der menschliche) ist zum bloßen Mittel der Avantgarde-Kunst geworden. Im Rahmen radikaler Körperszenarien versuchten die Aktionisten den menschlichen Körper als ein rituelles Medium zu zeigen (mit Farbe, Blut, Urin, Exkrementen). Für sie hieß die Kunst eine neue Formulierung des Lebens. Die Sprache wurde während der Veranstaltungen meistens auf ausgestoßene Laute, also auf eine lediglich phonetische Ebene, reduziert. Die

¹³ SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Bruchlinien*. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990. Salzburg/Wien: Residenz, 1995, S.99

Materialaktionen der Aktionisten vollzogen sich gewöhnlich vor einem kleinen Kreis der Eingeweihten.

Während die Wiener Gruppe grammatikalische Muster benutzten, in denen die Form den Inhalt evozierte, stellten die Aktionisten ihre Kunstwahrnehmung auf unmittelbare Empfindung und Sinneswahrnehmung. Wichtig dabei war, *was* geschieht, nicht *wie* es geschieht.

Mit dem Wiener Aktionismus erreichten die Gegenpole von Spontaneität und Konstruktion oder von Naturalismus und Abstraktion ein neues Niveau. Das Innovative daran war die Realisation selbst, nicht also das Endprodukt.

Peter Turrini (*1944), der häufige Kontakte mit den Grazer Autoren pflegte, konzentriert sich zielbewusst mehr als die meisten Autoren durchaus ungeschminkt auf die Bürgermoral und ihre direkten Reaktionen.

Im Mittelpunkt seiner Dramen stehen noch heute linksgerichtete Auseinandersetzungen mit gesellschaftskritischen Themen. Dadurch steht er Michael Scharang nahe. Zum Beispiel in *sauschlachten* (1972) attackierte er Begriffe wie Ausländerhass, Obrigkeitsdenken oder Gewaltfaszination, also die österreichische Provinzialität als Zentrum der Rückständigkeit. Die Österreicher waren für Turrini von Anfang an nur bornierte Fremder mit unterschiedlichen Wurzeln in einem gemeinsamen Land, die ihre österreichische Nationalität nur spielen.

Turrini greift oft politische Themen an, zum Beispiel den Staatsvertrag von der immerwährenden Neutralität aus dem Jahre 1955, der nur noch eine Rechtfertigung gewesen sei und zugleich auch der Beweis, dass Österreich die Schuld des Nationalsozialismus nicht akzeptiert habe.

Die Welt ist für ihn sozusagen ein Misthaufen voll sozialkritischer Probleme. Er benutzt oft Mundart als realistisches Element seines Shocktheaters, besonders in bekanntesten Dramen aus den 70er Jahren *rozznjogd* (1971) und *sauschlachten*. Es ging in erster Linie darum, negative Reaktionen im Publikum hervorzurufen und außerdem die Provokation zum Thema und Schema zu machen. Dieser Schock diente nicht zur Katharsis des Rezipienten (wie erwartet wurde), sondern war zum Selbstzweck im Sinne l'art pour l'art bestimmt. Die Schlusszene mit „Schüssen“ auf das Publikum knüpfte offensichtlich an die Theaterpraktiken der Wiener Gruppe oder der Aktionisten an. Ich werde an diesen Aspekt noch später bei den Provokationsprinzipien der Grazer Gruppe eingehen.

Um das Ziel und die Motive seiner Kritik konkret zu zeigen: 1973 wurde sein satirisches, manchmal bewusst in der Pressesprache geschriebenes *Manifest der österreichischen Kulturrevolution* veröffentlicht. Es enthielt 75 Punkte, darunter beispielsweise folgende: „*Das österreichische Pressewesen fusioniert sich mit der Toilettenpapierindustrie. Die Ärsche der Mitbürger werden gebildeter [...] Alle Österreicher sind professionelle Mörder, ausgenommen jene, die eine amtliche Bescheinigung vorweisen können [...] Das österreichische Volk produziert in seiner Gesamtheit täglich 1750 Tonnen Scheiße und 7200 Hektoliter Urin. Diese Zahlen gelangen im Zuge der sozialdemokratischen Transparenz an die Öffentlichkeit [...] Amerika feiert den 44. Mondflug. Österreich den 2. Weltkrieg. [...] An allen Schulen werden Hitler und Turnen als Pflichtfach eingeführt [...] In Amstetten wird der letzte Dichter standrechtlich erschossen*“¹⁴ und viele andere.

Darüber hinaus kann man Turrini zu der so genannten Antiheimat-Literatur zählen, die besonders in den 70er Jahren in Österreich auftauchte, und die auf die Schönheit des Landlebens verzichtete. Die Naturidylle diente nämlich einer Bindung an das stärkende Heimatgefühl. Das wollten die „Anti-Heimat-Autoren“ auf keinen Fall zeigen. Stattdessen schilderten sie harte Bilder aus dem Dorfleben wie aus einem isolierten Gefängnis und auch Brutalität der menschlichen Moral. In diesem Kontext entstanden, nur um einige zu nennen, die Romane *Kein Platz für Idioten* (1977) von Felix Mitterer, *Schöne Tage* (1974) oder *Schattseite* (1975) von Franz Innerhofer, oder beispielsweise *Aus dem Leben Hödlmosers* (1973) von Reinhard P. Gruber.

¹⁴ HASSLER, Silke/ Siblewski, Klaus (Hg.): *Peter Turrini*. Lesebuch 1. München: Luchterhand, 1999, S.193ff.

3. Die Grazer Avantgarde

3.1. Forum Stadtpark

Wie schon angedeutet wurde, spielte Wien, nicht nur mit dem Volks- und dem Burgtheater, eine führende Rolle im österreichischen Kulturleben nach dem Zweiten Weltkrieg. Sowohl mit den traditionellen als auch mit den beginnenden avantgardistischen Versuchen profilierte sich Wien in den Nachkriegsjahren als Kulturhauptstadt. Das sollte sich aber bald ändern. Der Blick richtete sich allmählich nach Graz. In der Steiermark wuchs nämlich ein gewagter Konkurrent heran, denn es zeigte sich ab der Mitte der 50er Jahre zeigt, dass gerade die Grazer Gegend sehr reich an Talenten war.

Bereits in den 50er Jahren trafen sich in der zweitgrößten Stadt Österreichs Graz jüngere Autoren besonders in der Urania. Urania war eine Institution, die von Universitäten gefördert wurde und die bisher eine wichtige Rolle bei der geistigen und künstlerischen Bewusstseinserneuerung in Graz spielte. *Die Österreichische Urania für Steiermark*, wie die Anstalt damals benannt wurde, fungierte als Vorbote des Forums Stadtpark, das erst 1960 aus einem schäbigen und desolaten Stadtpark-Café entstehen sollte. In der Urania nahmen an den Diskussionen der so genannten „Samstagsrunden“ viele bekannte sowie ganz junge Künstler teil, unter anderem Alfred Kolleritsch, Barbara Frischmuth oder Gunter Falk. Hier fand 1959 außerdem auch eine Lesung von Gerhard Rühm statt, die für Kolleritsch prägend wurde.

Das Stadtpark-Café sollte nach Vorbild der Urania zum Kulturort werden, zuerst beabsichtigte man es zu renovieren, um dort Ausstellungen zu veranstalten. Darin engagierten sich hauptsächlich die *Junge Gruppe* um den Maler Günter Waldorf, der *Künstler-Club* junger Schriftsteller und weiterhin die Leute vom *Steirischen Schriftstellerbund*, die aber bald das Forum verließen.

Diese ersten Bemühungen junger Künstler um die Gründung einer Institution wurden Ende der 50er Jahre mehrmals von der Stadt abgelehnt. Erst dank der Unterstützung seitens der Medien und der Literaten wurde das Gebäude renoviert und damit wurde der Weg zu einer neuen Kulturplattform bereitet.

Einer der Hauptantriebe der jungen Künstler war eine Borniertheit der Stadtvertreter. Die Engstirnigkeit und sogar Feindseligkeit des Grazer Stadtsenats gegenüber der Moderne zeigte sich vor allem an der Vergabe der steirischen Literaturpreise. Oft wurden solche Leute

geehrt, die sich im Zweiten Weltkrieg als aktive Nazis diskreditiert hatten: Max Mell, Bruno Brehm oder Josef Papesch oder auch noch 1967 der damals meistgelesene Autor Karl Heinrich Waggerl, der mit dem Staatspreis *Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst* bedacht wurde. Besonders die jungen Künstler empfanden diese Tatsachen sicherlich als Makel.

Der Künstlerverein Forum Stadtpark wurde also nach mehreren Versuchen 1959 gegründet und am 4. November 1960 das renovierte Gebäude endlich eröffnet. Ursprünglich war der Hauptgedanke der Gründung eher pragmatisch. Man brauchte einfach neue Veranstaltungsorte in Graz. Es handelte sich aber bald um einen wichtigen Ausgangspunkt (nicht nur) der Grazer Literatur. Es zählte lange zu den wichtigsten Kulturinstitutionen in Österreich und erhellt zum großen Teil die Philosophie des Grazer Kulturlebens, unter anderem der Grazer Gruppe. Die Institution wurde zu einem vielschichtigen und anerkannten Phänomen. Das Forum wurde ursprünglich als ein Dezentralisationsinstitut für ganz Österreich geplant, denn die Wiener Gruppe oder Aktionisten waren bisher „underground“, erst mit dem Forum wurde eine tatsächlich offizielle Plattform geschaffen, die durch verschiedene Veranstaltungen und auch als Herausgeber der *manuskripte* der Avantgarde zum Wort verhelfen wollte.

Das Forum bestand von Anfang an aus neun künstlerischen und geistigen Bereichen, es bot eine breite interdisziplinäre Palette an Referaten. In den 60er Jahren bestand das Forum aus folgenden unabhängigen Referaten: Aktuelles (ein direkter Austausch von Ideen zu aktuellen Ereignissen und Problemen mit Publikum), Architektur und Technik, Bildende Kunst (geführt von Günter Waldorf), Film und Foto, Literatur (das erste Jahr von Grete Scheuer, dann zwei Jahre von Alois Hergouth, ab 1964 fast 17 Jahre von Alfred Kolleritsch geführt), Musik, Studio der Jungen (das Ziel war es ausschließlich, die Jugend anzulocken), Theater und Kabarett (Emil Breisach) und Wissenschaft. Die Tatsache, dass diese selbstverwalteten Bereiche dazu noch unter einem Dach etabliert waren, unterschied sie von anderen Bemühungen vieler Künstler, auch übrigens von der Wiener Gruppe, die über keine ähnliche Plattform verfügte.

Im Untergeschoss gab es Performance-Ort und Bar, dort wurden in den so genannten Dunkelkammern Happenings und Aktionslesungen in Zusammenarbeit mit dem Publikum veranstaltet und auch Jazzkonzerte gegeben. Jazz war damals im Allgemeinen eine Modeerscheinung und wurde zur dominierenden Musikrichtung im „Forum“. Im Hauptraum befand sich der Saal für Ausstellungen und Lesungen und im „Salon“ im Obergeschoss gab es eine Begegnungsstätte.

Die ersten Kontakte der Leute um das Forum Stadtpark mit der Wiener Gruppe, genauer mit Gerhard Rühm und Friedrich Achleitner, waren höchstwahrscheinlich bereits 1959 geknüpft worden.¹⁵

Das Forum Stadtpark profilierte sich kurz nach der Eröffnung als das Zentrum jüngerer Künstler mit modernen und in vielerlei Hinsicht neuen Ansichten zur Kunst. Ihr Ziel war es, die neuesten Darstellungsformen der Kunst zu präsentieren und damit auch das Bewusstsein zu verändern. Sie verstanden sich wirklich als „jung“ im Sinne einer Opposition gegen „alt“, gegen die Eltern, wenn man will, denn diese repräsentierten die alte äußerst peinliche Geschichte mit dem Nazismus. Im Hintergrund der Grazer Avantgarde stand zweifelsohne der Generationskonflikt.

Es ging den jungen Künstlern nicht nur darum, etwas bloß vorzuführen, sondern die Zuschauer auch in die Kunst aktiv einzubeziehen. Das Forum verstand sich von Anfang an als ein Widerpart gegen Wien als Kulturzentrum und hauptsächlich gegen völkischen Traditionalismus. Die Bundesländer hatten bisher den Vorrang in der Kultur und Politik der Hauptstadt Wien überlassen und somit die zentralistische Idee des Habsburger Reiches weitergeführt. Deswegen beabsichtigte man mit der Eröffnung des Forums, das provinzielle Kulturleben an den aktuellsten Stand der modernen Kunstentwicklung heranzuführen. Man hatte zugleich das Gefühl, dass Österreich den Anschluss an die internationale Literatur längst verpasst hatte und dass die Moderne überhaupt durch die Nazi-Zeit unterbrochen worden war. Das, was sieben oder sechs Jahre zuvor in Wien begonnen hatte, versuchte man jetzt mit aller Kraft in Graz nachzuholen.

Das Forum legte Wert auf einen aktionistischen, direkten Kontakt mit dem Publikum, auf ein ständiges Gespräch zwischen dem Autor und den Zuschauern. Man begann zuerst signifikant mit bisher in Graz kaum rezipierten absurden Dramen, am Eröffnungstag spielte man Ionescos *Impromptu*, hielt Lesungen von Alfred Kolleritsch und Barbara Frischmuth, man spielte Jazzmusik, projizierte Experimentalfilme und außerdem veranstaltete man auch Happenings mit Diskussionen. Charakteristisch für die Kunst im Forum wurden in der Anfangszeit die so genannten „Dunkelkammer-Vorstellungen“. Es waren literarische Veranstaltungen, eigentlich Aktionslesungen mit unerwarteten Situationen auf eine Art humoristischer und oft parodistischer Happenings. Der Schwerpunkt lag in größerer Mitarbeit des Publikums, das manchmal den Verlauf der Vorstellung selbst bestimmte. Dieses

¹⁵ Vgl. MIXNER, Manfred: *Ausbruch aus der Provinz*, In: LAEMMLE, Peter/ DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, 1975, S. 27 (Anm. 11)

Experimentieren mit der Form der öffentlichen Vorstellung dauerte aber nicht lange, die letzte Dunkelkammer fand 1965 statt.

Natürlich gab es damals auch Probleme im Forum. Die Weltoffenheit und der avantgardistische Anspruch stießen manchmal auf politische Ziele und Absichten. In den Jahren 1965/66 wurden die Subventionen für das Forum drastisch gekürzt und es drohte sogar aufgrund heftiger Kritiken der Öffentlichkeit eine Zensur mancher Vorstellung.

Für eine kurze Zeit entstand Anfang der 60er aus der „Dramatischen Werkstatt“ das so genannte *Forum 2*, das mehr mit Wien zusammengearbeitet hat. Im Rahmen dieser kleineren Plattform beabsichtigten einige junge, vor allem gerade in Wien studierende Autoren, das Grazer Theater in Wien zu spielen.

Im Großen und Ganzen: Das Forum steht vor allem nach seiner Gründung für eine moderne, experimentelle und progressive Kunst. Forum Stadtpark beteiligte sich unter anderem 1968 an der Gründung des internationalen Festivals für zeitgenössische Kunst *steirischer herbst*. Das Programm ist hauptsächlich von der Spontaneität der Autoren geprägt, weshalb das Festival bis heute so erfolgreich ist. Ich finde persönlich die Teilnahme am *steirischen Herbst* vom tschechischen Dichter und Vorboden des Prager Frühlings 1968, Pavel Kohout, besonders interessant.

Die ursprünglich gewagte Idee, durch das breite Spektrum der Referate alle Kulturbereiche abzudecken, verlor sich in den 70er Jahren mit der gezielten Konzentration auf zeitgenössische Kunst. Aus diesem Grund begann die Universitätsstadt Graz in den 60er Jahren viel freizügiger und ungebundener für Künstler zu sein als Wien. Graz spielt mit seiner Kulturszene eine wichtige Rolle, 2003 wurde ihr auch der Titel *Kulturhauptstadt Europas* verliehen.

3.2. Alfred Kolleritsch und „manuskripte“

Alfred Kolleritsch (*1931) zählt als Mitbegründer des Forums Stadtpark und Herausgeber der Literaturzeitschrift *manuskripte* zur Leitfigur der Grazer Avantgarde. Er wurde 1931 in Brunnsee in der Steiermark geboren, war also ungefähr um 10 oder 15 Jahre älter als die meisten von ihm geförderten jungen experimentellen Autoren um die Zeitschrift *manuskripte*. Er studierte Philosophie, Geschichte und Germanistik. Von 1968 bis 1995 war er Präsident (Vorsitzender) des Forums. Die erste Begegnung mit Peter Handke folgte 1963

im Forum. Mit ihm unternahm er auch Lesungen in den USA. 1973 wurde er Gründungsmitglied der Grazer Autorenversammlung.

Das Studium empfand er eher als eine Blockierung der Ausbildung, denn *„die Lehrer waren Sprachröhren, aus denen immer Worte schossen. Wörter und Sätze zählte ich zur Außenwelt. Ich selbst war fast stumm, ich hatte Angst, etwas ‚als‘ etwas zu benennen.“*¹⁶

Der Text dreht sich um die Tatsache, dass er in der Schule einer eher drastischen Umschulung unterlag und gezwungen wurde, nicht mehr mit der linken Hand, wie ihm vom Pfarrer ursprünglich beigebracht wurde, sondern sofort mit der rechten Hand zu schreiben, was er als einen Verrat empfand. Einmal hat er dazu gesagt: *„Ich schreibe mit der rechten Hand, ich denke links. Das bedeutet für mich, den Weg zu verlassen, der ausgetreten, der vorgegeben ist, zumindest immer auf den zweiten Weg zu achten, obwohl ich der Meinung bin, daß es viele viele Wege gibt. Besonders schön sind sie, wenn sie Holzwege sind.“*¹⁷ Dieses könnte man bestimmt auf seine ganze Tätigkeit um das Forum Stadtpark beziehen.

Bemerkenswert ist meiner Ansicht nach, dass Kolleritsch relativ spät debütierte - erst im Jahre 1972 mit dem so genannten seismographischen Roman *Die Pfirsichtöter*, der über keine durchgehende Handlung verfügt und nicht einmal chronologisch erzählt wird. Es wird auch als ein „Buch übers Essen“ bezeichnet, denn das Essen spielt darin eine große Rolle. Mit „seismographisch“ meint er wahrscheinlich: *„er will wohl feinste Erschütterungen seismographisch anzeigen.“*¹⁸, oder er wollte auch die Beben der Ordnung betonen, die unter der Oberfläche noch intakt erscheinen.¹⁹ Im Roman sind in kurzen einfachen Sätzen einige altmodische Bilder zu sehen: ein Schloss, ein Teich, ein Fürst und Untertanen. Das geschilderte steirische Schloss ist ein Zeichen für eine Ordnung. Es tritt darin die Herr-Knecht-Beziehung hervor, in der Form eines Ordnungsprinzips, denn *„verstehen kann man [...] nur, indem man das, was gegeben ist, in eine Ordnung bringt und es heranträgt an Verstehensmodelle.“*²⁰

Das Prinzip der Ordnung im Roman ist das Zeichen für Macht, für die Adel-Untertanen Dichotomie. Diese Herrschaft bringt jedoch Angst mit sich. Die Wirklichkeit ist für die Figuren nur eine Spiegelung, sie leben zum großen Teil in Phantasien. Kolleritsch bewegt

¹⁶ KOLLERITSCH, Alfred: *Warum ich schreibe*, In: LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, 1975, S.73

¹⁷ Aus dem Gespräch mit Alfred Kolleritsch - WINTER, Riki: *Ich mag mich nicht fortstehlen...*, In: BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Alfred Kolleritsch. Dossier 1*, Graz:Droschl, 1991, S.16

¹⁸ BORTENSCHLAGER, Wilhelm: *Deutsche Literaturgeschichte*. Bd. 2. Von 1945 bis 1983. Wien: Leitner, 1998, S.164

¹⁹ BARTSCH, Kurt: *„Das Ende der Wahrheit“ oder Erziehung zu Ideologieskepsis*, In: BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Alfred Kolleritsch, DOSSIER 1*. Graz: Droschl, 1991, S.51

²⁰ Aus dem Gespräch mit Alfred Kolleritsch - WINTER, Riki: *Ich mag mich nicht fortstehlen...*, In: BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Alfred Kolleritsch. Dossier 1*, Graz:Droschl, 1991, S.10

sich zwischen dem Konkreten und Abstrakten und modifiziert die Sprachformen eher ins Abstrakte, darin ähnelt er den Autoren wie Barbara Frischmuth oder Gert Jonke. Das, was auf den Begriff gebracht zu werden scheint, ist von diesem zugleich weggelockt, das heißt; die Sprache ist nie die Sprache einer konkreten Figur, weil es eigentlich nichts außerhalb dieser Figur ist. In seinen Romanen wendet sich Kolleritsch gegen die Erinnerung und Erstarrung des Lebens, auch daher resultiert seine Offenheit den jungen experimentellen Autoren gegenüber. Trotzdem bleibt er selbst im Vergleich mit ihnen in seinen Romanen relativ konservativ.

Alfred Kolleritsch wurde bereits in den 60er Jahren als Kenner der Literatur geschätzt, und als er die für die ganze (und nicht nur) österreichische Literatur wichtige Literaturzeitschrift *manuskripte* herauszugeben begann, wurde er auch ganz selbstverständlich zur persönlichen Autorität, zur Integrationsfigur der Grazer Literatur und daneben zum wichtigen Kulturorganisator.

Man warf ihm auf der anderen Seite auch lange Zeit vor, dass er am Akademischen Gymnasium unterrichtete und zugleich experimentelle Literatur herausgab. Das entsprach einfach nicht ganz den verkrusteten Vorstellungen vieler Leute des gesellschaftlichen Lebens. Die radikaleren avantgardistischen Versuche kamen gerade erst mit ihm, als er 1964 Leiter des Referats für Literatur im Forum wurde. Seine Vorgänger Grete Scheuer und Alois Hergouth waren eher konservativ und deswegen konnten bald nach der Eröffnung des Forums Franz Nabel oder Elias Canetti neben Helmut Heißenbüttel oder beispielsweise Oswald Wiener eingeladen werden. Kolleritsch fuhr mit dieser Praxis fort, wenn auch nicht immer konsequent. Er verlangte stattdessen schärfere ästhetische Abgrenzungen und bevorzugte besonders die jungen Leute. Es ist in Österreich halt fast immer so, dass die Bedeutungslosigkeit eines lebenden Schriftstellers mit dem Quadrat seiner Prominenz wächst, das heißt: von den Giganten hört man oft wenig und umgekehrt – nicht alle, von denen man ständig hört sind Giganten. Kolleritsch richtete seine Bemühungen vor allem auf junge unbekanntere Autoren. Bereits seit den 60er Jahren pflegte er zum Beispiel enge Kontakte mit den Schweizer Autoren Urs Widmer oder Erica Pedretti.

Das Ziel der Literaturzeitschrift *manuskripte* war es kurz gesagt, die Literatur aus der Zwangsjacke der klassischen Vorstellungen über sie zu befreien und zu helfen, die Grazer Literatur auch außerhalb Österreichs bekannt zu machen. Die Zeitschrift beruhte größtenteils auf Konfrontationen und Provokationen.

Das erste Heft wurde in der Schule hergestellt und gleich am ersten Tag der Eröffnung des Forums Stadtpark von Studenten verteilt. Es stellte eigentlich noch keine experimentellen

Autoren vor. Neben Alfred Kolleritsch, der in jedem Heft jeweils eine inzwischen berühmt gewordene *marginalie* als editoriale Vorbemerkung verfasste, beteiligte sich am ersten Heft auch der Dichter und Übersetzer Alois Hergouth. Es kam aber zu ersten Konflikten, als einige Texte von Hergouth von Kolleritsch abgelehnt wurden. Hergouth zog sich daraufhin vom Forum Stadtpark zurück. Neben Kolleritsch wurde ab dem zweiten Heft 1961 Günter Waldorf, der zweite Herausgeber, der damals für die Rubrik Bildende Kunst verantwortlich war. Es muss betont werden, dass keine einheitlichen Regeln oder Richtungen für den Inhalt von den Herausgebern festgelegt wurden. Die Zeitschrift war nie eine Plattform für eine bestimmte Gruppe oder eine Ideologie, sie beabsichtigte neue Richtungen *unterschiedlicher* moderner Art zu präsentieren. Die entscheidende Instanz darüber, was veröffentlicht wird und was nicht, war von Anfang an nur Kolleritsch.

Bereits ab der zweiten Nummer wurden dort unter anderem die Autoren um die Wiener Gruppe veröffentlicht. Mit der Wiener Gruppe begann eine wahre Konfrontation mit radikaler Literatur. Das brachte auch heftige Proteste seitens der Staatsinstitutionen mit sich. Vor allem Ernst Jandl, der etwa der Wiener Gruppe nahe stand, verhalf der Zeitschrift zur breiteren Anerkennung. Im fünften Heft erschienen 1962 zum ersten Mal erste Gedichte von den damals vollkommen unbekanntem Grazer Autoren Wolfgang Bauer und Barbara Frischmuth. Ein Jahr später kam Gunter Falk hinzu. Peter Handkes Hörspiel *Die Überschwemmung* wurde erst 1964 im Heft 10 veröffentlicht.

Die Zeitschrift hatte im Laufe ihrer Geschichte verschiedene Probleme. Der Grund war unter anderem, dass in *manuskripte* fast ausschließlich Erstveröffentlichungen erschienen, die erst später bei einem Verlag gedruckt wurden. Als zum Beispiel der Erstdruck des dazu noch in konsequenter Kleinschreibung geschriebenen Romans *die verbesserung von mitteleuropa* (1965-1968) von Oswald Wiener in 13 Heften als „Werk im Prozess“ in Fortsetzungen erschien und daraufhin noch ein kontroverses Gedicht von Kurt Schwitters, wurden die Hefte aufgrund der so genannten Pornoaffäre beschlagnahmt. Die Einzigartigkeit der Zeitschrift lag und liegt gerade in der Veröffentlichung von Erstdrucken.

Mit der ersten Präsentation in *manuskripte* wurde den jungen Talenten ermöglicht, ihre eigene Entwicklung (oft ohne vorherige literarische Ausbildung) zu meistern. Darüber hinaus wurde die konsequente Kleinschreibung (auch im Titel der Zeitschrift *manuskripte* zu sehen) und das Weglassen der Kommas zur Ausdrucksform der Grazer Avantgarde.

Die ersten Hefte herauszugeben war zweifelsohne damals auch eine mutige Tat und nicht nur aus ökonomischer Sicht. Durch finanzielle Probleme wurde übrigens die Situation bereits zu Beginn erschwert. Die Zeitschrift blieb lange Jahre unabhängig von anderen

Verlagen oder Institutionen. Erst ab 1995 wurde sie vom eigenen Literaturverein herausgegeben.

Noch in den 60er Jahren fand die Literaturzeitschrift eine breite internationale Anerkennung. Die Erstdrucke machen aus *manuskripte* zugleich ein Dokument der gegenwärtigen modernen Literatur. Es ist aus unserer Sicht beachtenswert, dass das Heft 12 aus dem Jahre 1964 auch der tschechischen experimentellen Prosa gewidmet wurde, wo auch folgende tschechische Dichter zu Wort kamen: Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Ladislav Novák, Jiří Kolář und auch der tschechische Dramatiker Václav Havel noch mit seinen raren frühen Gedichten. Der Mitherausgeber dieses Heftes war Gunter Falk. In einem der nächsten Hefte wurde außerdem noch der Kunsthistoriker Jiří Padrta vorgestellt.

Seit 1972 gab das Forum Stadtpark noch die Programmzeitschrift *was* mit überwiegend politischen Themen heraus. Die *manuskripte* blieben aber die einzige stabile Literaturzeitschrift, die bis heute zu den meist beachteten Literaturperiodika gehört, obwohl sie seit 1995 unabhängig vom Forum erscheint. Alle zwei Jahre wird an Autoren der *Manuskripte-Preis* vergeben. Der erste wurde verdienstermaßen Alfred Kolleritsch 1981 verliehen. 2010, also dieses Jahr, feiern das Forum Stadtpark und die *manuskripte* bereits ihr 50-jähriges Bestehen.

3.3. Grazer Gruppe

Die Bezeichnung „Grazer Gruppe“ ist problematisch. Es ging, im Grunde genommen, praktisch nie um eine Gruppe. Zum ersten Mal wurde der Begriff in der in jedem Heft erscheinenden *Marginalie* von Alfred Kolleritsch im Heft 18 aus den Jahren 1966/1967 als ein Hinweis auf die nächste Nummer benutzt. Gleich im folgenden Heft äußerte sich dazu Kolleritsch folgendermaßen: *„Die Autoren der sogenannten Grazer Gruppe, die in diesem Heft nicht einmal vollständig vertreten sind, sind jene Autoren, die ohne thematischen und stilistischen Gleichklang sich im Forum Stadtpark in Graz gefunden haben und die in den »manuskripten« zum erstenmal veröffentlicht worden sind. Alle waren einmal, wenn auch mit wechselndem Engagement, mit dem Haus verbunden und sind bis heute der Zeitschrift des*

*Hauses treu geblieben. [...] Zu diesem Bestand gehören die Autoren der Grazer Gruppe, die keine Gruppe sein will und sich doch aus einer Gruppe erklärt.*²¹

Aus dem Gesagten geht hervor, dass es eine wahre Grazer Gruppe eigentlich nie gab. Es ist lediglich eine Bezeichnung für die jungen Autoren um Forum Stadtpark und *manuskripte*, die sich dem Auftrag des Schreibens verpflichtet fühlten. Deswegen lässt sich nur schwer sagen, wer dazu früher oder später gehörte. Ich gehe trotzdem von der Bezeichnung Grazer Gruppe aus, um die Problematik sichtbarer zu machen und um einige Missverständnisse in der Charakteristik und Abgrenzung der Grazer Autoren zu vermeiden.

Es steht also fest, dass Kolleritsch mit der Grazer Gruppe in den 60er Jahren ursprünglich folgende Autoren als engen Kern der Gruppe meinte: Wolfgang Bauer, Peter Handke, Gunter Falk und Barbara Frischmuth.

Weiter zählt man in der „zweiten Welle“ in den 70er Jahren noch Michael Scharang, Gert Jonke, Gerhard Roth, Harald Sommer, Klaus Hoffer, Helmut Eisendle und Wilhelm Hengstler hinzu. Man kann sie wahrscheinlich nicht als Mitglieder einer Gruppe bezeichnen, sie sind dennoch irgendwie mit Graz verbunden und ihre Werke sind in *manuskripte* veröffentlicht worden. Enge Kontakte mit Grazer Autoren pflegten unter anderem auch Peter Turrini, Werner Schwab oder Elfriede Jelinek.

Im Unterschied zur „Gruppe 47“ in Deutschland proklamierten die Grazer Autoren eine große Offenheit für alle modernen Richtungen. Die Grazer Gruppe hatte jedoch kein einheitliches literarisches Gesicht, kein Programm, keine Ideologie und keine theoretische Grundlage (mit Ausnahme von Michael Scharang und von den Aufsätzen *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* Peter Handkes, die man aber nicht für eindeutig programmatische Auseinandersetzungen halten kann und Handke selbst lehnt eine Programmatik darin ab). Der Mangel an Theorie scheint bei den Grazern sogar eine Symptomatik zu sein. Sie engagierten sich im Allgemeinen unpolitisch und nur literarisch. Vermutlich reichte es ihnen, dass schon die Zugehörigkeit zum Forum Stadtpark freie Ansichten und Meinungen in großem Maß darstellte. Die Grazer Autoren scheinen vielmehr auf der Basis der Freundschaft zu fungieren, es verband sie eine gewisse Verteidigung der Literatur gegenüber der politischen und gesellschaftlichen Situation, nicht Graz als gemeinsamer Geburtsort. Daher ist es auch sehr schwierig, eindeutige Thesen und Tendenzen bei der Grazer Gruppe an dieser Stelle zu erfassen, denn jeder These stehen gleich zwei andere gegenüber.

²¹ KOLLERITSCH, Alfred: *Marginalie*, In: *manuskripte* H.19 (1967) zitiert nach MIXNER, Manfred: *Ausbruch aus der Provinz*, In: LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, 1975, S.24

Die Theoriefeindlichkeit, oder genauer genommen das relative Desinteresse an theoretischen Bemühungen, begann im Allgemeinen, meines Erachtens, gerade in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. In der Zeit der Postmoderne ändert sich deutlich das menschliche Bewusstsein der Kunst gegenüber. Es kommt zu vorher undenkbaaren Gattungsvermischungen, Regeln und Normen erscheinen plötzlich dem immer pragmatischeren Publikum eher fragwürdig und häufig vielmehr als eine Parodie.

Es lässt sich trotzdem generell feststellen, dass man zwei philosophische Richtungen bei den Grazer Autoren beobachten kann: die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins und die phänomenologische Lebensphilosophie im Sinne Martin Heideggers, oft dazu mit Skepsis (W. Bauer, G. Jonke) eingefärbt. Die Tatsache, dass viele Grazer Autoren in der ersten Person Singular schreiben (Peter Handke relativ konsequent) weist auf die ontologische Einstellung Heideggers hin, nämlich nach dem Sinn des eigenen Seins; also was ist gemeint mit „ich bin...“, „ich habe...“ und so weiter. Genau die Frage nach meinem Dasein entdeckt die Bodenlosigkeit und Unsicherheit meines Ichs. Am deutlichsten zeigen sich diese Tendenzen vermutlich bei Kolleritsch und Handke. Aber das ist ohne Zweifel nur eine kleine Einführung zu den Texten der Grazer, da sich die Literatur von der Philosophie allgemein nur schwer abgrenzen lässt.

Wie bereits gesagt, war die Gruppe ähnlich wie *manuskripte* keineswegs homogen. Manchmal dominierten absolut unterschiedliche Schreibweisen und Methoden, was die Grazer Autoren von der Wiener Gruppe unterschied, obwohl die Wiener Gruppe auch ähnlich eine sehr lockere Autorenverbindung darstellte. Seit 1963 pflegten die Autoren der Wiener und Grazer Gruppe häufiger Kontakte, Oskar Wiener oder Ernst Jandl waren oft im Forum Stadtpark zu Gast, H.C. Artmann wählte Graz sogar als seinen Wohnsitz. Auch Peter Handke lernte Bauer in diesem Jahr persönlich kennen. Diese Tatsachen bedeuteten einen wichtigen Gedankenaustausch über Literatur besonders für die Grazer Gruppe. Die Wiener Gruppe war eine Antwort auf die sozialgeschichtliche Situation der Nachkriegsjahre. Die jungen Grazer Autoren wurden jedoch von anderen Motiven geleitet und haben sich auch anders entfaltet. Der Unterschied lag beispielsweise im Versuch, die provinzielle und geistige Enge des Ortes zu überwinden. Und tatsächlich müssen die Grazer in diesem Zusammenhang als Rebellen gegenüber dem Wiener Zentralismus verstanden werden, obwohl sie mit den Wienern oft Kontakte pflegten und Sympathien für die Avantgarde mit ihnen teilten. Die Wiener Gruppe orientierte sich sehr an konkreter Poesie, wo das Einzelwort deutlicher als in einem syntaktischen Zusammenhang erscheint, also etwas, was die Grazer nicht wirklich konsequent fortsetzten.

Mit der Wiener Gruppe verbindet sie dagegen der Dialektgebrauch (wenn auch nur in leicht modifizierter Form wie bei Wolfgang Bauer), Lust am Provozieren, weiterentwickelnde Versuche mit Sprachmöglichkeiten. Der Dialekt ist sowohl für die Grazer als auch für die Wiener Autoren nicht mehr der Dialekt des bürgerlichen Dramas wie etwa bei G.E. Lessing, der zur Aufwertung seiner Figuren ihnen eine eigene Sprache zur Differenzierung von anderen Schichten verlieh. Das wurde jetzt wieder zurückgenommen und auf die ästhetische Ebene gebracht. Es ging den Grazern aber um keine Imitation der Wiener Gruppe oder anderer Autoren, sondern nur um leichte Inspiration. Die Literatur der Grazer ist in diesem Sinne als eine Antwort auf Antwort, als die „zweite“ österreichische Moderne zu verstehen. Manche Literaturwissenschaftler sprechen (eher abwertend) sogar von einer „postexperimentellen“ Literatur, da die Grazer Literatur schon eine Reaktion auf die experimentelle Literatur darstellte und dazu *eigene* literarische Versuche produzierte²², oder sie bezeichnen die Grazer Autoren als eine „eigensinnige Trans-Garde“ ohne Bindung, da die Autoren quasi zwischen *vor* und *nach* der experimentellen Literatur und vor allem *jenseits* irgendeiner Gruppe stehen.²³

Der Hauptantrieb der Grazer war in erster Linie dennoch die definitive Abgrenzung von den konservativen Kreisen in Österreich, wie bereits konkretisiert wurde. Die intensivsten Konfrontationen mit Experimenten waren charakteristisch für die Frühphase der Grazer Gruppe in den 60er Jahren, als die Grazer Autoren überaus starke Signale an das Publikum richteten, seit den 70ern wandten sich die Autoren vielmehr den konkreteren Erfahrungen und Problemen zu. Gerhard Roth bestätigte in diesem Kontext fast alle wichtigen Aspekte der Grazer in einem Gespräch: *„Ich glaube, die Gruppe hat eher privat bestanden. Wir wollten nicht altmodisch sein und das Entscheidende war, wir haben gespürt – das war nicht abgesprochen, sondern als Gefühl da – daß Österreich nach dem Krieg und nach dem Nationalsozialismus wieder so ‚schön‘ wird, wie es vorher war, bis in die Monarchie zurückreichend. Ich und auch der Bauer, der Kolleritsch natürlich auch, wir wollten ganz etwas anderes haben, wir wollten auch nicht mehr das haben, was vorher war, wir wollten etwas Neues, etwas unabhängig davon. Für uns waren die Beatles und die Rolling Stones wichtiger als – jetzt sage ich einmal provokativ – Schnitzler. Wir haben schon gesehen, wie großartig der Schnitzler arbeitet, oder Ibsen, oder Shakespeare, aber es waren für uns eben andere Leute wichtig. Das war eine Lebenshaltung, die Rolling Stones und die Beatles und*

²² Vgl. PRIESSNITZ, Reinhard/RAUSCH, Mechthild: *Tribut an die Tradition*, In: LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, S.119

²³ BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard: *Trans-Garde*. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und manuskripte. Graz: Droschl, 1990, S.7

das Kino und Raymond Chandler, Dashiell Hammett – die Wiener Gruppe hat großen Einfluß auf uns gehabt, für mich besonders H.C. Artmann und Konrad Bayer, weniger Rühm und Achleitner. Das erschien den meisten von uns als der richtige Weg in die Sprache zu gehen, auch den Surrealismus nachzuholen. Es ist uns eigentlich durch die drückende Umwelt das Erzählen lange Zeit fast nicht möglich gewesen. Der Handke ist da als erster aufgebrochen und hat ‚Die Angst des Tormanns beim Elfmeter‘ geschrieben. Das war die erste wieder zusammengestellte Erzählung. Das andere war alles eher sprachliches Operieren. Und Wolfgang Bauer hat den Dialekt entdeckt und hat in dem Sinne keine Experimentalstücke gemacht, bis auf die wunderbaren Mikrodramen, aber die späteren waren eigentlich, wie Magic Afternoon, sehr filmnahe, direkte, bis heute modern gebliebene Stücke.“²⁴

Die Experimente der Wiener Gruppe oder der konkreten Poesie in Deutschland wurden bei den Grazern modifiziert und in mancher Hinsicht abgeschwächt. Übernommen wurden hauptsächlich die Sprachreflexion und Gattungsexperimente. Die Sprache diente den Grazer Autoren nicht mehr nur zur Vermittlung der Erkenntnisse, sondern zur Kritik des Bewusstseins. Dies sollte durch den konkreten Sprachgebrauch erzielt werden. Charakteristisch für die Grazer Autoren ist ihr Verzicht auf die kommunikative Funktion der Sprache (Aufhebung der Dichotomie Signifikant-Signifikat) und stattdessen Hervorhebung der abbildenden Funktion (besonders bei Peter Handke). Die meisten Grazer *gestalteten* also die Sprache, sie wirkte zwar immer noch irreführend, aber wegen des Satzmodellgebrauchs war sie oft trotzdem fließend und geregelt. Damit unterschied sich die Grazer Gruppe von den Dadaisten oder Lyrikern der konkreten Poesie und von der Wiener Gruppe ebenso mit seiner Unabhängigkeit von Kunstregeln.

Den vermutlich größten Unterschied zur Wiener Gruppe formulierte sehr genau Gerhard Melzer: „Sprachzitat und Montage dominieren, wobei das vorgeformte Sprachmaterial zwar aus seinen alten Bindungen herausgelöst, aber nicht – wie bei den Puristen des Sprachexperiments – in einen offenen Bedeutungsraum gestellt, sondern als Transportmittel neuer Gefühls- und Wahrnehmungsweisen benützt wird. Dazu paßt, daß ganz allgemein das methodische Interesse der ‚Grazer‘ an der Sprache nicht abstrakt bleibt, sondern seine Impulse aus einer Befindlichkeit bezieht, die einerseits Identität und Selbstbestimmung bedroht glaubt, zum anderen am Konzept individueller Autonomie festhält.“²⁵. Das heißt, die Grazer verstanden die Sprache anders, und zwar im

²⁴ Interview mit Gerhard Roth, Wien, 14.3.1995 zitiert nach RIGLER, Christine: *Forum Stadtpark*. Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002, S.102

²⁵ MELZER, Gerhard: *Die Verlegenheitsgruppe*. Zur Geschichte der „Grazer Literatur“, In: BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Trans-Garde*. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und manuskripte. Graz: Droschl, 1990, S.25

gesellschaftlichen Kontext, es ging ihnen nicht so sehr um Entblößung der Sprachstruktur, sondern um Fokussierung auf das menschliche Bewusstsein.

Die Autoren der Grazer Gruppe hatten von Anfang an unterschiedliche Schreibweisen und Kunstauffassungen. Im nächsten Teil der Diplomarbeit möchte ich mich ausführlicher mit zwei der bekanntesten Grazer Autoren, Peter Handke und Wolfgang Bauer, beschäftigen, um zu analysieren, auf welche Art und Weise sich die avantgardistischen Versuche in ihren Werken aus den 60er Jahren auswirkten.

Die anderen Autoren aus den 60er und den frühen 70er Jahren kann man kurz wie folgt charakterisieren:

Gunter Falk (1942-1983) war vor allem Soziologe und daneben witziger Lyriker und Schriftsteller mit exzessivem Lebensstil. Mit seiner Kompetenz in der Kulturtheorie galt er als eine wahre intellektuelle Instanz unter den Grazer Autoren. Er debütierte nach der Paul Celan-Paraphrase *Das 19. Kapitel* im achten Heft der *manuskripte* mit der Prosa *Der Pfau ist ein stolzes Tier* (1965). Er bediente sich darin Montagetechniken, die das Sprachmaterial nicht bloß neutral zusammenfügten, sondern die die Aussage und Interpretation offen ließen. Er nahm oft Silben und gebrauchte sie in einem unerwarteten Zusammenhang. Es ging ihm hauptsächlich um eine Sprachkritik an den gebräuchlichen Formen der Sprache. Der Untertitel des Erstlings lautete dem entsprechend *BE DEUTUNGS MODE LLE*. Das, was etwas bedeutet, bezieht sich aber auf nichts anderes als auf die Bedeutung. Die Modelle sind bloß Modelle ihrer selbst.

Auch das Thema als solches versuchte er durch seinen anderen Gebrauch zu verändern: „*Dadurch, daß ich immer dasselbe sage, sage ich immer etwas verändertes. Das Neue ist überhaupt ein untauglicher Begriff. Die Wiederholung immer desselben ist eine sinnvolle Art des Gebrauchs.*“²⁶

Falk entsprach daher sehr den ästhetischen Kriterien der Wiener Gruppe. Gerade durch seinen streng methodischen Umgang mit der Sprache, etwa mit dem besonderen Gebrauch der Grammatik, mit seiner konkreten Poesie (und der Reduktion des Textes ad absurdum) aber auch damit, dass er die Alltagssprache bewusst gegen den Wissenschaftsjargon setzte, stand Falk der Gruppe um H.C. Artmann sehr nahe (wohl im Unterschied zu Peter Handke, der von der Wiener Gruppe eher missachtet wurde).

²⁶ RAMM, Klaus: *24 allgemeine Absätze über Gunter Falks Texte*, In: LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, 1975, S.174

Eine Affinität besonders zu Konrad Bayer, Gerhard Rühm oder auch zu Ludwig Wittgenstein ist bei Gunter Falk also deutlich nachvollziehbar. Zusammen mit Wolfgang Bauer, mit dem er eng befreundet war, verfasste er unter anderem das *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* und einige Dunkelkammer-Vorstellungen. Gunter Falk ähnelte mit seinem Spiel, Ironie und der irreführenden Verbindung vom Erhabenen und Banalen dem Stil Wolfgang Bauers ohne Zweifel am meisten von den Grazer Autoren. Er hatte in gewisser Weise an Bauers Dramen mitgearbeitet.

Paul Pechmann charakterisiert Falk folgendermaßen: *„Das Schreiben bedeutete für ihn stets ein Erkunden der eigenen Bewusstseinslagen, in letzter Konsequenz die kalkulierte spielerische Herausforderung existenzieller. [...] Falks literarische Arbeiten sind Ausdruck eines umfassend devianten Verhaltens, das gegen den Common Sense eines durchökonomisierten Kulturbetriebs, gegen die Ideologien gängiger Unterhaltungs- und Erbauungsliteratur gerichtet ist.“*²⁷

Neben der Sprache spielt in seinen Gedichten, auch in den von ihm geliebten Haikus, die Musik eine wichtige Rolle. Falk mochte Musik, er war schließlich Schlagzeuger, manche seiner Gedichte wurden vertont. Die japanischen Haiku-Gedichte ermöglichten ihm, sich stets zwischen Regel und Freispiel zu bewegen.

Im Großen und Ganzen lässt sich feststellen, dass Falk nicht rigid experimentell war, er erfand nichts Neues, vielmehr modifizierte und paraphrasierte er Form und Inhalt anhand eines vorhandenen Sprachmaterials und zeigte sie dann unter einem anderen Blickwinkel. Sehr präzise hat Gunter Falks Verfahren der Schriftsteller Ferdinand Schmatz zusammengefasst: *„[...] das ist charakteristisch für Gunter Falks Arbeit im Kontext dieser Dichtung (einer Wiener Gruppe, eines Reinhard Priessnitz, der konkreten Poesie, aber auch vor dem Hintergrund einer sich durchzusetzen beginnenden post-experimentellen Literatur eines Peter Handke) und in Hinsicht auf den Systemgedanken bezeichnend, sind seine Texte keine Fragmente, sondern durchkomponierte und auch derart ausgeführte ganze Einheiten (wenn auch kleine Formen, die aber nicht mit Zuordnungen wie ‚Kurzprosa‘ oder ‚Mikrodramen‘ allein erfassbar sind), die jedoch nicht verhehlen, gegen das Ganze (des System im System und als System) anzuschreiben, anzureden, anzusingen. Aber: nur moralisch aufzeigen allein wollte Falk nicht, vorzeigen schon eher, vorführen in und vor allem mit seinen Texten die geteilte Gestalt der Wirklichkeit, den Nebeneinander-Lauf von Welten, die in ihrer scheinbaren Einheit(lichkeit) als Ganzes dominieren, aber den Teilen ihren Spielraum verwehren, so daß die in ihnen agierenden Spieler zu Marionetten,*

²⁷ <http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10430108/8966674> - Zugriff am 17.11.2009

*Automaten und Vollstreckern der vorgegebenen Gesetze herabgewürdigt werden, mit dem Zuspruch der humanen und sozialen Würde, die nichts anderes als Hypostasierung von Profit- und Gewinndenken darstellte. Die Dichtung Falks hat darauf reagiert und zumindest versucht, den kommunikativen Automatismus- und Regelbegriff als solchen herauszuarbeiten und klarzulegen, zu entschlüsseln.“*²⁸

Mit 41 Jahren nahm sich Gunter Falk 1983 das Leben, nur zwei Tage nach seiner Lesung im Forum Stadtpark. Im Vergleich mit anderen Grazer Autoren war Gunter Falk am wenigsten produktiv, er war vielmehr ein Soziologe und scheint heute ganz vergessen zu sein.

Barbara Frischmuth (*1941) ist besonders für kosmopolitische und mythologische Aspekte oder auch für Frauen- und Kinderelemente in ihren Büchern bekannt, die sich generell in der experimentellen Sprache spiegeln. Frischmuth benutzte in ihrem Erstling *Die Klosterschule* (1968) auch eine erneut modifizierte Montage im Rahmen einer zum Teil autobiographischen Erzählung, denn sie besuchte als Kind das Internat der steirischen Klosterschule Gmunden. Frischmuth begann wie Elfriede Jelinek mit sprachexperimenteller Prosa. Sie war dabei jedoch nicht so radikal wie Jelinek. Frischmuth suchte nach neuen Möglichkeiten des Erzählens ohne Zertrümmerung der Syntax, sie entlarvte vielmehr die Klischees als inhaltsleere Phrasen. Ähnlich wie Peter Handke in *Kaspar* benutzte sie da ad absurdum geführte Satzmodelle, die - auch wenn nicht so explizit wie bei Handke - der Hauptfigur ein bestimmtes übergeordnetes Weltbild zum Erlernen aufzwingen.

Ihr in einem katholischen Jargon geschriebener Roman wirkt vermutlich unfreiwillig als bissige Parodie. Die Sprache einer totalitären Anstalt kann die Freiheit des Menschen, beziehungsweise der Frau, beschränken. In diesem Aspekt ähnelt sie Ingeborg Bachmann. Sie versuchte die erstarrten Muster des Klosterschullebens mittels Sprache und Phantasien (etwa mit Fernweh) zu durchbrechen. Barbara Frischmuth ist für ihre besondere Schreibtechnik berühmt geworden, da sie die Sprache konstruktivistisch auffasst, indem sie Realität und Erfahrung mit Fiktion vermischt, was sich auch im schmalen Erzählband *Geschichten für Stanek* (1969) erwiesen hat. Stanek mag ein Kosename für den Traber-Trainer und ihren Gatten Günther Grün sein.²⁹

Es geht um knappe, kurze Geschichten, um „quasi“ Fabeln mit Tieren und Leuten, die in eine Pointe gipfeln. Frischmuth führt sich als Erzählerin ein und schafft sich ein Publikum,

²⁸ SCHMATZ, Ferdinand: *Doppelbindung, Aufgemacht*. Poetische Anmerkungen zu Gregory Bateson und Gunter Falk. In: BARTENS, Daniela/KASTBERGER, Klaus (Hg.): Gunter Falk. DOSSIER Extra. Graz/Wien: Droschl, 2000, S. 142

²⁹ Vgl. HAIDER, Hans: *Barbara Frischmuth, eine Biographie*, In: BARTSCH, Kurt (Hg.): Barbara Frischmuth. DOSSIER 4. Graz: Droschl, 1992, S. 157

dem die Geschichte erzählt wird. Sie bewegt sich ständig im Bereich zwischen dem Erzähler und Zuhörer. Erwähnenswert ist der Anhang mit dem Titel *Was Stanek dazu sagt...*, in der Funktionen der Sprache angedeutet werden, vor allem die Möglichkeit, aus Wörtern eine eigene Welt aufzubauen. Frischmuth spielt mit der Sprache, sie beherrscht die Sprache spielerisch wie Wolfgang Bauer, aber immer hat sie Kontrolle über sie und will im Unterschied von Bauer nicht parodistisch, sondern ernster und offensichtlich gesellschaftskritischer sein. Gerade dieser Aspekt macht ihre Originalität aus.

Barbara Frischmuth wurde als erste von der Grazer Gruppe 1961 ins Forum Stadtpark aufgenommen und wurde außerdem als eine gute Übersetzerin und Dolmetscherin der türkischen und ungarischen Sprache geschätzt. Frischmuth wird manchmal als eine „sanfte“ Feministin bezeichnet. Im Rahmen der Frauenliteratur lehnt sie zwar verschiedene Klischees von Frauen ab, aber das nicht wild oder radikal wie etwa Elfriede Jelinek, sondern eher mit sanfterem Einsehen. Bemerkenswert finde ich, dass sie zumindest in ihren frühen Büchern auf das Thema Liebe praktisch verzichtet, stattdessen zeigt sie Frauen oft in auswegslosen Situationen. Dabei wirkt sie nie moralisch. Im Großen und Ganzen legt Barbara Frischmuth indirekt Wert auch auf eine richtige Kindererziehung.

Michael Scharang (*1941) plädierte am meisten von den Grazern für einen funktionalen parteilichen sozialen Realismus und unterschied sich damit von den anderen Grazer Kollegen. Das Erzählen hat seiner Meinung nach eine geschichtliche und gesellschaftliche Funktion. Er differenzierte sich daher von den anderen hauptsächlich mit seiner Kunstauffassung und seinem kommunistischen, politischen Engagement. Er setzte sich am meisten für eine radikale gesellschaftliche Veränderung ein. Freilich gehörte er zur Grazer Avantgarde, aber er stimmte in manchen Sachen selbst mit Alfred Kolleritsch nicht überein. Scharang warf ihm seinen zu idealistischen Kampf gegen die traditionellen Schemata vor und das in dem Sinne, dass die Kunst selbst eigentlich nichts verändern kann, nicht einmal das Bewusstsein, wie auch Elfriede Jelinek einmal behauptete.³⁰ Scharang und Jelinek standen damals gegen Kolleritsch und Handke im Streit über die eigentliche Funktion der Literatur, es ging um den Streit der zwei Linien, wie bereits im Kapitel 2.1. erwähnt wurde. Scharang als Vertreter der *realistischen* Linie forderte eine Literatur, die wissenschaftlichen Standards genügt. Die Literatur bezieht sich eng auf die gesellschaftliche Situation, in der diese Standards etwa durch Marxismus ersetzt sind. An einer solchen Literatur fehlte es aber in *manuskripte*. Für Kolleritsch und Handke ist die Literatur – und freilich auch die Lyrik -

³⁰ Vgl. ZEYRINGER, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*. Innsbruck: Haymon, 2001, S.101f.

politisch *per se*, also ganz *eigenständig*. Je komplizierter die Form ist, desto mehr wird das Engagement zerstört. Der engagierte Schriftsteller kann sich als Schriftsteller nicht engagieren.

Während also Peter Handke formal die Möglichkeiten der Literatur ad absurdum führt, sucht Scharang kritisch realistisch nach den Grenzen der Kunst überhaupt. Die Kunst muss nach ihm programmatisch sein. Scharang pflegte Ende der 60er Jahre rege Kontakte mit den Leuten um die Wiener Zeitschrift *Wespennest* (Gustav Ernst, Helmut Zenker), die auch politische Themen behandelte und sich selbst für nicht (!) avantgardistisch hielt. Die Literatur sollte seiner Meinung nach mit Hilfe der Massenmedien zum politischen Handeln führen, was er unter anderem in seinem ersten Text *Verfahren eines Verfahrens* (1969) gezeigt hat. Dieser Text übte Kritik an der Sprache und üblichen Erzählweisen. Unter diesem Aspekt, weiterhin in der Entfremdung der Realität durch die Sprache oder in der Kombination von Sprachmaterialien ähnelt der Text noch den experimentellen Versuchen der konkreten Poesie und – ja, auch dem Peter Handke. Im nächsten Buch *Schluß mit dem Erzählen und andere Erzählungen* (1970) neigte Scharang bereits deutlich zu politischen und gesellschaftskritischen Themen. Er plädierte offensichtlich für ein formalisiertes Verfahren im sozialkritischen Sinne, indem er die Ausbeutungspraktiken aus der Sicht der Arbeiter schildert. Ansonsten waren die politischen und theoretischen Auseinandersetzungen bei der Grazer Gruppe eine Ausnahme. Es reichte den Autoren, dass schon die Zugehörigkeit zum Forum Stadtpark freie Ansichten und Meinungen darstellte.

Seine Meinungen entwickelte Scharang weiter im Roman *Charly Traktor* (1973), der von Ausbeutungspraktiken der kapitalistischen Gesellschaft handelt und damit dem sozialkritischen Realismus entspricht. Mit diesem Roman wandte sich aber Scharang von direkten Experimenten definitiv ab.

Gert Jonke (1946-2009), der überwiegend in Wien lebte, und sich mit Graz außer der Veröffentlichungen in *manuskripte* wie Barbara Frischmuth ansonsten nicht verbunden fühlte, kann dennoch mit seinen experimentellen Methoden den Grazer Autoren gerechnet werden. Seine frühen Gedichte weisen Merkmale der konkreten Poesie auf. Nach seinem ersten Werk *Geometrischer Heimatroman* (1969) veröffentlichte er gleich die Prosatexte *Glashausbesichtigung* (1970). *Geometrischer Heimatroman* ist schon formal radikal (Jonke erzählt in Konditionalsätzen und lässt damit die Wirklichkeit in der Schwebelage, oft werden geometrische Zeichnungen im Roman benutzt) und zwischenmenschliche Beziehungen erinnern darin oft an geometrische Schemata, wobei die Bezeichnung „Heimatroman“ im

Titel natürlich ironisch zu verstehen ist, denn es werden undurchdringliche bürokratische Verhältnisse in einem Dorf geschildert. Dadurch will Jonke gesellschaftskritisch sein.

Jonke schrieb mit Ironie und mit leisem, melancholischem Humor ähnlich wie Ingeborg Bachmann oder H.C. Artmann. Er sieht jedes Bild als etwas bereits Dargestelltes und damit als ein bloß künstliches Bild. Die Wirklichkeit bei ihm erweist sich stets als ein Rätsel, das aus verschiedenen Perspektiven auch stets anders aussieht.

Gerhard Roth (*1942) soll im Rahmen der späteren Autoren der Grazer Gruppe auch kurz erwähnt werden. Er ist einer der produktivsten Schriftsteller und nahm eine besondere Position unter den Grazern ein. Er schrieb ganz planvoll, und „*mit einem offenen Kalkül, zugleich aber immer subjektiver, entfernt sich immer mehr von der intellektuellen Literaturliteratur der experimentellen Phase.*“³¹

Mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit begann er jedoch erst in den 70er Jahren. Im 1972 publizierten ersten Roman *die autobiographie des albert einstein* ist ein Mensch beschrieben, der vollkommen schizophran ist. Er hält sich ständig vor, Albert Einstein zu sein. Roth parodiert Erzählmuster, Sprachreflexion und den Rationalismus überhaupt, denn der Hauptheld muss auf logisches Denken und Systeme generell verzichten.

Der „Anti-Kriminalroman“ *How to be a detective* (1972) ist eine Geschichte über den Kriminalroman. Roth übernimmt Szenen aus Stummfilmen und auch verkehrte Bildfolgen, so dass die Erwartung immer wieder zerstört und parodiert wird.

Roth bildet die Wirklichkeit mit minutiöser Genauigkeit ab, ähnlich wie Wolfgang Bauer in *Magic Afternoon*. Auch die Figuren in Gerhard Roths Roman *Winterreise* (1978) verlieren, wie bei Wolfgang Bauer, ihre Identität. Im Allgemeinen setzt sich Roth in seinen Werken mit Naturwissenschaft auseinander. Diese Auseinandersetzung soll vor allem Denkanstöße im Bewusstsein des Lesers erzeugen.

Ähnlich wie Peter Handke begann also Gerhard Roth mit Experimenten, um sich in den späteren 70er Jahren den autobiographischen Themen zuwenden zu können.

Das Dialekt-Schockdrama *A unhamlich shtorka Obgaung* **Harald Sommers** (*1935) erregte nach seiner Uraufführung 1970 im Grazer Schauspielhaus in der Tat ein großes Aufsehen. Das Drama entstand aus dem Dialektstück *D'Leit* (Die Leute), an dem Sommer 10 Jahre gearbeitet hatte. Das Hauptthema ist die Gewalt, Gleichgültigkeit und der Generationskonflikt, wie sie Wolfgang Bauer in *Magic Afternoon* (1968) ausführlich gezeigt

³¹ GREINER, Ulrich: *Der Tod des Nachsommers*. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur. München/Wien: Carl Hanser, 1979, S.161

hatte. Die Jungen rauchen Hasch, wollen die „Alten“ am besten umbringen und sind im Grunde genommen sprachlos. Ähnlich wie bei Bauer scheinen die Literaturwissenschaftler auch bei Sommer ratlos zu sein. Seine experimentellen Dramen (zum Beispiel gleich das nächste Drama aus dem Jahre 1971 *Triki-Traki*) verfügen über manche naturalistischen Züge, aber über keine eindeutigen Auslegungen zugleich.

Der nächste Grazer Autor **Klaus Hoffer** (*1942), der sich ausführlicher mit Franz Kafka befasste, veröffentlichte hauptsächlich kürzere Texte in *manuskripte*. Erst 1979 begann er mit Prosaband *Halbwegs* und vier Jahre später *Der große Potlatsch* aus dem *Bei den Bieresch* Zyklus (1983). Er nähert sich darin am meisten dem Stil Oswald Wieners. Er zweifelt an der Formulierbarkeit der Welt. Seine Figuren sind vor allem sprachlich in die jeweiligen Ereignisse verstrickt und hilflos. Die sprachliche Seite weitet Hoffer auf die generelle Vermittelbarkeit von Existenz aus.

Klaus Hoffer war des Weiteren der erste Generalsekretär der Grazer Autorenversammlung. Er blieb jedoch nicht in Graz, er reiste in die ganze Welt und arbeitete an den Universitäten unter anderem in Afrika und in den USA.

Der Naturwissenschaftler und Psychologe **Helmut Eisendle** (1939-2003) widmete sich besonders der wissenschaftlichen Literatur. Er verstand Literatur als Wissenschaft. Einige Texte erschienen in *manuskripte*, außerdem wurden in den 70er Jahren zwei seiner Romane herausgegeben: *Jenseits der Vernunft* (1976) und ein Jahr später *Exil oder der braune Salon* (1977). Auf der einen Seite verband Eisendle Wissenschaftskritik mit Psychologie, auf der anderen Seite dann bediente er sich der experimentellen Sprachkritik, die der Auffassung Ludwig Wittgensteins entsprach.

Wilhelm Hengstler (*1944) interessierte sich von klein auf für Film. Auch er gehört zum Kreis der Grazer Autoren. Heute gilt er als ein anerkannter Drehbuchautor, Regisseur und Filmkritiker in der Zeitschrift *Die Presse*. Er schrieb auch kürzere Prosa und Drama und debütierte 1976 mit dem Stück *Ten Little Imbeciles*.

In der Mitte der 70er Jahre war die erste intensive Welle der Experimente vorbei, die Autoren wie Peter Handke, Gert Jonke oder Gerhard Roth veränderten in vielerlei Hinsicht ihre Schreibweise und wandten sich vom Experiment zu bereits bekannten Schablonen und Gattungen ab. Eine der Ausnahmen bildete Helmut Eisendle, auch ein Mitglied der Grazer

Autorenversammlung, der neben Falk der Wiener Gruppe nahe stand und praktisch alle Aspekte der Grazer noch später philosophisch verarbeitete; Sprachkritik, Innovation in der Form einer materialen Durchdringung semantischer Einheiten, Mischung Realität und Fiktion, das Ich im Zentrum des Erzählens oder Bewusstseinsexperimente. Das Interessanteste daran ist, meiner Ansicht nach, diese Vielfältigkeit, also die Tatsache, dass jeder Grazer Autor zur Literatur etwas Eigenes beigetragen hat.

Die zweite Welle der Experimente begann ungefähr ab 1972 mit Autoren wie Wilhelm Hengstler, Klaus Hoffer, Alois Brandstetter, Peter Rosei. Sehr früh stellte sich heraus, dass man bei der Grazer Gruppe Probleme damit hat, zu welcher Gattung das oder das Buch überhaupt gehört. Was man als einen Roman oder eine Erzählung, beziehungsweise Parabel bezeichnen kann, kann auch anders verstanden werden. Diese literarischen und intertextuellen Mischungen und Gattungsübergänge entsprachen bereits zum Teil der späteren Postmoderne seit den 80er Jahren.

Die Grazer Avantgarde bemühte sich im Allgemeinen darum, was Alfred Kolleritsch einmal selber sagte: *„Immer taucht etwas auf, das einem eine neue Perspektive eröffnet. In solchen Momenten ist man froh und denkt sich: ‚Aha, da schreibt auch einer, der einfach neu schreibt, der die Welt neu sehen will!‘ Das scheint mir das Wesentliche zu sein, das scheint mir überhaupt die Funktion der Literatur zu sein: Literatur muss ständig aufbrechen und immer neu beginnen.“*³²

3.4. Provokationsprinzipien der Grazer Gruppe

In Österreich fehlte es eigentlich nie an Theaterskandalen. Sogar Franz Grillparzer, der Klassiker des österreichischen Dramas, löste in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Uraufführung seines Lustspiels *Weh dem, der lügt* einen Skandal im Publikum aus. Ähnlich stießen zuerst zum Beispiel das Drama von einem unmoralischen Bild der Gesellschaft *Reigen* von Arthur Schnitzler, weiterhin *Der fröhliche Weinberg* Carl Zuckmayers oder *Geschichten aus dem Wiener Wald* Ödön von Horváths auf Ablehnung der Zuschauer. Die Avantgarde der sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts hatte in mehrfacher Hinsicht ein schon emanzipiertes Publikum vor sich. Die Autoren in den sechziger Jahren benutzten andere Mittel zum bewussten Provozieren als ihre „Vorboten“ vor dem Zweiten Weltkrieg:

³² Aus dem Gespräch mit A.K im Bayerischen Rundfunk (2006), <http://www.br-online.de/alpha/forum/vor0602/20060217.shtml> - Zugriff am 30.10.2009

„Wodurch sich das bürgerliche Schocktheater jedoch von diesen und anderen Dramenformen abhebt, ist nicht nur sein Anspruch auf Aktualität (Turrinis frühe Stücke geben sich als »tageszeitungen in leuchtschrift«) und die Konzentration auf den »gewöhnlichen Schrecken« der Alltagsrealität, sondern die Tatsache, daß das Schockerlebnis nicht als Durchgangsstufe zur Katharsis dient, sondern in sich wirkungsästhetisches Endziel darstellt: der gesellschaftliche Terror wird mit einem künstlerischen beantwortet.“³³

Die Grazer Gruppe wollte die Tatsache durchbrechen, dass das Theater nur dadurch entsteht, dass die Zuschauer im Theater sitzen und ein Theater auch erwarten. Und gerade um das aktive Durchbrechen des Erwartungshorizonts ging es diesen Autoren in der ersten Reihe. In den 50er Jahren parodierte das Nachkriegskabarett ohne Mitleid die politische Situation des Landes, vor allem die Situation in der als absurd angesehenen Großen Koalition ÖVP und SPÖ, die von vielen Leuten als Ursache für die Stagnation des Landes wahrgenommen wurde. Der Skandal kam jedoch 1961 mit dem Mono-Drama - etwas zwischen Theaterstück und Kabarett - *Der Herr Karl* von Helmut Qualtinger und Carl Merz. Es geht um einen Monolog des ziemlich bornierten Herrn Karls. Er beschäftigt sich mit der sehr heiklen Frage: Was ist ein Österreicher? Es geht um den Angriff auf die Gemütlichkeit der Österreicher, um eine Vorstellung, dass der Österreicher wider Erwarten eigentlich nicht das ist, für wen ihn man im Allgemeinen hält. Denn er ist wesentlich schlimmer. Man kann sich lebendig vorstellen, dass diese Überlegungen Aufsehen erregten und alle Klischees angriffen. Das war schon der Fall in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), wo aber die Provokation gegen Wiener jeweils in einem konkreten Moment für einen bestimmten Zweck funktioniert, während die Autoren des *Herrn Karl* und schließlich auch die aus der Grazer Gruppe die Anstöße gegen Gemütlichkeit, Katholizismus, Provinzionalismus als gesamtösterreichisches Problem wahrnahmen. Wichtig war jetzt nur die szenische Umsetzung und Verallgemeinerung.

Die Gründe für den plötzlichen Aufschwung der Avantgarde in Österreich wurden bereits besprochen, es ging, sehr kurz gesagt, um den Protest gegen die Restauration, gegen die vom Staat geförderte „Hochkultur“. Die Grazer Gruppe protestierte gegen die bürgerliche Gesellschaft mit ihren Gesetzen, etablierte sich als eine Gegenbewegung der offiziellen Literatur, wie sie an den Schulen unterrichtet wurde, sie erzeugte bestimmte Mechanismen, um die Gruppe in der Gesellschaft zu legitimieren und die Grenzen in der Kunst zu setzen. „[...] daß uns die Gesetze der Moral genau da nicht weiterhelfen, wo uns unser Gefühl ja

³³ LANDA, Jutta: *Bürgerliches Shocktheater*. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S.58

zunächst überhaupt nur aufmerksam gemacht hat, weil es einen Bruch unserer Moral ausgemacht hat. Wir erinnern uns instinktiv, daß die Gesetze der Moral immer schon auf das Einplanen ihres Bruchs aufgebaut waren, ja daß sie uns in einem gewissen Sinne immer schon aufgefordert haben, sie zu brechen.“³⁴

Die neue Moral entpuppt sich immer als Inversion der alten, was sich fast in allen Bereichen schon mehrmals gezeigt hat. Die jungen Autoren empfanden als den größten Anlass, nicht einem gewissen Bild der Intellektuellen zu entsprechen. Und dabei benutzen die „Grazer“ in der Kunst vor allem Provokation im engeren oder weiteren Sinne.

Im weiteren Sinne geht es um die Auflösung des traditionellen Theaters (Aufhebung der Kategorien Raum – Zeit - Ort), im engeren Sinne dann um Durchbrechung konkreter moralischer Bühnentabus.

Wolfgang Bauer schuf (ähnlich wie Turrini 1972 in *sauschlachten* oder 1970 Harald Sommer in *A unhamlich shtorka Obgaung*) eine Art naturalistischen Schocktheaters. Es geht ihm dabei wohl nicht nur darum, die Theaterform in Frage zu stellen, wie es zum Beispiel Peter Handke in *Publikumsbeschimpfung* (1966) zeigt, sondern darum, die Zuschauer aktiv zu provozieren und zu schockieren. Dazu benutzt er Szenen, die nach Meinung der Zuschauer für das Leben typisch sind und die sie als Schreck empfinden.

Die Wiener Gruppe mit ihrer Beziehung zur Sprache und die Wiener Aktionisten spielten für die meisten Grazer ohne Zweifel eine wichtige Rolle in Bezug auf ihre eigenen Provokationsprinzipien.

Peter Handke provoziert intelligent und hart vor allem formal, manchmal in Chiffren, seine Provokation bleibt immer noch im ästhetischen Rahmen des Theaters, stellt trotzdem den Angriff auf das saturierte Bürgertum dar, dessen selbstverständlich gewordene Lebenseinstellung kritisch entblößt wird.

Wolfgang Bauer provoziert in den ersten Stücken formal und auch damit, dass er auch die negativsten Momente eigentlich als Spiel betrachtet, er irritiert. Peter Handke provoziert mit der Sprache selbst, er konstruiert die Sprache, seine Figuren sind keine Dramenfiguren, sondern nur Sprecher, mehr noch, grammatische Subjekte. Peter Turrini und Harald Sommer zielen auf ein anderes Publikum wie zum Beispiel auf Minderheiten, Arbeiter und „schießen“ auf sie von der Bühne. Alle heben mit allen Mitteln die Grenze zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum auf.

³⁴ DIEDERICHSEN, Diedrich: *Legitimität und Illegalität – Avantgarde und Menschenopfer*, In: GROND, Walter/MELZER, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. DOSIERS 7. Graz: Droschl, 1994, S. 96

Die Provokationen und Schocks werden in einem surrealistischen Drama durch die Stilmittel erreicht, bei Wolfgang Bauer sind sie auf die Aktionen selbst übergegangen (hauptsächlich in *Magic Afternoon* von 1967 und späteren Dramen).

Bei Bauer ist die Provokation immer anwesend. Manchmal erscheint sie in einem Moment oder er versucht sie zu tarnen; „[...] *Provokation ist immer in meinen Arbeiten drinnen, und zwar nicht eine bestimmte Provokation, die laut ausgesprochen wird, sondern das Ganze muß auf einer verschärften Reizschwelle liegen, das habe ich einfach an mir selber gemerkt, weil ich immer das Bedürfnis habe, wenn ich Theaterstücke oder Filme betrachte, daß mich etwas aufreizt von außen. Man kann das gar nicht so Provokation im negativen Sinn nennen. Es soll einfach so sein, daß es einfach von vornherein schon etwas lauter, etwas schärfer hergeht. Es gibt natürlich auch so Sachen, die werden still aufgebaut und kriegen dann aber, so wie beim Pinter zum Beispiel, plötzlich ohne jede Provokation eine riesige Kraft.*“³⁵

Als die wichtigsten Inspirationen für die Provokation der in dieser Arbeit behandelten Grazer Autoren der 60er Jahre kann man zusammenfassend folgende Anregungen nennen:

1) *Ödön von Horváth* - „neues Volksstück“, bei der Grazer Gruppe jedoch in viel radikalierter Form und mit anderem Ziel. Ähnlichkeit kann man nur in der Verbindung inhaltlicher und formaler Provokation zur Demaskierung des kleinbürgerlichen Bewusstseins sehen. Wichtig für die österreichische Avantgarde war auch das Spiel zwischen Dialekt und Hochsprache, das zur Ironie und zur Kritik des Bürgertums führt. Es scheint aber höchstwahrscheinlich zu sein, dass man unter diesem Blickwinkel Horváth als einen Vorboten sehen kann: „*Aus dem denunziatorischen Aspekt von Horváths Volksstücken heraus erklärt sich, daß die Kritik schon beim Auftauchen der ersten Stücke von Wolfgang Bauer, Peter Turrini und Harald Sommer auf die Traditionslinie verweisen konnte. So rezensierte z.B. Hilde Spiel die Uraufführung von Bauers ‚Change‘ unter dem Titel »Horváths Erbe«, Herbert Gamper (S. 73) schrieb in ‚Theater heute‘ über »Horváth und die Folgen«, wobei unter den »Folgen« Peter Handkes ‚Kaspar‘, Sperrs ‚Bayrische Trilogie‘ und Bauers ‚Film und Frau‘ zu verstehen sind. Im selben Kontext erwähnte Gamper auch ‚Obgaung‘ von Harald Sommer, ‚Promotion‘ von Buchrieser und ‚rozznjogd‘ von Peter Turrini. Mennemeier sieht Turrinis ‚Sauschlachten‘ in der Nachfolge eines durch Marieluise Fleißer und Ödön von Horváth*

³⁵ MIXNER, Manfred: *Gespräch mit Wolfgang Bauer*, In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK*, Wolfgang Bauer, H.59, München: text+kritik, 1978, S.12

initiierten »Volkstheater[s] gegen den Strich« (S. 305).“³⁶ In der BRD kann man in diesem Zusammenhang ein Pendant zu den neuen Volkstücken von Franz Xaver Kroetz, Rainer Werner Fassbinder oder Martin Sperr finden. Vor allem Fassbinder in seinem *Katzelmacher* (1968) entdeckt den oberdeutschen Dialekt und die Sex- und Aggressionstribe. Aus der BRD kehrte die Volksstück-Tradition gewissermaßen nach Österreich zurück. Dass aber zum Beispiel Wolfgang Bauer mit Ödön von Horváth praktisch nichts Gemeinsames hat, wird im Kapitel 5.4.4. näher gezeigt.

Peter Handke findet relativ große Sympathien für Horváth, denn im Gegensatz zu für ihn eher trivialem Bertolt Brecht sucht Horváth nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten: „*Ich ziehe Ödön von Horváth und seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität vor. Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich, die Modelle der Bösartigkeit, der Hilflosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horváth viel deutlicher. Und ich mag diese IRREN Sätze bei ihm, die die Sprünge und Widersprüche des Bewußtseins zeigen, wie man das sonst nur bei Tschekow oder Shakespeare findet.*“³⁷ Es ist also kein Zufall, dass sich der Kaspar bei Handke gerade mit dem entliehenen Satz von Horváth gegen die Einsager wehrt.

2) *Die Wiener Gruppe um H.C.Artmann* – Hauptziel: Die Erwartungen der Zuschauer zu enttäuschen, Sprachexperimente, Dialektgebrauch.

3) *Die Wiener Aktionisten* – „direkter als Wirklichkeit“, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Günter Brus. Was die Wiener Gruppe schrieb, das zeigten die Aktionisten brutal auf der Bühne: Destruktion, Erniedrigung der Figuren, Körpermanipulation. Damit wurde ein unmittelbarer Kontakt mit dem Publikum erzeugt, weiter auch mittels Durchdringung von Kunstprogramm und Wirklichkeit ähnlich wie in „Dunkelkammern“ des Forums Stadtpark.

4) *Die Pop-Art-Revolution* – Der „Amerika-Mythos“, Anglizismen, Rockmusik, Happenings, Massenmedien. Die amerikanische Szene prägte ganz neu die Kultur und Sprache. So finden wir zum Beispiel in *Magic Afternoon* von Wolfgang Bauer sehr viele Anglizismen und die Langeweile der von den USA geprägten Jugend. Man schrieb oft von den Massenmedien, vom Sport, vom Kino, von der Trivalliteratur, von der Jazz- und

³⁶ LANDA, Jutta: *Bürgerliches Schocktheater*. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988, S.29

³⁷ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.64

Rockmusik (englischsprachige Texte prägten die jüngere Generation auch in ihrem Sprachgebrauch), und freilich von den Drogen.

Zu diesem Aspekt kann man darüber hinaus die happeningartigen Lesungen (Dunkelkammern) von Wolfgang Bauer und Gunter Falk zählen.

5) *Konkrete und phonetische „dada“ Poesie* – gemeint ist vor allem der Aspekt der Sprache, die keine Mitteilung verfolgt, sondern selbst zum Inhalt wird, wie in den Sprechstücken Handkes, vor allem in *Kaspar* oder bei Gert Jonke im Romanerstling *Geometrischer Heimatroman* von 1969, dessen Techniken auffällig an *Die Hornissen* (1966) Handkes erinnern.

6) *Das Nachkriegskabarett der fünfziger Jahre* – Helmut Qualtinger, Carl Merz, Georg Kreisler, Gerhard Bronner.

Im Unterschied von den Naturalisten oder der Wiener Moderne wollen die Grazer Autoren vor allem laut sein, also nachdrücklicher provozieren, das heißt: außer der Sprache auch die beabsichtigte Innovation verändern.

Das größte Problem bei den provokativen Dramen der Grazer Gruppe und bei der Provokation überhaupt ist die Tatsache, dass sie unaufhörlich provozieren und somit stets auf Ablehnungen des Publikums und der Kritiker stoßen will, wenn auch nicht immer zwangsläufig. Das ist ihr Bedürfnis. Es übt aber einen enormen Druck auf die bereits etablierten Autoren aus, der Kritik meilenweit im Voraus zu sein. Ein solcher Autor befindet sich im Laufe der Zeit in einer schizophrenen Situation, er will provozieren, er will alle Tabus brechen, aber das Publikum erwartet es doch längst und ist oft davon auch begeistert. Das ist das Paradoxon: Man schafft etwas, was allmählich selbst die Konvention wird, egal worum es geht, etwas, was man einfach schon erwartet. Deswegen verwandelte sich die Situation in den siebziger Jahren dramatisch. Die Grazer Avantgarde, deren Blütezeit in den 60er Jahren war, befriedigte zwar zuerst auf der ästhetischen Ebene revolutionäre Bedürfnisse der Öffentlichkeit, änderte sich allmählich in einen nicht etwa konventionellen, sondern gewöhnlichen Bestandteil der Kultur. In der heutigen Zeit, ungefähr seit den achtziger Jahren, fehlt es überhaupt an irgendeiner literarischen Schule mit ihren Regeln und typischen Erscheinungen (obwohl freilich auch die Grazer Gruppe als keine einheitliche Schule verstanden werden kann) und die Postmoderne der 80er und 90er Jahre sowohl in der Literatur als auch im Theater hat schon fast alles versucht, alles gezeigt. Das ist

wahrscheinlich auch der Grund dafür, dass heute in diesem Bereich praktisch keine experimentellen Versuche überraschen oder schockieren können, zumindest nicht in solchem Maß wie die Avantgarde im Österreich der sechziger Jahre.

4. Peter Handke

4.1. Programmatische Anfänge und Motivationen

Peter Handke wurde im Jahre 1942 in Altenmarkt, Griffen in Kärnten geboren. Anfang der 60er Jahre kam er nach Graz, um Jura zu studieren, doch sein Studium hat er nicht beendet, da der erste Roman *Die Hornissen* (1966) vom Suhrkamp Verlag angenommen wurde und Handke wollte gleich ein Schriftsteller werden. Während der Studienzeit hatten sich bei ihm einige Vorlieben ausgebildet, die sein künftiges Leben zum großen Teil prägten. Er begeisterte sich vor allem für die Beatles und Rolling Stones, die er oft in Cafés hörte, oder er ging fast täglich ins Kino. Handke widmete sich schon damals unterschiedlichen Massenphänomenen, die er dann in einer ganz interessanten und nicht üblichen Form präsentierte.

1963 lernte Handke Alfred Kolleritsch kennen, den Herausgeber der Literaturzeitschrift *manuskripte*, im selben Jahr schloss er sich der Grazer Gruppe an. Alfred Holzinger, der Literaturleiter beim Rundfunk ORF, schreibt in seinem Aufsatz über die damalige Atmosphäre: *„Das Forum war ein Ort reger Auseinandersetzung. Hier wurde das neue geistige Graz formiert, und sporadische, zum Großteil an die Bühne gebundene Versuch, zeitgenössische Kunst – vor allem durch den Krieg versäumte – ins Bewußtsein aufgeschlossener Grazer zu tragen, fanden hier durch ein ständiges, künstlerisch und didaktisch vielfältiges Programm auf den verschiedenen Gebieten der Künste ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Vor allem war es zunächst auch hier ein Nachholen gewesen, ein Abtasten von Neuem, ein Rundblick auf Versuche bei anderen Völkern. [...] Die Grazer Gruppe begann, ohne noch diesen Namen zu tragen, abseits programmatischer Manifeste und ideologischer Bindungen über Bekanntschaft und Freundschaft von Autor zu Autor, die allesamt neue, aber nicht einheitliche Formen der Literatur anstrebten, zusammenzuwachsen. Frühe Vertraute von Peter Handke waren Barbara Frischmuth und Harald Sommer. Am 21. Jänner 1964 lasen Gerburg Dieter und Hermann Treusch, beide damals am Grazer Theater engagiert, im Forum Stadtpark zum ersten mal Texte von Peter Handke, und die Forum-Zeitschrift manuskripte publizierte Die Überschwemmung. Im Keller des Hauses tippte*

Handke dann nicht wenige seiner Manuskripte in die Schreibmaschine, ohne sich dabei vom Lärm diskutierender Literaten oder probender Jazzmusiker stören zu lassen.“³⁸

Der junge Handke provozierte auch mit ostentativer Beatlefrisur und dunkler Brille, er wurde auch äußerlich unverwechselbar und schreibt zahlreiche Feuilletons für den Grazer Rundfunk. Bereits 1963, also drei Jahre vor seinem ersten Roman *Die Hornissen*, gab Handke seine allerersten Erzählungen heraus und zwar *Die Überschwemmung* und *Über den Tod eines Fremden*. Es lassen sich schon in ihnen einige typische Merkmale erkennen, die signifikant für das Gesamtwerk Handkes sind: Die imaginative Wirkung der Sprache, Selbstidentifikation des Lesers, oft kein Unterschied zwischen Fiktion und Realität und damit verbundene Suche nach einer neuen Wirklichkeit. Das Motiv den blinden Jungen in *Die Überschwemmung* erinnert auffällig an Gregor in *Die Hornissen*.

Sein Werk zu charakterisieren und zu analysieren scheint überhaupt eine komplizierte Aufgabe zu sein, denn es hat sich, wie bereits erwähnt, sehr bald gezeigt, dass dieser Autor alle üblichen Schreibmodelle ablehnt.

Peter Handkes Haltung war von Anfang an provozierender Art. Vieles wurde 1966 in seiner berühmten Preisrede in Princeton angedeutet, wo er noch als ein Unbekannter die Werke der zeitgenössischen Autoren scharf kritisierte. Er wurde zum Ereignis der Tagung, indem er entgegen den Gruppenregeln mit anderem Thema aufgetreten war. Wie er später bemerkte, wusste er gar nicht, dass er die Gruppenregel gebrochen hat. In seiner Rede kritisierte er die dogmatisch realistische, eine bloß beschreibende Literatur mit ihrer „Beschreibungsimpotenz“³⁹, wie sie in der Gegenwart zu sehen ist. Denn sie bildet ein konstruiertes Bild der Wirklichkeit wie ein Photo, sie beschreibt und reportiert nur die Gegenstände und in dieser Art Neorealismus ist die Sprache manipulierbar: „*Es wird vernachlässigt, daß die Welt nicht nur aus den Gegenständen besteht, sondern auch aus der Sprache für diese Gegenstände. Indem man die Sprache nur ‚benützt‘ und nicht ‚in‘ ihr und ‚mit‘ ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer.*“⁴⁰

Natürlich kam es damals zum großen Tumult im Publikum. Dieses Urteil übte wahrscheinlich auch einen großen Einfluss auf die Auflösung der Gruppe 47, weil es zu großen Meinungsverschiedenheiten zwischen ihren Autoren führte. Darüber hinaus spitzte

³⁸ HOLZINGER, Alfred: *Peter Handkes literarische Anfänge in Graz*, In: LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik 1975, S. 186f.

³⁹ Vgl. HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.29

⁴⁰ Ebd. S.30

sich 1967 und 1968 die politische Situation in ganz Deutschland zu, was der Gruppe 47 mit politischen Zielen ein endgültiges Ende setzte.

Es ist interessant, dass sich Handke von Anfang an mit den politischen Themen beschäftigt hat. Er hat gegen Ende der 60er Jahre während der Studentenbewegung heftige Auseinandersetzungen mit rechten Gruppen gehabt, was sich zum Beispiel in Berlin anlässlich der Übernahme des Gerhart-Hauptman-Preises zeigte. Seine Dankesrede wurde offensichtlich politisch gehalten und hart gegen den Freispruch für den Polizisten gerichtet, der den Studenten Ohnesorg erschossen hatte. Von der Politik scheint Handke damals im seinen eigenen Schaffen trotzdem nicht zu viel betroffen gewesen zu sein, oder anders gesagt: Die Politik betraf seine Erstlinge nicht direkt, seine Motivation als eines Schriftstellers war damals ganz anders und soll in diesem Kapitel ausführlicher analysiert werden.

Vor allem in seinen frühen Werken aus den 60er Jahren kann man aber gewisse Tendenzen betrachten, die der Tradition der russischen Formalisten Schklowski oder Eichenbaum nahe stehen. Die literaturtheoretische Schule des russischen Formalismus entstand bereits um 1915 und wurde vom Strukturalismus Ferdinand de Saussures stark geprägt. Das Interesse daran, was den Text eigentlich ausmacht, kann man auch bei Handke nachvollziehen. Es geht sowohl bei den Formalisten, als auch bei Handke darum, *wie* die Literatur gemacht wird, durch welche Methoden, Verfahren die Texte überhaupt erzeugt werden. Die poetische Funktion eines Sprachkunstwerks ist dann das Ergebnis einer solchen Methode. In seinem Anti-Kriminalroman *Der Hausierer* (1967) ahmt Handke die formalistischen Prinzipien meisterhaft nach. Er geht nämlich gegen das Erzählen, indem er den Inhalt und Grammatik (etwa mit dem immerwährenden Temporawechsel) in ihr Gegenteil verkehrt.

Peter Handke ist ohne Zweifel ein Autor, der in erster Linie nicht auf die Handlung, sondern auf die Form und Methode Wert legt, wobei es ihm nicht um die herumliegende Realität geht. Er sucht nach neuen Formen, wobei er sie ab und zu mit der graphischen Ebene verknüpft. Er geht nicht von einer statischen, sondern von einer dynamischen Sprache aus, die sich ständig wandelt. Ähnlich wie bei den Formalisten erscheint bei Handke die Verfremdung mit der Absicht, konventionelle Wahrnehmung der eigenen Umwelt bewusst zu machen und alternative Methoden zu aktivieren. Auch die störrische Gegenbewegung gegen das Natürliche und Selbstverständliche führt ihn auf die Tradition des Formalismus zurück. Bei der Produktion literarischer Sätze sprechen nämlich auch andere Instanzen mit, die nicht literarisch sind.

Handke plädiert in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* in mancher Hinsicht für eine konstruierte, formalistische Literatur. Das gilt dann vor allem für die Sprechstücke *Weissagung* und *Selbstbeziehung*. Seine Bereitschaft, mit jeder formalen Möglichkeit deren absolute Ausschöpfung zu verursachen, führt zur Variationsbreite des Experiments, aber nicht zur Aufgabe von seiner Notwendigkeit, vielmehr zur Ablehnung des letzten Werkes. Er dreht sich im Kreis seines formalen Fortbewegungstriebes auch mit der Fremdheit der Dinge, mit seiner Absicht, gegen die Stumpfheit der Wahrnehmung und der ideologischen Klischees anzugehen. Es steht jedoch fest, dass sich Handke gegen diesen Vergleich wehren würde.

Handke selbst äußerte sich am Anfang seiner Karriere wie folgt: „*Man unterschied praktische und poetische Sprache. Bei der ersteren hätten die sprachlichen Elemente keinen selbständigen Wert, seien bloß Mittel. Bei der zweiteren nähmen die sprachlichen Elemente Eigenwert an. Dies ist eine der wichtigsten Erkenntnisse des Formalismus: daß sprachliche Elemente Eigenwert haben. Die Formalisten wurden damit die Bekämpfer des Symbolismus, der die sprachlichen Elemente nur benutzte, um mit Hilfe des Klanges den Sinn zu instrumentieren und so Kitsch produzierte. Die Klänge, so wird nun erkannt, haben eine selbständige Bedeutung, sie besitzen eine eigene sprachliche Funktion und existieren ohne Zusammenhang mit dem Bild: die Form braucht nicht mehr ihren Zwillingbegriff, den Inhalt, sie ist selbständig geworden.*“⁴¹ Aus dem bisher Analysierten ist evident, dass gerade der Eigenwert und Autonomie der sprachlichen Mittel für Handke den Ausgangspunkt darstellen. Man kann eine interessante Diskrepanz betrachten: Auf der einen Seite Sehnsucht nach eigenem Selbstanspruch, auf der anderen dann die geheime Lust daran, auf dem Markt erfolgreich zu werden. Um in jedem Kunstwerk etwas Neues zu bringen, braucht Handke auch nicht bekannte Mittel zur Beschreibung der herumliegenden Welt. Da er aber zugleich auf die Subjektbezogenheit beharrt, werden die Grenzen zwischen Formalismus und Realismus verwischt.

In seinem Frühwerk geht es ihm gewiss nicht nur um irgendeine formalistische Bemühung. Die von ambivalenten Verfahren verursachte Verfremdung der geschriebenen Texte lenkt laut den Formalisten vom Inhalt weg zurück zur Form. Das ist aber mit Sicherheit nur einer der Teile des immer unterschiedlichen und wechselhaften Schaffens von Peter Handke. Er zielt mit seiner Schreibweise auf eine „*Meta-Poesie, auf eine formale Systemhaftigkeit bisheriger Sinnenentwürfe.*“⁴²

⁴¹ HOLZINGER, Alfred: *Peter Handkes literarische Anfänge in Graz*, In: LAEMMLE Peter, DREWS Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik, 1975, S.192f.

⁴² PÜTZ, Peter: *Peter Handkes »Elfenbeinturm«*, In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *Peter Handke*, TEXT+KRITIK, H. 24. München: text+kritik 1989, S.28

In Bezug auf die formalistischen Tendenzen bei Handke kann man generell feststellen, dass Peter Handkes Bücher und Dramen in einer Vielzahl von Punkten den ehemaligen russischen Formalisten ähneln, aber in ihren Absichten nicht identisch sind.

Peter Handke lehnt sich also in seinen Werken fest gegen überlieferte Genres und Formen auf, die die Möglichkeiten authentischer Wahrnehmung einschränken. Er sucht ständig nach neuen Methoden des Schreibens, wobei er sich auf eigene Erfahrungen und Erkenntnisse stützt. Er erfindet die Geschichten nicht, sondern reflektiert er eher über den Vorgang des Schreibens und über das durch Sprache „Geschaffene“. Das Repräsentative der erzählten Geschichte ist dann vollkommen in Frage gestellt. Es heißt, Handke wählt oft ganz bewusst ein Muster, zum Beispiel das eines Kriminalromans, das nur dem Zweck dient, vollkommen überarbeitet zu werden.

Warum Handke solche Mittel verwendet und warum er gegen die beschreibende Literatur des Realismus auftritt und schließlich, wie die Literatur und überhaupt die Einstellung zu ihr aussehen sollte, das hat er 1967 im programmatischen Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* formuliert. 1972 erschien der Aufsatz in einem Sammelband, in dem programmatische Äußerungen über die gegenwärtige kulturelle und gesellschaftliche Situation enthalten waren. Die Polemik im Sammelband der Aufsätze richtet sich gegen die herrschenden Meinungen und Methoden. Dieser Aufsatz ist in vielerlei Hinsicht ein Schlüssel zu seinem Gesamtwerk und muss an dieser Stelle als Ausgangspunkt bei der Analyse der Erstlinge Peter Handkes begriffen und behandelt werden.

Schon der Titel, der den Elfenbeinturm assoziiert, ist ein Achtungszeichen: Der Elfenbeinturm als ein geistiger Ort der Abgeschiedenheit und der Unberührtheit von der herumliegenden Welt ist hier gemeint. Diese Metapher steht für eine durch die Kunst generierte Innerlichkeit. Peter Handke fühlt sich als Künstler einzeln stehend, denn: *„Seit einiger Zeit hat die Literatur, die zur Zeit geschrieben wird, mit mir nichts mehr zu tun. Das liegt wohl daran, daß sie mir nur Bekanntes vermittelt, bekannte Gedanken, bekannte Gefühle, bekannte Methoden, das heißt: bekannte Gedanken und Gefühle, weil die Methoden bekannt sind.“*⁴³

Der Grund, warum er sich selbst im Elfenbeinturm befindet, scheint seiner Meinung nach klar zu sein: *„Eine normative Literaturauffassung freilich bezeichnet mit einem schönen Ausdruck jene, die sich weigern, noch Geschichten zu erzählen, die nach neuen Methoden der Welt Darstellung suchen und diese an der Welt ausprobieren, als 'Bewohner des Elfenbeinturms' als 'Formalisten' als 'Ästheteten'. So will ich mich gern als Bewohner des*

⁴³ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.23

*Elfenbeinturms bezeichnen lassen, weil ich meine, daß ich nach Methoden, nach Modellen für eine Literatur suche, die schon morgen (oder übermorgen) als realistisch bezeichnet werden wird, und zwar dann, wenn auch diese Methoden schon nicht mehr anwendbar sein werden, weil sie dann ein Manier sind, die nur scheinbar natürlich ist, wie jetzt die Fiktion als Mittel der Wirklichkeitsdarstellung in der Literatur noch immer scheinbar natürlich ist.*⁴⁴

Peter Handke setzt sich in diesem theoretischen Aufsatz mit den Methoden, nach denen die Autoren schreiben sollten. Damit weist sein Aufsatz eindeutige programmatische Züge auf. Seiner Meinung nach sollte man nach neuen Methoden des Schreibens suchen, der triviale Realismus, beziehungsweise die Wirklichkeitsdarstellung von heute sei schon eine dogmatische erstarrte Manier geworden. Er lehnt die traditionelle Beschreibungsform vollkommen ab, wendet sich gegen Schema, Dogma und engagierte Literatur, indem er kein Abbild der Wirklichkeit, sondern eher absolute Freiheit in Bezug auf die Sprache zu zeigen versucht. Sein Aufsatz kann man auf jeden Fall als einen Aufruf zum Nachdenken über die Funktion der Literatur überhaupt begreifen.

Die Literatur kann keineswegs realistisch sein, weil sie eine Darstellungsweise als Realität vorführt, entscheidend dabei aber ist, wie *ich* das sehe. Auch die Wörter wie Hitler, Auschwitz, Nazischweine sind im Grunde genommen bedeutungslos, die Wirkung des Textes hängt davon ab, *wie* sie ausgedrückt werden. Also nur das individuelle Ich, der Autor oder der Leser, kann die Literatur bilden. Sehr oft wirft man ihm Egoismus vor. Ganz und gar er selbst zu sein und sich dem wehren, was seiner Selbstdefinition widerspricht. Selbstverständlich sind die Umstände nicht so einseitig. Es geht ihm daneben um eine vollkommene Unabhängigkeit der individuellen Wahrnehmung.

Handke kommt in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* zu der Einsicht, dass nur über die Klärung der Wechselbeziehung von Ich und Welt, das Erkennen der eigenen Subjektivität möglich sei. Für Franz Kafka beispielsweise stellte jede menschliche Beziehung eine Bedrohung seines Werkes dar. Kafka sieht die Darstellung des inneren Lebens als dominant, als etwas, was alles Andere in den Hintergrund stellt. Peter Handke nutzt die Verstörung und Verfremdung des Geschriebenen zur Darstellung der „wirklichen Wirklichkeit“ und orientiert sich damit gerade an Kafka. Das Zerreißen bekannter Zusammenhänge und die Verrückung der Klarheit des Begriffs sind für ihn Mittel, die Wirklichkeit über Umwege darzustellen. So sind etwa die Texte *Die Hornissen* oder *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* Beispiele für eine verstörende, formelhafte Schreibweise. Und für die individuelle Wirklichkeit schlechthin: „*Es interessiert mich als Autor übrigens*

⁴⁴ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.26

gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, ‚meine‘ Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen). Das Erforschen und Bewältigen der Wirklichkeit (ich weiß gar nicht, was das ist) überlasse ich den Wissenschaften, die allerdings mir mit ihren Daten und Methoden (soziologischen, medizinischen, psychologischen, juristischen) wieder Material für ‚meine‘ Wirklichkeit liefern können.“⁴⁵

Handke erwartet von der Kunst weiterhin das Zerbrechen aller Tabus, den Durchbruch aller Grenzen. Seine Absicht, unmethodisch aus dem Leben zu schöpfen und stets neue Methoden zu benutzen, kann aber auch, nur wenig zugespitzt gesagt, ein zweischneidiges Schwert sein.

Jede Möglichkeit der Darstellung gibt es nämlich nur einmal, so dass eine Wiederverwendung desselben Musters zur Manier verkommen muss. Letztendlich können solche Bemühungen erschöpft werden oder, anders formuliert, sein Verfahren so beweglich und veränderlich sein mag, kann paradoxerweise auch zum Programm, zur Schablone werden. Es ist auch etwas Engagiertes von Handke, wenn er auf einer subjektiven, willkürlichen Geschichte in seinen Werken beharrt. Er wird allmählich das, wogegen er kämpft, wenn man ins Detail geht. Dass die Form bei ihm aber wichtiger als der Inhalt erscheint, ist dann eine ganz deutliche Schlussfolgerung. Er sagt folgendes: *„Ich habe keine Themen, über die ich schreiben möchte, ich habe nur ein Thema: über mich selbst klar, klarer zu werden, mich kennenzulernen oder nicht kennenzulernen, zu lernen, was ich falsch mache, was ich falsch denke...“*⁴⁶ Das macht Handke auf der anderen Seite egoistisch. Manche Literaturwissenschaftler bezeichnen ihn sogar als einen „Narzissen“, wie das beispielsweise Manfred Durzak in seiner Monographie über Peter Handke tut („Narziß auf Abwegen“).

In der Rolle des Rebellen, der jede erkennbare Konvention in der Kunst angreift, verstand er sich als geschickter Neuerungsstrategie zu präsentieren. Er provoziert am meisten gerade mit seinem Individualismus. Dadurch, dass Handke das Ich wiederum ins Zentrum der Literatur stellt, ist er im Allgemeinen zweifelsohne egoistisch und diese Erkenntnis ist immer größer, je detaillierter man seine Bücher liest. In diesem Teil der Diplomarbeit werden jedoch seine Erstlinge behandelt, in denen diese Züge noch nicht so explizit vorhanden sind wie in den späteren Büchern.

Es bleibt nur übrig zu betonen, dass Peter Handkes literarische Anfänge sehr interessant sind in dem Sinne, dass er sich mehr als später um neue Methoden bemüht und der Zwangsjacke seines vorhergehenden Werkes zu entkommen versucht. Jeder Versuch, der

⁴⁵ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.25

⁴⁶ Ebd. S.26

Gewohnheit zu entkommen, führt jedoch zu einer neuen Gewohnheit. Jede Aufbrechung aus dem System wird selbst zu einem System.

Oft wird den Werken Handkes seine Geschichtslosigkeit vorgeworfen. Rolf Günter Renner findet den Vorwurf für unbegründet: „*Sein literaturtheoretischer Ansatz entwirft keine Abwendung von der Geschichte, sondern steht in Nähe zu Adornos Begriff des Authentischen, den jener später in der »Ästhetischen Theorie« entwickelt und der dort eine Wechselbeziehung zwischen dem historischen Material und dem Stand des Bewußtseins angibt.*“⁴⁷

Um genannte Aspekte deutlicher zusammenzufassen: Es gibt einen Unterschied zwischen *R* und *R'*, also zwischen der Realität und ihrer Wiedergabe. Besonders in seinen Erstlingen lässt sich diese Diskrepanz deutlich nachvollziehen. Er ist sich dessen bewusst, dass er dadurch eigentlich nichts Neues erfindet, er entdeckt eher die längst schon vergessenen Methoden. Bei dem Leser liegt dann der Reiz in seiner eigenen Wirklichkeit, etwa in dem Sinne: Geben Sie mir das Material, ich werde es lesen und meine eigene Meinung dazu äußern. Es hängt allerdings nur von mir selbst ab.

Dieses Bekenntnis zum Symbol exklusiver Wirklichkeitsferne bezeugt also nicht nur eine Absage an literarischen Realismus, sondern versteht außerdem die Literatur als das ganz Andere gegenüber der Realität, für die er nicht den Künstler, sondern vielmehr den Wissenschaftler zuständig sieht. Als Schriftsteller interessiert er sich nicht für das Wirkliche, sondern für das *Mögliche*.

Ähnlich wie andere Autoren verfasste Handke auch ein Manifest. Er ironisiert in 29 Punkten seine eigene Schreibweise in den Sätzen wie: „*Die Dinge auf den Kopf stellen. Sich in Widersprüche verwickeln. Sich selber am nächsten sein. Nur von sich selber schreiben. Ins Kino gehen. Keine Manifeste verfassen.*“⁴⁸

Wie bei Wolfgang Bauer und mehr als bei Peter Turrini spüren wir ein Wortspiel, ungebundene Gedankengänge. Für die Programmatik seines Schaffens hat das Manifest nur wenig Relevanz.

Peter Handke hat sich von den Autoren der Grazer Gruppe am meisten durchgesetzt, vor allem im Ausland. Seine ersten Sprechstücke wurden vor allem auf deutschen Bühnen uraufgeführt. Sein Werk erscheint seit den 60er Jahren größtenteils in Frankfurt am Main beim Suhrkamp Verlag. Er lebte lange Jahre in Berlin, in Düsseldorf und bis heute wohnt er in Paris.

⁴⁷ RENNER, Rolf Günter: *Peter Handke*, Bd.218, Stuttgart: J.B.Metzler, 1985, S.27

⁴⁸ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.202

4.2. Sprachfunktion – Peter Handkes Sprechstücke

Es wurde bereits erwähnt, dass die Sprache bei Handke als das zentrale Phänomen immer wieder auftaucht. Sie zieht sich wie ein roter Faden durch sein ganzes Schaffen. In seinen Theaterstücken spielt sie aber die allergrößte Rolle. In den Jahren 1964-1974 schrieb Peter Handke experimentelle Sprechstücke, auch als „Theater der Unmittelbarkeit“ bezeichnet. Denn der Zuschauer braucht kein Bewusstsein, keine Vor- oder Nachgeschichte, er sieht die Bühne jetzt, in einem konkreten Moment. Theater und Realität sollen miteinander verschmelzen.

Die Sprechstücke beziehen sich auf die Funktion der Sprache, auf die Kommunikation. Es heißt: Das Theater soll erziehen - das wäre noch nichts Neues - aber die Sprechstücke bei Handke beabsichtigen mittels des phonetischen Prinzips und der Tautologismen ständig auf unseren Wahrnehmungsapparat zu wirken. Wie er selbst dazu bemerkte: *„Die Methode meiner ersten Stücke ist deswegen eine Beschränkung der theatralischen Handlungen auf Wörter gewesen, deren widersprüchliche Bedeutung eine Handlung und eine individuelle Geschichte verhinderten. Die Methode bestand darin, daß kein ‚Bild‘ mehr von der Wirklichkeit gegeben wurde, daß nicht mehr die Wirklichkeit gespielt und vorgespiegelt wurde, sondern daß mit Wörtern und Sätzen der Wirklichkeit gespielt wurde.“*⁴⁹

An dieser Stelle werden vier Sprechstücke behandelt und zwar chronologisch nach ihrer Entstehung: *Publikumsbeschimpfung*, *Weissagung*, *Selbstbezeichnung* und *Kaspar*. Sie sind 1966 erschienen, *Kaspar* nur ein Jahr später. Der Aspekt der Sprache ist in diesen Stücken besonders interessant, die Sprache (und eigentlich nur sie) wird zum Inhalt der Sprechstücke und ist ambivalent gezeigt. Einerseits bietet sie Chancen, auf der anderen Seite auch Manipulierung an.

Die Sprechstücke sind ohne Bilder, statt Bilder benutzt man Worte und Elementarsätze, die nur auf sie selbst hinweisen. Die Sprache wird daher damit selbst zum aktiven Faktor.

Handke wendet sich gegen Handlung und Plots auf der Bühne und bringt zugleich auch die Auseinandersetzung der Sprachlosigkeit mit dem Bewusstsein zum Ausdruck, dass nicht das Subjekt die Sprache beherrscht, sondern umgekehrt. In seinen Sprechstücken fungiert also die Sprache nicht als Kommunikationsmittel, also bloß als tot, bewegungslos, sondern im Gegen-teil als Ergebnis menschlicher Vereinsamung. Durch den Verlust der sprachlichen Identität wird das Subjekt zum Objekt einer Ordnung oder zum aktiven Gegenstand einer

⁴⁹ HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.27

Autorität. Das bringt eine Art Manipulation mit. Auch die Figuren sind keine dramatischen Figuren und Schauspieler im Theater, sondern eher die mit ihrer Rede verbundenen Sprecher.

Von dem modernen Drama und der Theaterdarstellung überhaupt sagte einmal Handke: *„Das moderne besteht aus Ausbruchsversuchen.....Ähnlich wie die Kinder, die den Kasperl beim Kasperlspiel durch Schreien und Johlen vor dem Krokodil warnen können, kommen auch die Zuschauer wieder zu ihrem angestammten Recht, nicht nur dabei sein zu dürfen, sondern auch eingreifen zu können oder zumindest als Anwesende beachtet zu werden.....Die Dargestellten auf der Bühne müssen keine Exhibitionisten mehr sein. Sie brauchen nicht zu sprechen in Zuständen, in denen niemandem zu sprechen zumute sein kann. Sie müssen auch nicht die Einheit von Ort und Zeit für ihre Geschichten beachten; denn die Personen haben keine theaterwirksamen Geschichten mehr. Sie sind nicht mehr auf das Theater zugeschnitten. Das Theater hat seine Beschränkung auf die Möglichkeiten des Theaters verloren, oder vielmehr: die Möglichkeiten des Theaters sind erweitert worden. Alles ist darstellbar. Man hat gesagt, das moderne Theater sei ein Spiel von der Unmöglichkeit, Theater zu spielen. Das ist freilich auch nicht wahr; es ist höchstens ein Spiel von der Unmöglichkeit, traditionell Theater zu spielen.“*⁵⁰

Damit sagt Handke eigentlich alles Nötige. Die wahre Funktion der Kunst wird deutlich in der Zerstörung der Weltbilder, die Kunst ist der Protest des Möglichen gegen die Einschränkungen. Vor allem geht es dabei darum, die Zuschauer aufmerksam zu machen. In den Sprechstücken lassen sich deutliche Merkmale der konkreten und phonetischen Poesie nachvollziehen wie Permutationen oder lautsprachliche Gebilden.

Wichtig ist, dass die Sprache die eigene Realität schafft, die wirkliche Realität ist zugleich aufgehoben. Es wird also die Sprache selbst gezeigt. In den Sprechstücken kann man vor allem die frühe analytische Wittgensteins Philosophie klar sehen, die der Sprache eine transzendente Rolle zuschreibt. In diesem Kontext ist vor allem die Theorie von Elementarsätzen (Atomsätzen) am meisten relevant. Es sind die verselbstständigten kleinsten Grundeinheiten, eigentlich die Bezeichnungen der Gegenstände, die nur wahr oder falsch sein können und die isoliert von den Bedeutungen der äußeren Realität sind. Sie verbinden Bezeichnungen und reichen bis zur Wirklichkeit. Die Gesamtheit der wahren Grundeinheiten (Gedanken), ist die eigentliche Abbildung der Welt in einer sinnvollen Materie (Schrift, Sprache, Töne). Die Sprache darf nicht naiv sein, sondern sie muss als formalisierte Methode einsichtig gemacht und dadurch dialektisch aufgebrochen werden. Es geht in diesem Sinne um Ausblendung des Wortes aus der Semantik, die seinen Gebrauch auf tradierte Muster

⁵⁰ HOLZINGER, Alfred: *Peter Handkes literarische Anfänge in Graz*, In: FELLINGER Raimund (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, S. 21f.

festlegt. Besonders dadurch erreicht Peter Handke in seinen Sprechstücken die Verneinung von Theater auf dem Theater.

4.2.1. Publikumsbeschimpfung

Das erste Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* wurde 1966 in Frankfurt uraufgeführt. Es gehört auch zu dem, was die Einschränkungen und Kausalitäten, beziehungsweise die aristotelischen Einheiten des klassischen Theaters auf den ersten Blick zerstört. Dieses Urteil ist jedoch nicht genügend. Das Stück ist nichts anderes als die Anrede von vier Sprechern an das Publikum. Bereits zu Beginn wird dieses Ritual der traditionellen Theaterdarstellung - etwa das epische soziale Theater Bertolt Brechts - durch die Thematisierung des Zuschauerraums aufgegriffen, später heißt es im Stück: *„Die Bühne hier oben und der Zuschauerraum bilden eine Einheit, indem sie nicht mehr zwei Ebenen bilden. Es gibt keinen Strahlungsgürtel. Es gibt hier nicht zwei Orte. Hier gibt es nur einen Ort. Das bedeutet die Einheit des Ortes. Ihre Zeit, die Zeit der Zuschauer und Zuhörer, und unsere Zeit, die Zeit der Sprecher bilden eine Einheit, indem hier keine andere Zeit als die ihre abläuft. Hier gibt es nicht die Zweiteilung in eine gespielte Zeit und in eine Spielzeit. Hier wird die Zeit nicht gespielt. Hier gibt es nur die wirkliche Zeit. Hier gibt es nur die Zeit, die wir, wir und Sie, am eigenen Leibe erfahren. Hier gibts es nur e i n e Zeit. Das bedeutet die Einheit der Zeit.“*⁵¹

Die Sprecher spielen also nicht, sie sprechen nur und beachten aber dabei die drei Einheiten. Zur Gestaltung ihres Vortrags benutzen sie verschiedene Arten des Sprechens, die aus Bereichen des täglichen Lebens kommen: aus Litaneien der katholischen Kirche oder aus Chören der Fußballfans.

Die betonte Perfektion der Beschreibung von Besuchern und der Anordnung von visuellen Komponenten bewirkt einen offensichtlichen Störeffekt. Um die Zuschauer vor dem Beginn der Aufführung in der Unsicherheit zu lassen, dass alles wie gewohnt ablaufen wird, werden Tonbänder hinter dem geschlossenen Vorhang abgespielt, auf denen man das Rücken von Requisiten und das Flüstern von Schauspielern hört. Dann gehen die Darsteller, ohne besondere Kostümierung, auf individuelle Befindlichkeiten des Publikums ein und sprechen es direkt an, ohne es zuerst zu beschimpfen. Sie sprechen „litaneihaft“ in beliebiger Reihenfolge. Nach den harten Beschimpfungen am Ende des Stückes wie: *„ihr Gernegroße,*

⁵¹ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.33

*ihr Nazischweine, ihr Untermenschen, ihr jüdischen Großkapitalisten*⁵², in denen auch die Kritik an tödliche politische Machtverhältnisse versteckt ist, wird dem Publikum gedankt, eine gute Nacht gewünscht und lauter Beifall geklatscht.

Alles, was das Publikum erwartet, wird negiert. Es gibt keine Handlung, keine Dialoge, praktisch kein Bühnenbild. Mit der Beschimpfung sollen mehr Unmittelbarkeit und Funktionen des Theaters als nur bloße Provokation durch Schimpfwörter dargestellt werden. Geschimpft wird aber erst gegen Ende des Stückes und erst nachdem es auch angezeigt wurde: *„Zuvor aber werden Sie noch beschimpft werden. Sie werden beschimpft werden, weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden.“*⁵³

Das Theater bleibt für Handke selbst in der Beschimpfung ein Kommunikationmittel. Die Kommunikation, die aus dem grundlegendsten Bedarf am Reden und am Zuhören entsteht. Die Negationspartikeln „kein“, „nicht“ und „nichts“ beherrschen den Text und verstärken durch ihre ständige Wiederholung die suggestive Monotonie. Sie ersetzen dabei die Geläufigkeit der Sprache, weil hier jeder Satz in sich abgeschlossen zu sein scheint. Dem Publikum, das ausnahmslos in eine und dieselbe Richtung blickt, soll bewusst gemacht werden, dass es in einem Zeichensystem und damit in einem Verhaltenssystem gefangen ist, das durch die Mittel des herkömmlichen Theaters vorgeschrieben wird. Das Faktische wird vollkommen verneint und deswegen kommt der Widerstand ins Spiel. Es werden die Rezeptionsgewohnheiten des Publikums attackiert.

Die Umkehrung der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum beruht wahrscheinlich auf einer Täuschung, die - wenn auch indirekt - eine kollektive Präsenz unterstellt. Der feste Wille, jedem Ausweichen in das Explizite zu widerstehen, führt Handke dazu, immer neue Ausdrucksweisen zu erfinden, um das Publikum zu enttäuschen und jede angedeutete Lösung zu vermeiden. Um Handke selbst von *Publikumsbeschimpfung* sprechen zu lassen: *„Zunächst hatte ich beabsichtigt, einen Essay zu schreiben, ein Pamphlet gegen das Theater, dann aber erkannte ich, daß eine Broschüre nicht der richtige Publikationsort gegen das Theater ist. Sie wäre wahrscheinlich unwirksam gewesen. Und so entstand eben das Paradox, auf dem Theater etwas gegen das Theater zu machen, das Theater weiter zu benützen, um gegen das Theater zu protestieren, ich meine ja nicht das Theater schlechthin, das Absolutum, sondern ich meine das Theater als geschichtliches Phänomen, wie es bis jetzt*

⁵² HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.45f.

⁵³ Ebd., S.44

war. *Ein Stück gegen das Theater, das trotzdem theatermäßig ist, warum sollte das nicht Theater sein?*“⁵⁴

Hier kommt man zum Kern des Stückes. Das Antitheater wird zu einem neuen Theater; denn Handke spielt mit den dramatischen Mitteln und gegen sie, aber niemals *ohne* sie. Denn sie ahmen die üblichen Äußerungen im Theater ironisch nach: Man sieht Personen, Reden, Situationen. Handke kämpft gegen Theater mit Theater.

Der Autor lenkt mit den Aussagen meisterhaft die Aufmerksamkeit der Zuschauer. Er versucht sie aus der passiven Rolle zu reißen und ihre eigene Haltung einzunehmen. Damit ist im Publikum die reine Gegenwart anwesend, die Illusionen abgebrochen. Auch die Geschichte fehlt. Die Authentizität suggeriert ebenso die steigende Verwirrung. Die Darsteller sprechen unter anderem in Widersprüchen, zum Beispiel: „*Es wird kein Funken von uns zu Ihnen überspringen.*“⁵⁵, später heißt es: „*Wir können einen Funken überspringen lassen.*“⁵⁶ Man kann also behaupten, dass es in *Publikumsbeschimpfung* ähnlich wie in *Kaspar* um die Sprache und die soziale Funktion des Theaters geht. Durch die Negation des epischen Theaters im Sinne von Bertolt Brecht soll dem Leser oder dem Zuschauer bewusst gemacht werden, dass er generell unter dem Zwang von verfestigten Bedeutungen lebt und sich von vorgeformter Erwartung beherrschen lässt. Der Zuschauer fühlt sich verwirrt. Es ist eine radikalisierte Form der Ablehnung von Konventionen wie schon in der Zeit der Romantik in *Die verkehrte Welt* von Ludwig Tieck. Ein Publikum, das die pure Beschimpfung akzeptiert, zerstört die klassische Theaterharmonie und Gewohnheiten. So wird den Zuschauern die Existenz einer homogenen Welt suggeriert. Aber auf den zweiten Blick erkennt der Zuschauer, dass es sich nur um ein grobes Spiel handelt, wie man die Vorstellung vom üblichen Theater verzerren kann.

Peter Handke ließ sich in diesem Stück wahrscheinlich auch von Konrad Bayer inspirieren, vor allem von den Stücken *kasperl am elektrischen stuhl* und *idiot*.⁵⁷

Bald nach der Uraufführung ließ Handke weitere Theaterdarstellungen des Stückes sperren, um zu verhindern, dass es als Anlass zu oberflächlichen Mutwilligkeiten missbraucht würde, denn das Publikum ist im Stück ausdrücklich herausgefordert mitzuarbeiten. *Publikumsbeschimpfung* ist in diesem Sinne gegen sich selbst gerichtet. Das Stück bleibt in

⁵⁴ SCHULTZ, Uwe: *Zwischen Provokation und Reflexion*, In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): TEXT+KRITIK. Peter Handke, H. 24/24a. München: text+kritik, 1978, S.77

⁵⁵ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.21

⁵⁶ Ebd. S.44

⁵⁷ Vgl. GERSTL, Elfriede: *Über Bayers Zweifel an der Kommunikationsfähigkeit der Sprache in einem engeren privaten Sinn und inwiefern er verstanden oder mißverstanden wurde*, In: NACHBAUR, Petra/SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.), *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995, S. 167

dem verhaftet, wogegen es rebelliert. Es bleibt zweifelhaft, ob diese Tatsache so ursprünglich auch beabsichtigt wurde.

4.2.2. *Weissagung*

Das kürzeste behandelte Sprechstück *Weissagung* wurde dem russischen Symbolisten Osip Mandelstam gewidmet, der sich in seinen Gedichten um Klarheit der Sprache bemühte. Sein Zitat vor dem Stück ist für *Weissagung* charakteristisch: „*Wo beginnen? Alles kracht in den Fugen und schwankt. Die Luft erzittert vor Vergleichen. Kein Wort ist besser als das andre, die Erde dröhnt von Metaphern...*“⁵⁸ Dem Leser ist gleich am Anfang gezeigt, dass Handke diesmal auf den Vergleich der Fragwürdigkeit verzichtet und den kopflosen Sprachgebrauch vorführen will.

Das Stück ist für vier Personen bestimmt, die nur a, b, c, d benannt werden und die in verschiedenen Kombinationen sprechen. Wichtiger als die Sprecher ist natürlich nur die Sprache selbst. Die Sätze verfügen über dasselbe Schema: Ein konkretes Substantiv kehrt am Satzende wieder, dazwischen wird das Verb „werden“ in der Futurform benutzt, die hier die Weissagung assoziiert. Hinter der Form steht „der antike Mythos mit der Gestalt des Sehers oder der Sibylle.“⁵⁹

Jeder Satz setzt also eine Beziehung zwischen zwei Elementen, die identisch sind. Handke versucht hier, zu den Gegenständen der Sprache selbst vorzudringen. Das Schema, nämlich die sich stets wiederholende Kette und das Aneinanderreihen von Tautologien, wird erst am Ende des Spiels gebrochen, indem das Substantiv in das Adjektivum übergeht, das vom Substantiv abgeleitet wurde: „*Das Wiesel wird wieselflink sein. Die Feder wird federleicht sein. Die Galle wird gallenbitter sein...*“⁶⁰ und ähnlich weiter.

Auch graphisch sind die letzten Sätze plötzlich schief gegliedert. Man sollte daraus jedoch keine Interpretationen herausziehen. Es ist nur noch ein Sprachspiel ohne einen versteckten Sinn. Die Sprache dreht sich immer um Vergleiche. Auch Peter Handke bezeichnet *Weissagung* als das „rein formalistische“ Sprechstück.⁶¹

Das Schema bringt die Aufmerksamkeit zum Substantiv jeweils zurück, so dass der Gegenstand zweimal betrachtet ist. Die vier Sprechenden teilen nur mit. Das Theater ist wieder

⁵⁸ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.51

⁵⁹ Vgl. DURZAK, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1982, S.83

⁶⁰ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.62

⁶¹ Vgl. Ebd., S.204

entblößt, es wird zur Hohlform. Handke lehnt die Sprache der Weissagung ab und zwar in Form einer ironisch zugespitzten Hervorhebung des üblichen Sprachgebrauchs, der sich nur im Kreis dreht. Die Sprache hier ist unendlich und leer zugleich. Sie hat einen spezifischen Rhythmus, der den Klangelementen der Rockmusik ähnelt. Aus diesem Grund wurde *Weissagung* auch mehrmals vertont.

4.2.3. Selbstbeziehung

Selbstbeziehung wurde gemeinsam mit *Weissagung* 1966 in Oberhausen uraufgeführt. Hier ist die rhythmische Formalisierung auch sichtbar. Handke entdeckte eine neue Möglichkeit des Stückes, er führt neue Satzmuster vor, diesmal wird es immer in erster Person Singular angefangen, entweder mit „ich bin“ oder „ich habe“. Die Sätze verfügen über dieselben Satzmodelle.

Es wird vor allem mit den Möglichkeiten der Sprache gespielt. Die Sprache ist bewusst naiv. Handke variiert fast alle Satzglieder, um sie dann mit Schuld- oder Religionsfragen aufeinander treffen zu lassen, was nach einigen Kritikern aus seiner katholischen Erziehung übernommen werden könne.⁶²

Es geht um die Fragen, wogegen sich der Mensch vergangen hat. Der Inhalt löst sich jedoch in einzelnen Wörtern auf, das Problem der Schuld oder Moral verliert damit vollkommen seine Bedeutung.

Die Personen sind zwei – eine männliche und eine weibliche, diese Einteilung hat aber keinen Sinn und spielt für das ganze Stück überhaupt keine Rolle.

Im Unterschied zu *Weissagung*, wo praktisch jeder Satz sinnlos war, gibt es in *Selbstbeziehung* Antipoden jeweils im Perfekt. Der erste Satz ergibt einen Sinn, der in dem zweiten Satz aufgehoben wird. Darin liegt die bewusste Ironie, die Komik wird gerade an künstlich erzeugten Widersprüchen gezeigt. Im Verlauf des Stückes sind die Absätze immer größer, aber die Sprache wird dadurch nicht flüssiger, sie bleibt stets schwerfällig: „*Das Stück hat die Form einer katholischen Beichte und trägt die Bezeichnung jener öffentlichen Selbstanklagen, wie sie unter totalitären Regimen üblich sind. Obwohl die Assoziation zu beiden Formen möglich ist, ist das Stück nicht ‚wirklich‘ eine Beichte oder Selbstbeziehung, sondern nur das formale Plagiat dieser Formen.*“⁶³

⁶² Vgl. SCHULTZ, Uwe: *Peter Handke*. Velber bei Hannover: Friedrich, 1974, S.38

⁶³ HANDKE, Peter: *Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.205

Inhaltlich lässt sich ein Subjekt erkennen, der über sich selbst spricht. Es entwickelt sich allmählich in einem Prozess von der Geburt zur kompletten Selbstbestimmung. Es wird gesellschaftsfähig. Es ist eine lange Beichte, alles dessen, was getan oder nicht getan werden darf.

Das Subjekt erzählt von seinen Sprachanfängen: *„Ich bin der Gegenstand von Sätzen geworden. Ich bin die Ergänzung von Sätzen geworden. Ich bin der Gegenstand und die Ergänzung von Hauptsätzen und Nebensätzen geworden. Ich bin eine Mundbewegung geworden. Ich bin eine Aneinanderreihung von Buchstaben geworden.“*⁶⁴

Das Ich orientiert sich allmählich in der Welt der Sprache, also in der Welt selbst. Die Sprache bringt ihm Sinn des Lebens. Bald stößt es auf die Gesetze und Normen. Erst mit seinem Bekenntnis der Selbstbeziehung und seiner Sozialisation wird dem Ich-Sprecher seine Stellung in der Welt gesichert. In diesem Sinne stellt die *Selbstbeziehung* schon eine Vorstufe für *Kaspar* dar. Hier macht das Ich aber die Welt selbst, ohne irgendeinen Druck, während in *Kaspar* das Ich den Einsagern gehorchen soll.

Das Sprechstück sieht (vor allem wegen den letzten Sätzen) wie eine absurd erzählte Autobiographie aus. Also tatsächlich wie eine authentische Selbstbeziehung des Autors. Es ist jedoch wieder nur ein Schein und Illusion. Hier liegt keine Erzählung, sondern eher die Grammatik und das unpersönliche Ich vor. Der Fortgang vollzieht sich rein additiv und mit Verzicht auf alle hypotaktischen Möglichkeiten. Hans Mayer vergleicht das Sprechstück mit dem Roman *L'Étranger* (Der Fremde) von Albert Camus: *„Daß sich in Peter Handkes Arbeiten von Anfang an geheime Affinität entdecken ließ zu Camus und vor allem zur Geschichte des ‚Fremden‘ wurde sonderbarerweise weder von den eifrigen Bewunderern noch den ebenso eifrigen Widersachern dieses Schriftstellers angemerkt. [...] Dabei hätte spätestens das Sprechstück mit dem Titel ‚Selbstbeziehung‘ die Zusammenhänge andeuten können.“*⁶⁵ Mayer spart aber mit Argumenten. Er meint wahrscheinlich, in der Form und im Inhalt bei Handke die Geschichte eines Fremden und Prozess seiner Anpassung zu sehen. Diese Ansicht ist auf jeden Fall legitim, sicherlich kann man bei den Sprechstücken an existentialistische Einfüsse denken, weil die Satzmodelle tatsächlich zu einer Art Selbstentfremdung oder aber zum Verlust der Identität führen, meines Erachtens geht es aber eher um eine sprachliche Vorführung des Möglichen. Wenn Camus in *Selbstbeziehung* zu finden ist, dann höchstens als der erste Trieb, der in den Hintergrund gestellt wurde. Man sollte bei Handke vor allem die Form beachten, semantische Auslegungen sind in den ersten

⁶⁴ HANDKE, Peter: *Stücke 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, S.70

⁶⁵ MAYER, Hans: *Das Geschehen und das Schweigen*. Aspekte der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S.118f.

Sprechstücken nicht primär, obwohl sie natürlich auch berücksichtigt werden müssen, vor allem dann bei *Kaspar*.

Beim Vergleich mit der tschechischen Übersetzung von Jitka BodlÁková aus dem Jahre 1969 muss man feststellen, dass die tschechische Version den typischen deutschen Sprachrhythmus mit geplanten akustischen Variationen auf der Bühne zum großen Teil verliert. Der deutsche Satzbau ist somit durch tschechische Äquivalente unterschiedlicher Länge ersetzt und der Witz des Sprachgebrauchs (und somit das ganze Stück) verliert wesentlich an Bedeutung.

4.2.4. Kaspar

Zur Uraufführung des bekanntesten Sprechstückes Peter Handkes kam es am 11. Mai 1968 gleichzeitig am Frankfurter Theater am Turm und an den Städtischen Bühnen Oberhausen.

Kaspar unterscheidet sich von den Theaterstücken anderer Autoren hauptsächlich in der Form und Sprache und erinnert auch an *Die Unterrichtsstunde* von Eugène Ionesco von 1951. Im Unterschied zu Wolfgang Bauer nutzt Handke Ionescos Stück nicht aus, er parodiert ihn nicht. Die Hauptfigur Kaspar ist eine Kunstfigur, die zwischen dem historischen Kaspar Hauser und einem Roboter variiert. Er sucht im Laufe der Zeit nach seiner wahren Identität. Das, was ihn mit dem historischen Kaspar Hauser verbindet, ist nur seine Seele, nämlich „tabula rasa“. Hauser war eine Figur ohne Geschichte, er ist zum Mythos geworden, deswegen ist dieser Stoff bei den Schriftstellern seit Karl Gutzkow bis zur Gegenwart so beliebt. Mit einem Monster verbindet ihn mechanische Sprache und auch Bewegung, die „sehr mechanisch, künstlich ist, eine, die es nicht gibt.“⁶⁶

Das Stück besteht aus einer Vorrede, 65 Szenen und einem Pausentext. Ganz am Anfang wird das Gedicht *16 Jahr* von Ernst Jandl vorangestellt. Ernst Jandl ähnelt Handke in der Einstellung zur Sprache und Funktion des Theaters. Er schafft durch die experimentelle Sprache einen neuen Raum und in Stücken aus den späten 60er und frühen 70er Jahren parodiert die Grundfunktionen des Dramas.

Schon die Form des *Kaspar* allein macht aufmerksam. Die zweispaltige Druckanordnung, die Mitte der Szene 8 einsetzt, bis zur 49. Szene eingehalten und nach kurzer Unterbrechung wieder aufgenommen wird, entspricht den zwei angeführten Rollen –

⁶⁶ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.12

dem Lehrer und dem Schüler, im Stück also dem Kaspar und den Einsagern. Man kann erkennen, dass *„der Versuch eines Objektes, sich zu einem selbständig denkenden und handelnden Subjekt zu emanzipieren, misslingt.“*⁶⁷

Bereits in der Vorrede beschreibt Handke Kaspar wider Erwarten als einen Helden und hebt seine komischen Aspekte hervor. Da Kaspar aber alles andere als ein Held ist, handelt es sich bewusst um eine Inversion. Handke zielt auf die Erwartung des Publikums, die er dann nicht erfüllt, sondern im Gegenteil enttäuscht.

Es ist von Anfang an eindeutig, dass es um die Beziehung Lehrer-Schüler geht. Liest man jedoch immer weiter, gewinnt man eher das Gefühl von einem Herr-Knecht, beziehungsweise Opfer-Peiniger Verhältnis. Die soziale Funktion spielt eine wichtige Rolle. Kaspar auf der einen, die strengen Einsager auf der anderen Seite zeigen eine brutale Manipulierung mittels der Sprache, eine Sprechfolterung (wahrscheinlich ein Begriff von Handke selbst). Der sprachlose Kaspar lernt zuerst die Welt durch die Bewegungen kennen, es folgen phonetische Sprachübungen und Suche nach eigener Identität in der Welt. Die Einsager sagen dem manipulierten Kaspar ins Extrem geführte Befehle und Wiederholungen vor, sie verwirren ihn oft und liefern ihm eine neue Denkkordnung. Sie *schaffen* ihn. Ungefähr ab der dreißigsten Szene kann Kaspar die Sprache ziemlich gut beherrschen, die Tautologie langsam verschwindet und er wird auch dem entsprechend selbstbewusster. Die Stufen des Sprachlernens spielen zuerst auf der akustischen Ebene ab und gehen mit Mitteilungsfunktion und Gehalt der Sprache sehr langsam schmerzvoll ins Bewusstsein über. Am Ende wirkt er noch verwirrter, weil er gerade schon subjektiv denkend ist. Es scheint paradox zu sein. Auf der Stufe seiner eigenen Kenntnisnahme, springen die Einsager in die Lücke des Staunens und Irritation: *„Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen.“*⁶⁸ Das ergibt erst einen Sinn, wenn man daran denkt, dass bereits der erste Satz Kaspars im Stück: *„Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.“*⁶⁹ im geschichtlichen Kontext authentisch ist und nur leicht von Handke verändert wurde. Er bezog sich auf Hausers Vater, der angeblich ein adeliger Reiter war. Dieser Satz ist im Kontext des Stückes in vielerlei Hinsicht paradox, es ist eigentlich das Einzige, was Kaspar schon vorher hatte und solange er den Satz besitzt, ist Kaspar auch nicht völlig zerbrochen. Das ist eine mögliche Erläuterung.

⁶⁷ KOTZE, Astrid von: *Zur Struktur von Peter Handkes ‚Kaspar‘*, In: FELLINGER, Raimund (Hg.): Peter Handke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S.75

⁶⁸ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.98

⁶⁹ Ebd. S.13

Mehr als diese semantische Interpretation bietet sich eine nüchternere Erläuterung an: Handke benutzt den Satz lediglich als ein Satzmodell ohne Semantik. Unter diesen Umständen leistet die Form Unterordnung des Individuums unter die Gesellschaft.

Kaspar zeigt manchmal seinen Widerstand. Er erfährt die Macht der Einsager als Ordnungsmacht. Zum ersten Mal in den Szenen 16 und 17, als auf seinen erzwungenen Satz bewusst verzichtet und verwirrt im Stottern bleibt. Später noch expliziter in der Szene 64, als er mehrmals wiederholt: „*Was habe ich doch gerade gesagt? Wenn ich nur wüßte, was es ist, was ich gerade gesagt habe! [...] Von was war doch noch gerade die Rede? Wenn ich nur wüßte was ich gerade geredet habe! [...] Ich bin stolz gewesen über den ersten Schritt, den ich getan habe [...] Darauf habe ich den Satz gesagt: ich möcht ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist – womit ich ausdrücken wollte, daß ich gern gewußt hätte, wer sich mit seinem Reden auch noch über mich lustig machte!*“⁷⁰

Ähnlich wie der historische Kaspar Hauser lernt Handkes Kaspar die Bewegungen, das Stammeln und Sprechen unter Zwang. In der Szene 15 findet man beispielsweise: „*...und du lernst mit dem Satz, daß du einen Satz sprichst, und du lernst mit dem Satz, einen anderen Satz zu sprechen, so wie du lernst, daß es andere Sätze gibt, so wie du andere Sätze lernst, und zu lernen lernst; und du lernst mit dem Satz, daß es Ordnung gibt, und du lernst mit dem Satz, Ordnung zu lernen.*“⁷¹ Dieser Satz scheint sogar ein programmatischer Satz für das ganze Stück zu sein, denn Kaspar ist für das Lernen bereit und lernt die ihn umgebende Welt aufgrund der Sprache kennen. Die Sprache ordnet den Menschen in die Gesellschaft ein. Dieser Prozess ist jedoch kompliziert und qualbelastet. Kaspar, beziehungsweise jeder Mensch generell, wird zu einem Ding. Er wird nur nach seinem Gebrauchswert beurteilt. Er ist lediglich eine Ware, die nur etwas wert ist, wenn sie ihren Nutzen erfüllt. Alles, was Kaspar gut macht, macht ihn gut nur zu etwas. Eine solche Manipulation soll an Kaspar nicht nur erprobt, sondern von ihm selbst auch akzeptiert werden, er selbst wird zum Nachsager.

Dagegen ist die Wiederholung der Sätze beachtenswert, da gerade die Tautologie zeigt, dass Kaspar langsam für den Sozialisationsprozess bereit wird. Außerdem beenden die tautologischen Sätze häufig einen konkreten Prozess.

Der scheinbar sinnlose Satz „*Warum fliegen da lauter so schwarze Würmer herum?*“⁷² bleibt ein Rätsel. Er kann einen zaghaften Widerstand demonstrieren. Intertextuell bezieht sich der Satz auf *Glaube Liebe Hoffnung* von Ödön von Horváth. Ähnlich verwirrend wirken die letzten immer wiederholten Worte Kaspars von Ziegen und Affen. Die Kritiker wissen

⁷⁰ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.90ff.

⁷¹ Ebd., S.21

⁷² Ebd. S.56

offensichtlich auch nicht, wie diese Tautologie von Ziegen und Affen am Ende interpretiert werden soll. Der Germanist Manfred Durzak bietet dazu als eine der Ausnahmen eine Erklärung an: *„Es handelt sich um ein Zitat aus der ersten Szene des vierten Aktes von Shakespeares »Othello«. Die Eifersucht, die Othellos Bewußtsein zu zerfressen beginnt, führt zu einem ersten Ausbruch der Gewalt Desdemona gegenüber, die er vor den Augen seines Untergebenen Lodovico schlägt. Das »Ziegen und Affen!« bei Shakespeare gilt Desdemona und Lodovico, die sich dem von Eifersucht getrüben Blick Othellos in Tiergesichter verwandeln. Die Regression ins Archaisch-Primitive, die als Bewußtseinstrübung Othellos erscheint, charakterisiert auch den Redekaspar Handkes, der aus der Ordnung seiner Sätze ins Bodenlose fällt. Das Othello-Zitat verstärkt damit die von Kaspar noch vorerst überdeckte Irritation, auf die am Ende der 27. Szene ein anderes Zitat verweist, und zwar aus Ödön von Horvaths Stück »Glaube Liebe Hoffnung«, wo das Mädchen Elisabeth, aus Verzweiflung ins Wasser gegangen und nach ihrer Rettung auf der Polizei-wache sterbend, den Satz sagt: »Da fliegen lauter so schwarze Würmer herum -« Es handelt sich in beiden Fällen um Sätze, die die Gegenposition zu den Modell-Sätzen der Einsager darstellen und unter diesem Aspekt in Parallele treten zu dem ontologischen Eingangssatz Kaspars vor der Sprechfolterung: »Ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist.«⁷³*

Der Satz von Horváth wurde in seinem Drama im tragischen Zusammenhang ausgesprochen, Elisabeth ist in Selbstmord getriebene Figur. Kaspars Satz erscheint unter diesen Umständen als die härteste Beurteilung des Folterprozesses. Nach diesem Satz wird die Bühne schwarz. Das Erwachen des Selbstbewusstseins ist auch der Moment der Selbstentfremdung.

Ab der Szene 60 verfielfältigt sich Kaspar, auf der Bühne bewegen sich auch andere Kaspars, die an die surrealistische Tradition erinnern lassen und begleiten laut seine Erziehung wie hysterische Abspaltungen des manipulierten Menschen. Die Sprachdressur mündet daher in eine unübersichtliche Anarchie ein.

Der Sozialisationsprozess geschieht also durch Bewegung und Sprache, indem sich Kaspar allmählich unterm Druck der Gesellschaft anpasst. Neben psychischen Schmerzen lernt er auch physische kennen. So kann man in der Szene 42 nur das eine Wort „Schmerzen“ lesen, oder gegen Ende wird das Wort „Dreinschlagen“ mehrmals wiederholt, was den Eindruck der Aggression weckt. Die „Macht der Worte“, wie schon einmal Heinrich Böll betonte, wird durch das physische Leiden gesteigert. Ohne Übertreibung könnte man sogar sagen, dass Handkes *Kaspar* die ins Extrem geführte Sapir-Whorf Hypothese darstellt. Die

⁷³ DURZAK, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1982, S.104

Aneignung der Sprache ist doch vor allem in *Kaspar* Aneignung des Weltbildes. Also einerseits eine Art der kognitiven Erkenntnis wie sie bei der Sapir-Whorf-Hypothese verarbeitet ist, andererseits die Generative Grammatik Chomskys bei der mechanischen Generierung *Kaspars*. Die Sapir-Whorf-Hypothese, beziehungsweise die so genannte Inhaltbezogene Grammatik lassen sich auf das ganze Frühwerk Handkes beziehen, denn es geht darin um die Sprache, die das Weltbild konstruiert. Also die Sprache selbst schafft die Welt. Sie ist mit Denken der Menschen eng verbunden, so dass verschiedene Realitäten und Wahrnehmungen entstehen. Diese linguistischen Definitionen dürfen beim Versuch einer Analyse bei Handke jedoch nicht überschätzt, sondern bloß beachtet werden. Für Handke ist, meines Erachtens, vor allem Autonomie der Kunst als irgendeine linguistische Erkenntnisse entscheidend. Also die Kunst *per se*.

Analog zum Jandls Gedicht vor der Vorrede, gliedert Handke den Inhalt des Stückes im Anhang in genauso 16 Phasen. Diese Einteilung hilft bei der Analyse nicht wirklich. Die Phasen deuten zwar semantisch den Inhalt an, sie sind jedoch unkonsequent verbunden. Die Szenengliederung im Stück entspricht nicht den Phasen von Handke, die die Nummerierung oft sprengen. Dennoch kann man aufgrund der Entwicklung *Kaspars* aus dem schon Gesagten einen Aufbau nachvollziehen:

- *die erste Phase* (ungefähr die Szenen 1 bis 27) ist die Verwirrung des noch sehr schlecht sprechenden *Kaspars*, der unter dem Zwang der Einsager nicht mehr in der Lage ist, auch nur einen Laut zu erzeugen, er sucht nach sich selbst und wird in der Szene 17 zum Schweigen gebracht. Damit ist das Individuelle in ihm abgebaut. Ab Szene 18 spricht *Kaspar* im Rahmen eines vorhandenen Systems der Einsager. Er ist schon „aufgeknackt“⁷⁴ und ist damit bereit, sich der Gesellschaft anzupassen.

- in der *zweiten Phase* (Szenen 28 bis 63) gipfelt seine Sozialisierung, er lernt so schnell, dass er mit den Einsagern mitsprechen kann und praktisch selbst zum Einsager wird. Er ist selbstbewusster.

- *die dritte Phase* (Szenen 64-67) bedeutet einen Wandel im Verhalten *Kaspars*. Er erkennt, dass er manipuliert wird. Diese Szenen stellen sich misstrauisch der Sprache gegenüber, also gegen die Sprache, die die Ordnung bringen soll, denn es heißt: „*Jeder Satz*

⁷⁴ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.58

ist für die Katz.“⁷⁵ Mit der Verfielfältigung Kaspars endet das Stück dem entsprechend mit Anarchie und Unordnung.

Bei *Kaspar* lassen sich gewisse Parallelen mit der repressiven Toleranz von Herbert Marcuse erkennen und zwar im Sinne, dass eine individuelle Freiheit für die ganze Gesellschaft nicht gut ist. Ein sinnvoller Fortschritt ist nur mit Verdrängen des Individuums möglich. Auch in Bezug auf Sigmund Freud geht es um Trieb und Lust in Verbindung mit einer ordentlichen, nicht repressiven Kunst. „*Jeder muß frei sein jeder muß dabei sein jeder muß wissen was er will keiner darf den Drill vermissen lassen keiner darf sich morgens hassen jeder muß sein Leben leben jeder muß sein Bestes geben jeder muß sein Ziel erreichen keiner darf über Leichen gehen keiner darf im Winkel stehen jeder muß jedem in die Augen sehen können jeder muß jedem das Seine gönnen.*“⁷⁶

Ginge man tiefer, könnte man ähnliche Überlegungen in *Triebstruktur und Gesellschaft* aus dem Jahre 1957 von Herbert Marcuse lesen. Die Repression und damit die repressive Gesellschaft wird durch die bürgerlich-kapitalistische Gesellschaft formiert, weil mit Aufhebung einer solchen kapitalistischen Gesellschaft eine repressionslose Gesellschaft existieren könnte. Die nicht angepasste Kunst ist aufgrund der Phantasie und des Lustprinzips subversiv. Ähnlich im Roman *Die Hornissen* verursacht die bewusste Auflösung des Mitteilungszusammenhanges die subjektiven Voraussetzungen der menschlichen Entfremdung, die nach Marcuse und Adorno als eine spätkapitalistische Ursache erscheint.

Noch ein Pendant sollte in diesem Zusammenhang wieder berücksichtigt werden. Der Sprachphilosoph Ludwig Wittgenstein formulierte in der späteren Phase seines Schaffens in seinen *Philosophischen Untersuchungen* die so genannten Sprachmuster. Sie entsprechen den typisierten Handlungsmustern. Es gibt unzählige Arten der Sprachverwendung. Es handelt sich um Befehle, Berichte eines Hergangs, Hypothesen, Witze. Wichtig dabei erscheint nicht nur die Sprache selbst, sondern auch das Verhalten während des Sprechens. Wenn man sich dann eine Sprache vorstellt, stellt man sich zugleich auch eine Lebensform vor. Die Dramatik ist in die Form übergegangen. Es heißt: Jedes ausgesprochene Wort hat seine Bedeutung. Diese Bedeutung ist der Gegenstand, für welchen das Wort eigentlich steht. Also entscheidend ist sein Gebrauch, also die Form der Abbildung. Eine Szene in *Kaspar* zeigt es ziemlich deutlich: „*Jeder Gegenstand muß ein Bild von einem Gegenstand sein: jeder rechte Tisch ist ein Bild von einem Tisch. Jedes Haus muß ein Bild von einem Haus sein. [...] Jeder Satz, der (,die Wörter verteilen sich wieder auf das Zuknöpfen‘) nicht stört, nicht droht, nicht*

⁷⁵ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.92

⁷⁶ Ebd., S.84

zielt, nicht fragt, nicht würgt, nichts will, nichts behauptet, ist ein Bild von einem Satz. Ein Tisch ist ein wahrer Tisch, wenn das Bild vom Tisch mit dem Tisch übereinstimmt: er ist noch kein wahrer Tisch, wenn zwar das Bild vom Tisch allein mit dem Tisch übereinstimmt, aber das Bild von Tisch u n d Stuhl zusammen nicht mit Tisch und Stuhl übereinstimmt [...] Wenn der Tisch schon ein Bild von einem Tisch ist, kannst du i h n nicht ändern: wenn du den Tisch nicht ändern kannst, mußt du dich selber ändern: du mußt ein Bild von d i r werden, wie du den Tisch zu einem Bild von einem Tisch machen mußt und jeden möglichen Satz zu einem Bild von einem möglichen Satz.“⁷⁷

Auch für Wittgenstein sind die kleinsten sichtbaren Gebilde Gegenstände, die jeweils nur eine Form haben, mit welchen anderen Gegenständen sie sich zu Bedeutungen verbinden können. Daraus besteht die Welt. Die Welt, die vor allem die *meine* ist. So ist die Sprache Kaspars zerhackt, durch sein Leiden wird auf Willkür der Zeichenordnung hingewiesen. Wittgensteins Theorie negiert demzufolge Philosophie als Philosophie.

Der späte Wittgenstein benutzt oft den Begriff „Sprachspiel“, weil das Sprechen nur ein Teil der Tätigkeit oder der Lebensform ist. Deswegen „Sprachspiel“ und nicht etwa „Sprache“. Peter Handke stellt nun die Frage nach der Funktion der Sprache innerhalb der menschlichen Erfahrung. Er folgt nicht nur den Grundmechanismen Wittgensteins, die in den Regeln von unterschiedenen Sprachmustern festgelegte Sprachmuster sahen, sondern versuchte er sie zu verschärfen durch Umkehrung der Kommunikationsgewohnheiten.

Nochmals muss an dieser Stelle wiederholt werden, dass Handke mit dem Titel und der Sprachausbildung durch manipulative Macht keine Parabeln oder politischen Proteste in *Kaspar* beabsichtigte, es ging ihm um die pure Gegenwart im Theater. Oder aber um den sprachlichen Mythos, denn *„er entwirft vor allem das Beschreibungssystem für einen Prozeß, bei dem die Sprachwerdung Signatur eines ontogenetischen Beziehungskonflikts ist; er ist ein erzählter wissenschaftlicher Mythos, der sich mit dem wissenschaftlichen Mythos der Psychoanalyse vergleichen läßt.“*⁷⁸ Die Manipulation durch die Sprache hängt nämlich eng mit dem Unbewussten zusammen.

Nach genauerer Betrachtung der Sprechstücke lässt sich also feststellen, dass sie die Sprache als die einzige Handlung haben. Besonders in den Sprechstücken und deutlich auch in *Die Hornissen* verliert die Sprache ihre eigene Semantik, die Worte zerfallen in Silben und Laute. In diesem Sinne kann man bei Handke das Dekompositionsmerkmal finden.

⁷⁷ HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S.33ff.

⁷⁸ RENNERT, Rolf Günter: *Peter Handke*. Bd.218. Stuttgart: J.B.Metzler, 1985, S.50

Die vierte Wand zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum ist aufgehoben, damit die Sprache und die Realität unmittelbar wirken können. Darin ist die Absicht des Autors aber eher ambivalent. Der Unterschied im Aufbau zwischen dem ersten, immer zum Teil theatralischen Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* und den anderen Sprechstücken, ist eindeutig. In *Publikumsbeschimpfung* war das Publikum noch scheinbar zur Antwort aufgefordert, in den nächsten sind eher verschiedene Sprachmodelle deutlich, dort ist die Bühne gar nicht benutzt: In *Weissagung* kreiste die Anrede um Metapher nur im Gespräch mit sich selbst, in *Selbstbeziehung* führte das Ich das Selbstgespräch in Form eines Bekenntnisses. In *Kaspar* greift Handke am deutlichsten auf eine traditionelle Theaterform zurück. Die Trennung vom Publikum ist schon vollzogen, die Kommunikation spielt nur auf der Figurenebene. Das Publikum sollte schweigsam der Vorstellung zusehen und eigenes Bewusstsein aktivieren. Der Verzicht auf die Handlung verursacht teilweise die Tatsache, dass die Szenen manchmal unlogisch nebeneinander gereiht werden und damit kann der Aufbau der Sprechstücke nicht kunstvoll und unrational erscheinen. Das Sozialverhalten wird zum Teil als Rollenspiel erkannt. Somit wird das Theater Peter Handkes zu einem autonomen Zeichensystem.

Und das ist auch der Ausgangspunkt für die Beliebtheit der Grazer Gruppe im Spiel mit der Theatermetapher. Noch wichtiger als Rollenspiel ist bei ihnen das Beharrungsvermögen konservativer Kräfte gegenüber einem eher sozialen Veränderungswillen, wie er sich von der politischen und kulturellen Stagnation Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg ableitete.

4.3. „Die Hornissen“ und neue Prosa

Es muss an dieser Stelle betont werden, dass Handke dadurch, dass er auf einer einsamen formalen Revolte beharrte, Ende der 60er Jahre zum Symbol der ganzen Generation wurde. Diese Generation lehnte den traditionellen Realismus ab. Handkes Revolte ist in seinem ersten Roman *Die Hornissen* aus dem Jahre 1966, beziehungsweise im Aufsatz *Ausbruch des Krieges*, in denen er bewusst auf den neuen französischen Roman, auf den Nouveau Roman anknüpft, gut nachvollziehbar. Die erste Lesung des Romans fand bereits 1964 im Forum Stadtpark statt.

Der Roman *Die Hornissen* besteht aus 67 Kurzabschnitten, die ein Puzzlespiel oder genauer gesagt, ein Mosaik bilden. Es ist eine zerdehnte, äußerst subjektiv umständliche und auto-nome Beschreibungsprosa mit ganz offener Fabel. Als Haupthandlung löst sich langsam

und allmählich heraus, dass die beiden Brüder Hans und Matthias an einem Novembernachmittag während einer Kriege am Wasser spielen, wobei Matthias ertrinkt. Die Szene begleiten Bombenflüge als Zeichen des Krieges. Hans versteckt sich und kehrt ins Haus zurück. Gregor, der dritte Bruder, der unter anderem Protagonist und Erzähler ist, erblindet auf unerklärte Weise zu Hause während der Suche. Der erblindete Erzähler erinnert sich an einen früheren Roman, den er vor seiner Erblindung gelesen hatte, wobei unerklärt bleibt, ob er ihn tatsächlich gelesen hatte oder ob nur die Handlung nacherzählt wurde. Man weiß nicht genau, ob sich das Geschehen in der Wirklichkeit ereignete oder in den Zusammenhang des „alten“ Romans gehört. An einer Stelle im Rahmen der Ich-Erzählung ist der fiktive Roman kurz erwähnt: „*Die Augen sprangen aus dem Gesicht, von der Wange rutschten die erbrochenen Brocken der Mahlzeit. Sie schielte auf das Heft des Romans neben sich; nicht neben sich, sagte ich: neben ihrem Körper.*“⁷⁹ Gregor versucht sich seiner Verantwortung für Matthias Tod bewusst zu werden und sowohl Schuldgefühle als auch sein Leidenzustand zu unterdrücken. Er erlebte damals einen traumatischen Schock, deswegen hat er bis heute Lücken und Unklarheiten im Bewusstsein.

Dieser Neue Roman wirkt formal geschlossen, indem die erste Episode *Das Einsetzen der Erinnerung* und die letzte *Das Aussetzen der Erinnerung* benannt wurden, ansonsten lässt sich der Sinn des Textes im Allgemeinen erst von letzten drei Abschnitten her verstehen und das noch relativ schwer. Das wird dadurch verursacht, dass die geschilderten Beobachtungen oft aufgehoben oder zurückgenommen werden. Mindestens weiß der Leser am Ende, dass es sich um eine Erzählung und eine Erfindung zugleich handelte. Es ist ein verschlüsselter Versuch, die Entstehung eines Romans zu beschreiben. Bei genauerer Betrachtung ergeben sich drei Perspektiven: Die Kindheitslektüre, das Kindheitserlebnis und die gegenwärtige Erzählung, beziehungsweise Rekonstruktion.

Der blinde erwachsene Gregor analysiert nach Jahren seine Erinnerungen an die Kriegserlebnisse, die Träume und Gedankengänge, um sein Bewusstsein zu begreifen. Er wird somit zu einem Erforscher eines subjektiven Prozesses, der die Realität entstehen lässt. Wie bereits angedeutet, erst aus dem Ende des Romans kann man herleiten, dass die Erzählung aus Erinnerung hervorgeht. Darüber hinaus stellt man fest, dass die Erzählung erfindet wurde. Erst durch Phantasien gewinnen die Erinnerungen des Blinden ihr Gewicht. Die Sprachreflexion verarbeitet auf diese Art und Weise die Grenze zwischen der Authentizität und Phantasie in Bezug auf das Erinnernte, das Erlebte und das nur Gelesene. Angesichts seines Lebens in einer wortfremden und sprachabgewandten Umwelt (ebenso in der Familie)

⁷⁹ HANDKE, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S.126

scheint es logisch, dass Gregor die Wahrheit seiner Innenwelt den Worten nicht vertrauen will und bei der Suche nach dem Bruder, der sein anderes Ich zu sein scheint, zu anderen Mitteln wie zur Fiktion greift. Gregor bleibt in sich geschlossen. Das Geschehen im Kopf erlaubt dem Erzähler den Aufbau einer Eigenwelt, die im Chaos der Erinnerungen zur Wirkung gelangt.

Die wahrscheinlich wahre Ursache des Ertrinkens Matthias wird folgendermaßen beschrieben: „*Hans habe die Liane zu Matt geschleudert. Matt sei mit ihr zurück zu dem Felsen gewichen und habe sich abgedrückt. Hans habe ihm zugerufen. Er habe nicht mehr geantwortet. Als er hersprang, riß sein Schwung das Seil aus dem Baum. Der Schwung habe das Seil aus dem Baum gerissen.*“⁸⁰ Hans verleitete also angeblich seinen Bruder Matthias sich auf einer Liane über den Bach zu schwingen, wobei er abstürzte und ertrank. Das wäre schon einen Grund für die Schuldgefühle Gregors. Diese Ursache ist trotzdem nur als eine Fiktion im Konjunktiv nacherzählt und außerdem heißt es vorher: „*Ich beende nun aus zweiter Hand die Erzählung.*“⁸¹ Das relativiert die Wahrhaftigkeit der Episode wesentlich.

Von der Erblindungsursache Gregors ist dagegen nie die Rede. Nur heißt es einmal: „*Meine Schwester sagte, an jenem Tag im November sei ich blind geworden.*“⁸² Die Blendung verbindet Bruderbild und Erzähler. Nur wenn der blinde Bruder die Geschichte erfindet, kann der Erzähler seine Phantasien in ihn widerspiegeln und sich selbst schaffen. Aber sogar auch die Erblindung selbst bleibt in der Schwebe: „*Besonders an ihm ist nur seine Blindheit, und die ist vielleicht nur erlogen.*“⁸³ Alles, was Peter Handke den Lesern vorliegt, wird gleich negiert oder eingeschränkt.

Der Blinde besitzt die Fähigkeit der intensiven Wahrnehmung, alle Geräusche und Erinnerungen greifen ihn wie die Hornissenschwärme an. Er erinnert sich an vergangene Erlebnisse im Wald und am Familientisch, wobei sich die Erzählung in umständlich aufgeschriebene Einzelheiten auflöst. Die Beschreibung der Gegenstände und Gedanken ist so minutiös, dass die Beobachtung zu nah herangeführt wird, so dass nichts mehr erkannt ist. Also ganz in der Tradition des Nouveau Romans. Handke wendet sich von dem klassischen Roman im Sinne von Honoré de Balzac oder Gustave Flaubert ab. Er hebt die klassischen Kategorien von Raum, Zeit und Kausalität auf und propagiert somit eher eine Zurückhaltung bei der Bewertung des Beschriebenen. Die Geschichte tritt zugunsten einer minutiösen Beschreibung von Gegenständen und Gesten zurück. In erster Linie wird aus der perspektive

⁸⁰ HANDKE, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S.46f.

⁸¹ Ebd., S.45

⁸² Ebd., S.120

⁸³ Ebd., S.228

des Blinden erzählt. Die Erzählperspektive variiert aber häufig zwischen der Ich- und Er-Perspektive, die Geschichte ist verschwommen. Den Sinn muss erst der Leser finden.

Damit attackiert Handke die Grundmechanismen des Handlungsaufbaus und legt unter anderem das Problem der sensuellen Wahrnehmung vor, ähnlich wie Peter Weiss in seiner frühen experimentellen Prosa, vor allem im „Mikroroman“ *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) oder im surrealistischen Prosastück *Das Gespräch der drei Gehenden* (1963). In ihnen wimmelt es sich nur mit unkonventionellen minutiösen Beschreibungsabläufen ohne Dialoge, die Rollen sind stilvermischt, um Identitäten der Figuren zu stören. Wenn schon gesprochen wird, dann nur in aneinander gereihten Wortinformationen. Weiss konzentriert sich in ihnen monomanisch auf Selbsteinkreisung des Ichs wie Handke. Der Erzähler berichtet nur das, was er unmittelbar persönlich erlebt ohne irgendeinen Anspruch, die Erzählfragmente von Wirklichkeit in Zusammenhang zu bringen. Beschrieben wird nur, was unmittelbar gesehen oder sinnlich erfahren wird, mehr nichts. Peter Weiss fasst das Erzählen schon ende der 50er Jahre neu auf in dem Sinne, dass das Beschriebene allen Sinnmustern widerspricht. Handke versetzt den Rezipienten in einen Zustand gespannter Aufmerksamkeit expliziter.

Das Erzählen in *Die Hornissen* bei Handke sollte aus einer Rekonstruktion entstehen: *„Es rekonstruiert den Akt sprachlicher Benennung, Zusammenfügung und Transformation von Wirklichkeit, indem es den Weg vom Wahrnehmen zum Benennen und vom Benennen zum Imaginieren beschreibt und dabei zeigt, daß alles Erfinden auf Vorgegebenes rückbezogen ist, sei dieses erfahren oder erfunden.“*⁸⁴

Liest man *Die Hornissen*, wird allmählich begreiflich, dass die Entliterarisierung konventioneller Muster nicht die Schaffung einer alternativen Wirklichkeit bezweckt. Das im Roman vorgeführte Bewusstsein beeinflusst wesentlich, ja, manipuliert sogar die Außenwelt des Erzählers Gregor als Innenwelt der Außenwelt.

Handkes Vorbild in diesem Zusammenhang war vor allem der französische Schriftsteller Alain Robbe-Grillet, den Handke schon in seinem „*Elfenbeinturm*“ erwähnt.⁸⁵

Die Art und Weise des Schreibens folgt einigen Prinzipien, nämlich dass das Subjekt eher im Hintergrund bleiben soll, es geht nicht sehr um seelische Vorgänge, sondern vielmehr um die Sprache als Benennungsmittel der herumliegenden Objekte und Denotate. Er ignoriert bewusst die Handlungskonventionen. Man versucht weder die Realität widerzuspiegeln noch irgendeine Botschaft zu übermitteln, aber man konzentriert sich auf literarische Formen und deren Entwicklung. Im Zentrum steht das Ineinandergehen der Details. Die Objekte, ihre

⁸⁴ RENNER, Rolf Günter: *Peter Handke*. Bd.218. Stuttgart: J.B.Metzler, 1985, S.5

⁸⁵ Vgl. HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S.20

Entwicklung und Sinneswahrnehmung lässt die Figuren und die Handlung vollkommen im Hintergrund stehen. Die Kunst ist völlig autonom. Als lebendige Form entbehrt die Kunst jede Art Rechtfertigung. Und das zeigt uns Peter Handke in *Die Hornissen* oft und eindeutig, ganz im Sinne des Zitats von Robbe-Grillet: „Denn die Funktion der Kunst ist niemals, eine Wahrheit zu illustrieren – oder auch eine Frage - , die man schon kennt, sondern Fragen aufzuwerfen (und vielleicht auch zur rechten Zeit Antworten zu geben), die sich selbst noch nicht kennen.“⁸⁶

Natürlich war Handke nicht der Einzige, der sich mit der Modifizierung der Roman-Gattung befasste, nicht nur in den 60er Jahren hat es immer wieder Versuche gegeben, die vertraute Formenseite und Darstellungsziel des Romans zu erweitern und den Roman über seine Funktion der Wirklichkeitsabbildung hinaus neue Gestaltungsaspekte zu erschließen. Neben den frühen Peter Weiss noch zum Beispiel Wolfgang Hildesheimer mit *Tynset* oder Oswald Wiener mit *verbesserung von mitteleuropa*, um nur einige Autoren zu nennen. Der Roman Oswald Wieners übte übrigens mit seiner radikalen Reduktion der reproduzierten Wahrnehmung auf allen Ebenen einen großen Einfluss auf Handke aus. *Die Hornissen* sind allerdings drei Jahre vor dem Roman Oswald Wieners erschienen.

Trotzdem bleibt Handke einzigartig in seiner Schreibweise. Die Sprache, die fast in jedem Werk bei Handke eine zentrale und überaus wichtige Rolle spielt, ist auch in *Die Hornissen* das große Thema. Der Leser ist gezwungen, bei jedem Absatz nach Zusammenhang zu fragen. Man findet dennoch keine Antwort. Man bleibt in seiner eigenen Irritation, ob der Erzähler an die Vorgänge in dem Buch denkt, oder an das, was er wirklich selbst erlebte. Beides ist, wie bereits gesagt, verwirrend ähnlich. Oft hat man das Gefühl, dass der Erzählende von sich selber wie von einem anderen Menschen denkt. Die Identität des Erzählers wird mehrmals in Frage gestellt. Nicht nur wegen der Vermischungen der Erzählperspektiven, sondern auch wegen der Selbstidentifizierung Gregors mit seinem Bruder. Die Anstöße wie: „Niemand sieht das Gesicht des Blinden im Spiegel“⁸⁷ oder „Er denkt von sich selber wie von einem andern.“⁸⁸, beziehungsweise „›Man‹ wird statt ›ich‹ gebraucht, ›ich‹ wird statt „›man‹ gebraucht“⁸⁹ stellen unter Beweis, dass auch hier wird mit Identitätsverlust der Hauptfigur absichtlich gespielt.

Offensichtlich geht es im Erstling Handkes nicht um Probleme der Beschreibung, sondern um Probleme des *Erzählens*. Die Argumente dafür sind klar: Der Beschreibende ist

⁸⁶ <http://kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/1159> - Zugriff am 12.8.2008

⁸⁷ HANDKE, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S.54

⁸⁸ Ebd. S.183

⁸⁹ Ebd. S.228

ein Blinder, die Beschreibung ist nur eine Rekonstruktion des Möglichen. Gezeigt ist hier nämlich nicht wie das Beschriebene glaubhaft mitgeteilt werden kann, sondern *in welchem Rahmen* kann das Beschriebene glaubhaft mitgeteilt werden. Handkes Verfahren kommentiert Manfred Durzak folgendermaßen: *„Es läßt sich am Beispiel der »Hornissen« auch eigentlich nicht von einer Auflösung oder Erneuerung des Romans sprechen, sondern es geht primär um die Demonstration von erzählmethodischen Schwierigkeiten, die darauf beruhen, daß jeder Versuch des Erzählens bereits mit der umfassenden Vermitteltheit der Sprache konfrontiert ist, so daß es ein spontanes Erzählen nicht gibt, sondern man nur in der Überwindung von Sprachhindernissen zu der Authentizität einer möglichen Erfahrung und damit der Wirklichkeit vorstoßen kann.“*⁹⁰

Kurz ausgedrückt: Peter Handke sammelt Einzelheiten, aus denen er sozusagen besteht, von denen er glauben muss, dass sie nicht seine Einzelheiten sind, sondern nur allgemeine Einzelheiten und diese fingiert er weiterhin zu einer Art Erzählung, zu einer Art Geschichte zwischen Fiktion und Realität, die er selber nicht erlebt hat. Er versucht aus diesen Details einen Entwurf herzustellen, oder anders formuliert, er möchte, dass sich aus seinem täglichen Leben und realen täglichen Einzelheiten verschiedene Perspektiven ergeben. Aus dieser Ansicht muss man Peter Handke mit Sicherheit als einen sprachexperimentellen Schriftsteller verstehen und begreifen. Von Handkes Büchern ist dieser erste Roman mit höchster Wahrscheinlichkeit das verrätselste Buch seiner Laufbahn.

4.4. Neue Subjektivität in „Die Angst des Tormanns beim Elfmeter“

Unter dem Begriff Neue Subjektivität versteht man eine neue Richtung der deutschen Literatur in den siebziger Jahren, welche Probleme im Privatleben, persönliche Träume und Ähnliches thematisiert. Dieser Begriff geht auf Subjektivität, beziehungsweise Innerlichkeit zurück. Die Subjektivität bedeutet alle dem Subjekt zukommenden Bewusstseinsvorgänge, Gedanken und Emotionen im Unterschied zu der außer ihm befindlichen Welt, der „Außenwelt“. Dieser Begriff taucht bereits bei Klopstock auf und bezeichnet bei ihm ein poetisches Verfahren.

⁹⁰ DURZAK, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1982, S.62

Die Neue Subjektivität bildete sich nach dem Zweiten Weltkrieg als Gegenströmung zu einer politisch engagierten Literatur mit ihren systemkritischen Ansichten, wie sie im Umfeld der Studentenrevolte 1968 entstanden war. Das Ziel der Neuen Subjektivität war ein auf Innerlichkeit und Selbsterfahrung ausgerichteter Schreibprozess.

Innere Monologe, schnell wechselnde Gedanken, innerliche Vorgänge und das Problem der Wahrnehmung spielen, wie bereits erwähnt, bei Handke eine wichtige Rolle. Mit Sicherheit am deutlichsten erscheinen die oben genannten Motive in seinem, von Franz Kafka stark beeinflussten, Buch *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* aus dem Jahre 1970. Diese unstrukturierte Erzählung ohne Kapitel oder Absätze wird in der dritten Person beschrieben, also von innen heraus erzählt. Sowohl die persönliche Erzählperspektive als auch das Motiv der Burg, oder der Name der Hauptfigur Josef Bloch (bei Kafka heißt sie Josef K. und Kaufmann Bloch) wurden mit höchster Wahrscheinlichkeit von Kafka übernommen. Auch an Josef Bloch vollzieht sich eine Art Verwandlung wie bei Gregor Samsa. Ähnlich wie Kafka betont Handke das Unsagbare im Menschen, nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche ist beachtenswert.

Von Anfang an hat der Leser wieder etwas mit einer untypischen Erzählung zu tun. Im Unterschied zum ersten Roman *Die Hornissen* ist hier schon der Übergang zur Fabel und zum kontinuierlichen Handlungszusammenhang ersichtlich.

Der Monteur und ehemalige bekannte Tormann Josef Bloch wird aus der Arbeit entlassen, es bleibt jedoch in der Schwebe ob tatsächlich, und schlendert ziellos durch Wien. Er lernt eine Kinokassierererin kennen, die ihm bei seinem Besuch aufgefallen war, weil sie „die Geste, mit der er das Geld, ohne etwas zu sagen, auf den drehbaren Teller gelegt hatte, mit einer anderen Geste wie selbstverständlich beantwortet hatte.“⁹¹ Sie lässt sich von ihm ohne Weiteres begleiten und beide legen sich dann schlafen. Am anderen Morgen erwürgt er sie wortlos und fährt mit dem Bus nach Süden. Im Bus verliert er zwei Münzen aus Amerika, die später gefunden werden. Er lebt in einem kleinen ruhigen Ort. Nach ein paar Wochen findet er eine Beschreibung von sich selbst in der Zeitung. Einer Frau im Bus waren die amerikanischen Münzen aufgefallen, die auch neben der toten Kassierererin gefunden worden waren. Er ist aber seltsamerweise ziemlich ruhig, er lebt in seiner eigenen Innenwelt, als ob er ganz unberührt von der Außenwelt geblieben wäre. Bloch scheint keine Angst um Entdeckung zu haben, dass liegt wohl daran, dass er sich aus dieser Welt herausgefallen sieht, er ist nicht mehr in ihr geborgen. Etwas ist unwiederbringlich anders geworden.

⁹¹ HANDKE, Peter: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S.12

Seine Unruhe zeigt sich in seiner Bewegung und Sprache, er ist immer unterwegs, wandert ziellos hin und her. Alle Umstände schließen sich immer enger über ihm zusammen. Erst das Ende mit dem Erlebnis auf dem Sportplatz erklärt den Bezug zum Titel des Buches. Nur dem Tormann, der sich völlig ruhig verhält, schießt der Schütze den Ball in die Hände.

Ob er ertappt wurde, bleibt unbekannt. Also können wir eigentlich das Typische bei Handke erkennen, nämlich die Irritation für den Leser. Peter Handke erzählt sozusagen gegen den Stoff. Nicht die Fabel, was Bloch erlebt im Rahmen der Kriminalgeschichte, sondern seine innere Identitätsentwicklung wird in erster Linie gezeigt. Die Spannung der Handlung ist somit wichtiger als die Handlung selbst. Es geht um den Prozess seiner Entfremdung. Bloch versucht hinter allem eine Bedeutung zu sehen, zum Beispiel was und warum die Leute sagen, was sie sagen. Er weiß sich dabei so entfernt von den Vorgängen zu sein, dass er das Gefühl nicht los wird, in dem was er wahrnimmt, gar nicht mehr vorzukommen. Er findet keinen Zusammenhang mehr. Es interessiert ihn kaum noch die Polizei, sondern sein Reifeprozess.

Das Buch könnte den Untertitel „Die Geschichte einer Entfremdung“ haben. Nichts anderes als gerade (die fast „Kafkaesche“ und absurde) Entfremdung und Angstzustände erlebt Josef Bloch. W.G. Sebald spricht von einer „*konkreten Phänomenologie des Angstverhaltens*.“⁹²

Josef Bloch ist ein Schizophrener par Excellence. Er sagt zusammenhanglose Dinge, weicht oft vom Thema ab, sieht die Leute mehr oder weniger nur als bewegliche Bilder. Alles betrachtet er vom Inneren her, er hat das Gefühl, als ob er nicht in diese Welt gehörte. An ihm kann der Leser im Unterschied von den Werken Franz Kafkas die Grenze zwischen einem normalen und pathologischen Verhalten beobachten. Die Leser haben jedoch wiederum eine sehr schwierige Aufgabe bei der Suche nach Blochs Motiven und Verhalten vor sich, weil das ganze Blochs Vorleben unbekannt bleibt. Damit ist auch die Psychoanalyse, im deren Kontext man die Hauptfigur und ihre Gestik untersuchen sollte, erschwert. Bloch hat den Eindruck, dass die Lippenbewegungen der anderen Leute nicht mit dem übereinstimmen, was sie sagen. Er distanzierte sich eigentlich von sich selbst, indem er die gleiche Technik umkehrt, wenn seine Sätze in Nichts führen. Seine Auswurzelung ist absolut und wird ihm gegenüber der undurchschaubaren Welt allmählich zur Qual. Alle seine Eindrücke sind irreführend und aufdringlich, jede Wahrnehmung wird zu einem Missverständnis. Manchmal stimmt seine Wahrnehmung gar nicht oder bleibt einfach aus, zum Beispiel wenn sich ein schwerer Apfel vor seinen Augen von einem Zweig löst, der Aufprall bleibt aber aus. Ein anderes Mal hört er

⁹² SEBALD, W. G.: *Die Beschreibung des Unglücks*. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg/Wien: Residenz 1985, S.120

kleine Geräusche als wuchtige Schläge. Josef Bloch verfügt über äußerst gesteigerte Sensibilität, die zu Halluzinationen führt.

Durch den ganzen Text zieht sich wie ein roter Faden die progressive Verwirrung, die sich praktisch bereits ganz am Anfang zeigt, indem Bloch seine Entlassung nur noch subjektiv interpretiert und dann mehr zufällig als absichtlich ein Taxi zum Anhalten bringt.

Besonders interessant erscheint auch die Geschichte mit Autos. Es wird ihm einmal klar, dass er mit dem Zählen erst bei der Zwei anfängt, dass er beim Überqueren der Straße beinahe unter ein Auto gekommen ist, weil er gemeint hat, bis zum zweiten Auto – das erste hat er einfach nicht mitgezählt – noch genug Zeit zu haben. Darüber hinaus hat er das Gefühl, dass er schon alles hundertmal gehört hatte, niemand ist für ihn originell. Alle Gegenstände erinnern ihn aneinander. Sie werden versprachlicht und werden auch zu Geboten. Er nimmt sie als Anspielungen auf sich wahr. Im Grunde genommen ist hier die linguistische Frage nach dem Bezeichnenden und dem Bezeichneten vorgelegt. Bloch denkt beispielsweise lange daran, was das Wort Aschenbecher bedeutet. „*Wofür steht das Wort? Warum haben die Kekse auf dem Holzteller die Form von Fischen? Auf was spielt sie an?*“⁹³ Diese Schizophrenie lässt in gewisser Hinsicht an Woyzeck von Georg Büchner erinnern. Ähnlich wie Woyzeck leidet Bloch unter seinen stereotypen Sinneswahrnehmungen und verunsicherten Empfindungen. Bloch leidet unter der Aufdringlichkeit der unmittelbaren Umgebung. Er versucht immer wieder die Bilder zu verselbständigen. Blochs Sehnsucht, allen Wahrnehmungen zu entgehen, ist allmählich gescheitert. Niemand versteht ihn und umgekehrt, seine Sprache ist von seiner Irritation und Fremdheit geprägt. Es scheint, als ob die Wirklichkeit hinter der Sprache verschwindete. Der typische Merkmal Peter Handkes ist hier besonders spürbar. Mit der Sprache verschwindet Josef Bloch nämlich die Wirklichkeit.

Die Frage nach dem Motiv des grundlosen Mords ist vieldeutig und bleibt auch im Verlauf des Romans unklar. Es bietet sich eine Erklärung: Bloch bemerkt, dass sie von Dingen, die er der jungen Frau gerade mitgeteilt hat, schon wie von ihren eigenen redet. Das stört ihn wesentlich, da sie sich sozusagen seinen Dingen und seinen Gedanken aufdrängt. Also vielleicht aus Aufdringlichkeit und Ekel. Handke stellt hier die Bedeutsamkeit der Realität und des Inneren in Frage. Die Erwürgung wird nicht als eine Kriminaltat geschildert, sie geschieht irgendwie beiläufig, subjektiv. Es unterscheiden sich das Gesprochene und das Wahrgenommene. Handke ist einem auf der Spur, was ihn ohne den Zusammenhang der Erzählung herausfordert. Es ist unter anderem die Frage, wie dem Widerwillen beizukommen ist, der sich beim Vorgang der Wahrnehmung einstellen kann. Die Wahrnehmung erscheint in

⁹³ HANDKE, Peter: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S.98

diesem Roman asymmetrisch und: „*Sie führt, wie in den »Hornissen« und im »Hausierer« wieder zu einem »ordo inversus«; nicht das betrachtende Subjekt ordnet seine Wahrnehmungen, sondern die Bilder drängen sich ihm als eine Ordnung auf, die den Betrachter beherrscht.*“⁹⁴

Die Schlusszene wirkt verwirrend, aber trotzdem lässt sich eine Schlussfolgerung herausziehen. Sowohl Tormann als auch der Schütze reagieren ganz anders, als Blochs System für möglich hält, weder wählt der Schütze die eine oder die andere Ecke des Tores aus, noch wirft sich der Tormann nach einer der beiden Seiten; stattdessen schießt der Schütze dem unbeweglich stehenden Tormann den Ball in die Hände. Blochs Systematik hat damit ihre Wirksamkeit verloren. Es kommt zu einem Ausbruch aus dem geregelten Muster. Das Subjektive wird verspürt, das Objektive erscheint als imaginär. Die Kausalitäten entfernen sich von Bloch in gerade dem Maß, in dem sie aufdringlich werden.

Es gibt noch einen Aspekt, der zu berücksichtigen ist und der an *Die Verwandlung* von Kafka erinnert, nämlich die fast ekelhafte Beziehung Blochs zu seinem Körper. An einer Stelle heißt es: „*Ein Auswuchs! Er nahm sich selber wahr, als sei er plötzlich ausgeartet. Er traf nicht mehr zu; war, mochte er auch noch so still liegen, ein einziges Getue und Gewürge; so überdeutlich und grell lag er da, daß er auf kein einziges Bild ausweichen konnte, mit dem er vergleichbar wäre. Er war, wie er da war, etwas Geiles, Obszönes, Unangebrachtes, durch und durch Anstoßerregendes; verscharren! dachte Bloch, verbieten, entfernen! Er glaubte sich selber unangenehm zu betasten, merkte dann aber, daß nur sein Bewußtsein von sich so heftig war, daß er es als Tastsinn auf der ganzen Körperoberfläche spürte; als ob das Bewußtsein, als ob die Gedanken handgreiflich, ausfällig, tätlich gegen ihn selber geworden seien. Wehrlos, abwehrunfähig lag er da; ekelhaft das Innere nach außen gestülpt; nicht fremd, nur widerlich anders. Es war ein Ruck gewesen, und mit einem Ruck war er unnatürlich geworden, war er aus dem Zusammenhang gerissen worden.*“⁹⁵

Dazu näher W.G.Se bald: „*Die negative Transsubstantiation, die sich an Bloch hier vollzieht, die Erfahrung der Ekelhaftigkeit der eigenen Person, die dann auch für andere »unberührbar« wird, erinnert unmittelbar an die Verwandlung des Gregor Samsa, in der gleichfalls die Flucht in eine Form transhumaner Existenz zur Anschauung gebracht wird. Der Ekel, ein zentrales Merkmal des von der Existentialphilosophie von Nietzsche bis Sartre*

⁹⁴ RENNER, Rolf Günter: *Peter Handke*. Bd.218. Stuttgart: J.B.Metzler, 1985, S.18

⁹⁵ HANDKE, Peter: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S.70f.

entworfenen Menschenbildes, bezeichnet den Punkt, an dem das Subjekt die Sicherungen der Zivilisation verliert [...]“⁹⁶

Handke setzt die die Aspekte des Existentialismus praktisch um und entwickelt sie frei im Rahmen einer psychologischen Analyse.

Die Angst des Tormanns beim Elfmeter stellt ohne Zweifel den Höhepunkt der frühen Prosa Handkes dar. Er hatte schon die äußere Form vorbereitet und in sie projiziert er seine Methoden. Handke geht hier dekonstruktivistisch vor, indem er zeigt, dass man einen Kriminalroman schreiben kann, den man zugleich durchbrechen kann.

⁹⁶ SEBALD, W. G.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke.* Salzburg/Wien: Residenz 1985, S.125

5. Wolfgang Bauer

5.1. *Bewusste Trivialität und Absurdität*

Wolfgang Bauer gehörte eng zu denen, die mit dem Traditionalismus, beziehungsweise mit der vom Staat geförderten österreichischen „Renaissance“ nach dem Zweiten Weltkrieg, streng Schluss machten. Und die wahre Revolution fand damals besonders im österreichischen Theater statt. Die bisherige Zurückhaltung (zum Beispiel in Bezug auf die Sexualität auf der Bühne) hörte auf zu dominieren. Wie bereits hingewiesen wurde, attackierte die junge Generation um das Forum Stadtpark die Heimatdichtung, das Blut-und-Boden-Denken, und die einfache Sentimentalität.

Die „sozialrealistischen“ Stücke Wolfgang Bauers lehnten jede Ästhetisierung ab und zeigten eine bizarre widerspruchsvolle Realität. Er legte Entwürfe vor, die der internationalen Avantgarde der Zeit zuzurechnen sind. Während aber experimentale Theaterdirektoren wie Robert Wilson oder Jerzy Grotowski ihre Stücke gern realisierten, schrieb Bauer (vor allem seine *mikrodramen*) vielmehr für die Nichtrealisierung.

Wolfgang Bauer verfasste kurze Stücke, Hör- und Fernsehspiele, Erzählungen, sowie Gedichte (die jedoch im Allgemeinen kritisiert wurden) und 1967 den einzigen Roman *Der Fieberkopf*, der ironisch und fast böse auf die Tätigkeit der Schriftsteller allgemein angreift. Als Dramatiker setzte er sich mit *Magic Afternoon* durch, woraufhin die Uraufführungen an den bekanntesten deutschsprachigen Bühnen stattfanden: Volkstheater Wien, Studiobühne des Deutschen Schauspielhauses Hamburg, Münchener Kammerspielen.

Schon in seinen ersten Stücken bedient er sich mit großer Freude einer bewussten Trivialität und Absurdität im Sinne des absurden Theaters, die ihm ein spontanes und entfesseltes Phantasieren bieten, und er benutzt auch Techniken, die an die Pop-Art erinnern. Er will dadurch aber kein Mitleid erwecken oder bloß moralisieren, sondern stereotype Vorstellungen der Zuschauer brechen. Dem Begriff der Mimesis gab er jedenfalls eine neue Bedeutung.

In Zusammenhang mit den drei sozialkritischen Dramen *Magic Afternoon*, *Change*, *Party for six* erwartet man logischerweise, dass die Zuschauer von der Ziellosigkeit der

jugen Menschen überzeugt sind, dass Jugendliche nur noch Sex und Drogen suchen. Bauer aber lässt die Zuschauer alles so realistisch, ironisch, sogar absurd erleben, bis man etwas anderes konstatieren kann als am Anfang. Nämlich, dass das alles doch einen versteckten Sinn haben muss. Der Autor wirft uns als Antwort diese Überlegungen hart ins Gesicht, er überlässt uns nur wenig Freiheit, im Gegensatz zu den ersten Dramen aus der ersten Hälfte der 60er, die eher den freien, improvisierten Happenings ähnelten. Früher richteten sich die Stücke hauptsächlich gegen die Vernunft, in den drei oben genannten werden vielmehr realistische Handlungen gezeigt. Wenn der Rezipient also glaubt: Diesen Sinn habe ich begriffen, gibt er später seine Meinung wegen Bauers Ironie wieder auf.

Oft wird da dem Autor Trivialität vorgeworfen, schließlich wurde zum Beispiel auch Arthur Schnitzler ähnlich kritisiert. Warum spricht man eigentlich von der bewussten Trivialität? Sie ist wirklich bewusst – an der Oberfläche bewusster Unsinn, in der Tiefstruktur Erkenntnis, Kennenlernen. Aber kein Kalkül, keine Mahnung über Moral. Er protestiert eigentlich nicht, erzieht nicht. Bauer wollte einfach dem Zuschauer etwas aus seinem Milieu zeigen, um ihn wehrlos zu machen. Es heißt, die asozialen Regungen zu zeigen, die die Demaskierung des Bürgertums verursachen sollten. Da knüpft Wolfgang Bauer an die Dramatiker der Zwischenkriegszeit, vor allem an Ödön von Horváth an. Wolfgang Bauer versucht nicht das Verhalten seiner Figuren zu entlarven, er demonstriert sie nur, wie auch beispielsweise Karl Kraus, der dazu jedoch andere Techniken benutzte und zwar dokumentarische Merkmale. Insgesamt sind die Dramen Bauers viel radikaler als bei Horváth.

Es ist leicht vorstellbar, dass Bauer selbst mit dieser Charakteristik nicht einverstanden gewesen wäre. Es ist äußerst gefährlich, gerade bei ihm (ähnlich auch bei Handke), zu Verallgemeinerungen aller Art zu neigen. Wolfgang Bauer geht es vor allem um Spaß und tödlichen Ernst zugleich.

Um das größte Problem noch einmal zu betonen, bei den Interpretationsversuchen des Werkes Wolfgang Bauers sollte man keine programmatischen oder moralischen Gleichnisse suchen. Er legt keine Vorschläge vor. Keine Figuren sind vordefiniert, vorgegeben, sie leben dynamisch, jetzt, nur in diesem Moment. Es sind keine Symbole, sie gewinnen im Laufe des Stückes ihr Eigenleben. Das ist die wichtigste Erkenntnis bei Bauer.

In dem Stück *Silvester oder das Massaker im Hotel Sacher* aus dem Jahre 1971 schreitet Bauer zu einer geplanten Selbstzerstörung. Für das Drama, das die Hauptfigur und Autor im Stück bis Mitternacht am 31. Dezember abgeben soll, nimmt er sich einfach bei einer Party mit dem versteckten Tonband auf. Aus der „Publikumsbeschimpfung“ wird eine

Selbst-Autoren-Beschimpfung. Und wiederum erscheint die bewusste Trivialität, die aber, zusammengefasst gesagt, offensichtlich ein notwendiger Bestandteil der Kunst ist, damit die Literatur nicht steril wird: „*Wären die Mittel nicht von einer erschreckend folgerichtigen Platitude und Roheit – Bauer ist der entschiedenste deutschsprachige Pop-Artist -, man könnte hier wie bei den anderen Stücken Bauers von einer Wiederkehr der ‚romantischen Ironie‘ sprechen, die das, was sie schildert, mitsamt der Schilderung selbst so sehr in Zweifel zieht, daß sie es im Schildern als unschilderbar in die Luft sprengt. ‚Leben‘ und ‚Kunst‘ (man könnte auch ‚Gammeln‘ und ‚Kintopp‘ sagen) sind dabei ein Gegensatzpaar, wobei im Leben Ketchup verspritzt wird und in der Kunst ‚Blut‘. Bauer hat dabei die Trivialität wie kein zweiter Autor als höchste Kunstinstanz inthronisiert.*“⁹⁷

5.2. „Happy-Art“ und Wolfgang Bauer

In den 60er Jahren wurde im deutschsprachigen Raum der Aufsatz *Überquert die Grenze, schließt den Graben!* von Leslie Fiedler, der unter anderem auch den Begriff „Postmoderne“ in die Literaturgeschichte eingeführt hat, veröffentlicht. Damit wurde die Grenze zwischen der Hochliteratur und der Literatur des Alltags praktisch aufgehoben. Es begann mit der US Szene, die die Kultur ganz neu prägte und die auch die Sprache zu beeinflussen begann. So finden wir zum Beispiel in *Magic Afternoon* von Wolfgang Bauer sehr viele Anglizismen und die Langeweile der von den USA geprägten Jugend. Man schrieb oft von den Massenmedien, vom Sport, vom Kino, von der Trivialliteratur, von der Jazz- und Rockmusik (englischsprachige Texte prägten die jüngere Generation auch in ihrem alltäglichen Sprachgebrauch), und – freilich – von den Drogen.

Die Anfänge gehen in die 50er Jahre zurück, als die so genannte Beatliteratur (mit den Namen wie Allen Ginsberg, Jack Kerouac oder William Burroughs) ein künstlerisches und soziales Phänomen wurde. Der Mythos Amerika wurde durch die Massenmedien wie das Fernsehen, Rundfunk, sowie die Filmindustrie verbreitet.

Ähnlich wie in der Kunst meint der Begriff *Pop* in der Literatur ein ursprünglich provokatives Verfahren, mit dem die „Hochliteratur“ durchbrochen werden sollte. Die Künstler wollten die feste Grenze zwischen den Künsten überschreiten oder sogar aufheben. Das Beatles-Phänomen Hand in Hand mit der Jazzmusik führte zu einer Kulturrevolution und

⁹⁷ KARASEK, Hellmuth: *Bauer, Wolfgang. Oder: Die bewusste Trivialität.* In: Theater heute (1972), Jahressonderheft, S.66

hat vor allem die Jugend stark beeinflusst. Man bezeichnet die Popkultur daher auch als Teenagerkultur. Sie zeigte sich relativ positiv gegenüber dem Leben, aber eher gegen die unbeschränkte Macht und die Gesellschaft. Unter dem Motto „Make love, not war“ ging es um eine bewegende und vielmehr pazifistische Kraft, die den Genuss in Form von Erotik, Drogen und Musik förderte.

Auch das Forum Stadtpark stand der Popkultur seit den 60er Jahren nahe, was sich in der Zeitschrift *manuskripte* bald zeigte. Die Künstler suchten nach Möglichkeiten ihrer Selbstverwirklichung durch Happenings, die an die Tradition der Dadaisten bereits gegen Ende des Ersten Weltkriegs anknüpften. Sowohl die Wiener als auch die Grazer Gruppe verstanden die Kunstpräsentation sehr ähnlich.

Zu nennen ist in diesem Zusammenhang Peter Handke, am meisten aber Wolfgang Bauer und sein Freund Gunter Falk, die 1965 das ostentativ provokative *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* verfassten. Formal ist das Manifest mit der Einteilung in Paragraphen fast wissenschaftlich systematisch. Das Manifest ahmt mit der Nummerierung formal Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* nach.⁹⁸ Es geht aber im Gegenteil um eine freie sanfte Revolution, wohl im dadaistischen Sinne, um eine leise Provokation mit Freude, Glück, Lust, Spiel und natürlich bei Wolfgang Bauer auch mit Ironie, beziehungsweise Satire: „[...] *HAPPY ART & ATTITUDE* ist vermutlich bedeutsamste Bewegung seit dem Christentum. [...] *HAPPY ART & ATTITUDE* wird Kultur, Gesellschaft sowie die Wertorientierung des Einzelnen auf andere Fundamente stellen, auf die Fundamente von Sinnlichkeit und Spiel, das zwischen dieser und der Realitätsmeisterung vermitteln wird. Die Kollegen SCHILLER (»Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«) und Herbert MARCUSE (»Triebstruktur und Gesellschaft«) haben dies bereits antizipiert. [...] *HAA* löst also das Problem des Todes, seine vermeintliche Unlustbetontheit, so wie sie alle Lebens-probleme löst. [...]“⁹⁹

Um die Revolution geht es auch im Sinne des Lebens ohne Herrschaft im Sinne von *Triebstruktur und Gesellschaft* Herbert Marcuses (eine Parallele zu Handke) oder um eine beinahe romantische Poetisierung der herumliegenden Welt. Kurt Bartsch fügt hinzu: „*Vom provokanten Diktum des Autors, ‚so richtig lebendig‘ würde man erst durch das Sterben, spannt der Interpret einen Bogen zur Gedankenlyrik Schillers, dessen Abhandlung Über die ästhetische Erziehung Bauer und Falk in ihrem Manifest Happy Art & Attitude apostrophiert*

⁹⁸ Vgl. SCHIMDT-DENGLER, Wendelin: *Bruchlinien*. Salzburg/Wien: Residenz, 1995, S. 196

⁹⁹ BAUER, Wolfgang/FALK, Gunter: *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE*, In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK, Wolfgang Bauer*, H.59, München: Edition text+kritik, 1978, S.2ff.

haben.“¹⁰⁰ Die Lesung des Manifests im Forum Stadtpark im Jahre 1965 war eine Vorwegnahme dessen, was aus den USA ein paar Jahre als ein neues Lebensgefühl später kam.

Die Merkmale der Pop-Literatur kann man ohne Zweifel in seinen schon im Kapitel 3.1. erwähnten drei Stücken *Magic Afternoon*, *Change*, *Party for six* am deutlichsten nachvollziehen. Sie entstanden in der Zeitspanne 1964-1969 und haben das inhaltliche und formale Schema fast gemeinsam. Dieses Schema ist zum ersten Mal bei Bauer in seiner Raum- und Zeitform eher konventionell. Die Dramen spielen im Kreis der Kunstszene unter den Jugendlichen. In allen drei Stücken wird die Handlung gegen Ende tragisch zugespitzt, ob es sich nun um Mord, Selbstmord oder Demütigung einer der Figuren handelt. Ausführlicher wird das Thema später behandelt.

Das Stück *Ach, armer Orpheus!* (entstand 1989 unmittelbar nach dem Konzert von Miles Davis; ein typisches Beispiel des hier behandelten Themas).

Die Lyrik Wolfgang Bauers wurde nicht mit Beifall angenommen. Seine Gedichtbände *Das stille Schilf* (1969) und *Das Herz* (1981) spiegeln entsprechend die Sehnsucht des Autors nach einer parodistischen Imitation lyrischer Klischees und den konventionellen Reimen wider. Es erscheinen Kreuzungen zweier lyrischer Bilder, die aber nur schwer zusammenpassen.

Auch die Lyrik Bauers weist besprochene Merkmale der Pop-Literatur auf: „[...] zum Beispiel die häufige Verwendung kühner bis absurder Metaphern, die euphorische Grundstimmung, hymnische Elemente und natürlich die Themen. Mit »Harry's Bar in New York« nimmt Bauer offensichtlich Verbindung zu Allen Ginsbergs berühmten Langgedicht »Howl« auf. Im zweiten Teil von »Howl« wird der Begriff ‚Moloch‘ als Metapher für die erdrückende, riesenhafte Gewalt der Stadt, der Zivilisation, des Kapitalismus insgesamt mindestens dreißigmal wiederholt. [...]“¹⁰¹

An dieser Stelle kann man behaupten, dass die Pop-Art mit ihrer theoretischen Banalisierung der Kunst, mit der Vorstellung, dass fast alles erlaubt ist und dass auch das „Kleine“ und in den Hintergrund Gestellte auch eine wahre Kunst werden kann, spielte für Wolfgang Bauer eine sehr wichtige Rolle.

¹⁰⁰ <http://www.literaturhaus.at/buch/fachbuch/rez/Pechmann/> - Zugriff am 17.10.2009

¹⁰¹ RIGLER, Christine: *Amerikaner im Geiste. Beat und Pop im Forum Stadtpark der 60er und 70er Jahre*. In: RIGLER, Christine/ZEYRINGER Klaus (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*. Innsbruck/Wien: Studien Verlag, 1999, S.84

5.3. **Wirklichkeit und Identitätskampf der Figuren**

Einmal hat Wolfgang Bauer selber gesagt, dass er die Figuren in seinen Dramen nur vage im Kopf habe und auch die Handlung sei nicht ausführlich geplant. Der tragische Höhepunkt der Stücke *Magic Afternoon* oder *Change* sei daher vielmehr ein Zufall: *„Ich zeige immer wieder Destruktionen auf, und als Dramatiker muß ich – um beim Schreiben sozusagen im Schwung zu bleiben – die Figuren, ob gute oder böse, einfach laufen lassen. Ich muß mich im Augenblick des Schreibens auch in total negative Gefilde begeben und nicht eine Figur immer am Zügel halten und mit Understatement verharmlosen. Ich muß sie in ihre Richtung rennen lassen und habe natürlich auch eine gewisse Freude an diesen Zusammenstößen, die im Leben ja auch ständig passieren.“*¹⁰²

Wolfgang Bauer schafft aus Freude am Spiel, ist ungebunden und seine Botschaft ist ganz anders und liegt anderswo als zum Beispiel bei Peter Handke, etwa in der Ironie und im Spiel. Das ist auch das größte Problem bei ihm. Egal ob man das frühe absurde Stück *Der Schweinetransport* oder das späte *Ach, armer Orpheus!* liest oder sieht, immer zeigt sich teilweise eine Ratlosigkeit bei der Interpretation, respektive stößt man auf zum großen Teil subjektive Interpretationen über die Moral, die die wahre Botschaft des Stückes nur zu finden glauben, weil der Autor die Handlung erst im Laufe des Schreibens entwickelte und den Zuschauern (den Lesern) somit eine große Freiheit gewährt. Und Bauer war sich dessen bewusst: *„[...] Das begann schon mit ‚Magic Afternoon‘, das war eine fast ins Lächerliche gehende minutiöse Schilderung eines Nachmittages, und dieser Mord ist mir beim Schreiben einfach passiert - ich wollte ja überhaupt keine Aktion, schon gar keinen Mord – das entstand zufällig beim Schreiben. Zu meiner großen Verwunderung wurde das Stück, das ein Ausschnitt wie Andy Warhols ‚Flesh‘ sein sollte ein Blitzlicht, dann als zeitkritisches Dokument gewürdigt. Die Zuseher und Kritiker schafften sich mit diesem Urteil eine Basis, um darüber reden zu können. Hätte ich gesagt, das ist ein Popstück, das ist ein Ausschnitt, hätte ich eine Debatte mit zwanzig Freuden führen können. Das wäre vielleicht interessanter geworden, so wie bei ‚Party for Six‘ zum Beispiel, aber so erzeugte es plötzlich eine Gemeinsamkeit unter vielen Leuten. Das empfinde ich als Mißverständnis, für mich ist das ungenau, für einen Außenstehenden ist das selbstverständlich, es handelt sich also um ein beiderseitiges Mißverständnis. [...]“*¹⁰³

¹⁰² GROND, Walter: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: GROND, Walter/ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer, DOSSIER 7*, Graz: Droschl, 1994, S.10f.

¹⁰³ Ebd., S. 11f.

Ähnlich beabsichtigte er zuerst im von Ibsen inspirierten Stück *Gespenster* (1973), in dem die Figuren ihre Rollen und Identität als in einem bewussten „Anti-Ibsen Stück“ allmählich verlassen und verlieren. Das ist dann aber bewusst nicht passiert, da neben Jandl, Beckett oder den Existentialisten auch Henrik Ibsen für Bauer als Inspiration von Bedeutung war.

In diesem Kontext ist das folgende Zitat als der Schlüsselsatz zum Schaffen Wolfgang Bauers zu verstehen: „Zum richtigen Moment muß man dann zu arbeiten beginnen, weil es gibt auch Ideen, wo ich übernotiert habe, zuviele Notizen, zuviele Ideen, die dann das Schreiben hemmen. Man muß an einem Punkt zu schreiben beginnen, wo man es noch nicht ganz im Kopf hat. Es muß noch weiße Flecken geben. [...]“¹⁰⁴

Auf ähnliche Weise versuchten einige Kritiker die realen Schriftsteller oder Künstler hinter einzelnen Figuren in Bauers Werken zu enttarnen. So sieht zum Beispiel Heinz Sichrovsky in den Ehepaaren Bauer und Falk die realen Vorbilder für die Figuren in *Magic Afternoon*. Wolfgang Bauer sei Charly, weiter seine Frau Sylvia sei Birgit, Gunter Falk Joe und seine Frau sei die Monika im Stück sein.¹⁰⁵ Ähnlich sieht Heinz Steinert Gunter Falk in der Figur des Robert in *Gespenster* verkörpert.¹⁰⁶ Diese Behauptungen lehnt der Autor in einem Gespräch selbst ab, indem er betont, dass „sich kein Mensch, den ich kenne, auch nur einigermaßen mit einer der Figuren deckt.“¹⁰⁷

Bei Wolfgang Bauer finden wir fast immer eine gewisse Verzweiflung und Pessimismus, das wohl einzige Stück mit Merkmalen einer Posse ist *Der fröhliche Morgen beim Friseur* (1983). Die Figuren denken existentialistisch und reagieren nach den „Pop-Regeln“.

Wolfgang Bauer bemüht sich um kein Gesamtkunstwerk, sondern um Experimente durch eine konservativere Grundlage. Seine Figuren sind keine Symbole, keine Muster und leben ihr eigenes Leben im Verlauf des Dramas.

Es muss noch darauf hingewiesen werden, dass sich das Gesamtkunstwerk Bauers, beziehungsweise die Handlungen seiner Figuren stets zwischen Realität und Traum bewegen. Das wirkt auf den Leser oder Zuschauer oft irreführend. Zwar beschreibt Bauer extrem realistisch bis naturalistisch, dadurch entsteht aber paradoxerweise der Eindruck, dass alles

¹⁰⁴ GROND, Walter: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: GROND, Walter/ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer*, DOSSIER 7, Graz: Droschl, 1994, S. 26

¹⁰⁵ Vgl. SICHROVSKY, Heinz: *Die magischen Tage*, In: Basta (1987), H.11, S.190ff, zitiert nach MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Werke in sieben Bänden. Schauspiele 1967-1973. Bd.2, Graz/Wien: Droschl, 1986, S. 289

¹⁰⁶ Vgl. STEINERT, Heinz: *Gunter Falks theatralische Sendung*, In: BARTENS, Daniela/KASTBERGER, Klaus (Hg.): *Gunter Falk*. DOSSIER Extra. Graz/Wien: Droschl, 2000, S. 200

¹⁰⁷ KATHREIN, Karin: *Die Herausforderung fehlt*, In: Die Presse 1978 (Wien) zitiert nach PECHMANN, Paul (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Lektüren und Dokumente, Klagenfurt: Ritter 2008, S. 158

um uns herum subjektiv und damit relativ ist. Er spielt gern mit dem Bewusstsein und dem Raum zwischen der äußeren (objektiven) und inneren (subjektiven) Realität. Dem zu Folge ist Wolfgang Bauer einzigartig. Nur wenige versuchten gerade damit die Grenzen des Darstellbaren zu überschreiten. Vor 32 Jahren äußerte sich dazu Bauer folgendermaßen: „[...] *ich habe viel gemalt, abstrakte und surreale Bilder, habe aber nie den Wunsch gehabt, Realismus und Absurdes oder Abstraktes voneinander abzutrennen oder das eine über das andere zu stellen. Das tu ich heute noch nicht, und ich finde, das kann ja ohneweiters nebeneinander existieren. Vom Sinn her kann man ja oft absurde und realistische Stücke nebeneinander-stellen und in beiden dieselbe Absicht bemerken. Es ist nur die Form anders, und das ist eben nur ein Teil eines Kunstwerkes. Ich habe mich überhaupt nie festgelegt auf einen sogenannten realistischen Stil. [...]*“¹⁰⁸

Oft stehen seine Figuren gegenüber der unveränderlichen Realität, so dass eine unauflösbare Situation entsteht. Wolfgang Bauer schafft sich in frühen Dramen seine eigene Wirklichkeit. Vor allem in *mikrodramen* wird in diesem Sinn ein neuer, poetischer Weltraum geschaffen.

Ein anderes Problem in den frühen Dramen (abgesehen von den streng formexperimentellen *mikrodramen*) ist der Identitätskampf der Figuren. Sie können sich mit keinen Idealen identifizieren, was oft tragische Folgen hat. Sie werden zu Rollenträgern ohne eigene Identität, indem sie keinen Sinn als Lebenssinn akzeptieren. Das soziale Verhalten in einer Gruppe wird ausschließlich als Rollenverhalten verstanden. In *Magic Afternoon* ersticht Birgit Jo, nachdem er mit Charly versucht hatte, Birgit immer aggressiver in die Rolle eines Opfers zu zwingen. Die Muster des sozialen Verhaltens sind hier umgebaut: *„Die strenge psychologische Logik in der Gestaltung der Rollenspiele, in der Zeichnung der Charaktere und im Aufbau der ›Handlung‹ verführt den Zuschauer oder Leser zur Illusion, ein ›realistisches‹ Spiel mitzuerleben, abgebildete Wirklichkeit zu erfahren. Wolfgang Bauers Stücke aber sind Metatheater, Rollenspiele über Rollenspiele. Die Psychologie hat hier eine andere Funktion: sie liefert wichtige Regeln für die im Spiel gespielten Spiele, sie gibt ein abstraktes Bezugssystem für den Aktionsrhythmus ab.“*¹⁰⁹

Generell sind bei Bauer keine Helden, keine Vorbilder zu sehen, sondern Menschen, die außerhalb jeder Konvention stehen. Ihr Leben wiederholt sich endlos in einer Schleife, aus der sie nie herauskommen.

¹⁰⁸ MIXNER, Manfred: *Gespräch mit Wolfgang Bauer*, In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK*, Wolfgang Bauer, H.59, München: text+kritik, 1978, S. 6

¹⁰⁹ MIXNER, Manfred: *Rollenspiel und Identitätsverlust*, Ebd., S. 26

Zusammengefasst also könnte man die Hauptmerkmale folgendermaßen formulieren: Während die früheren Dramen von einer „naturalistischen Drastik“, Absurdität und auch von Gattungsexperimenten geprägt sind, wird das Widerspiel von Wirklichkeit und Gegenwirklichkeit in den späteren Stücken, die eine fantastische Welt vorführen, immer gewagter. In den folgenden Jahren (etwa ab 1968) wurden Bauers Texte immer surrealer, die Handlung war nicht mehr so strukturiert. Der surreale Eindruck wird durch das Unglaubliche, das in ihnen geschieht, hervorgerufen. Es scheint, als ob er seine privaten Ängste weg schreiben wollte. Seine Figuren verlieren ihre Identität zugunsten künstlicher und wechselnder Scheinidentitäten. Es steht jedoch fest, dass die Rollenspiele und Identitätsverluste auf *Magic Afternoon* und *Gespenster* beschränkt bleiben.

In 1976 ist ihm mit *Magnetküsse* gelungen, auch ein zum Teil philosophisches Stück zu schaffen, ähnlich wie drei Jahre später mit *Memory Hotel*. Seit diesem Wendepunkt sind die Dramen Bauers im Gegensatz zu den meisten Autoren der Grazer Gruppe vielmehr Metaphern für das menschliche Bewusstsein, man kann die Personen mit ihren Rollen in einem solchen Drama stets beliebig austauschen.

Seine Dramen „erschöpften sich“ im Laufe der Zeit in mehrfacher Hinsicht und konnten an frühere Erfolge nicht mehr anknüpfen. Trotzdem blieb Wolfgang Bauer in seinem Verzicht auf den Usus des Theaters immer eine wahre Avantgarde.

5.4. Analyse einiger ausgewählten Dramen aus den 60er Jahren

5.4.1. Der Schweinetransport

Dieser allererste Einakter wurde 1961 geschrieben und ein Jahr später im Forum Stadtpark uraufgeführt. Die unmittelbare Inspiration leistete die Uraufführung *Die Nashörner* von Eugène Ionesco in Graz, wo sich die Menschen in Nashörner verwandeln, bis am Ende ein einziger Mensch übrig bleibt. Damit wird im Allgemeinen die Neigung des Volkes zu einer totalitären Masse kritisiert.

Anstelle der Nashörner findet man bei Bauer übel riechende Schweine. Man hört nur drei Figuren S, H und L, die in einem Viehwaggon mit Schweinen fahren. Das Ziel der Reise bleibt unbekannt. Während S und H absurde parallele Gespräche führen, lacht die heimliche

und fürchterliche Figur L nur. Er (oder sie?) ist und ist nicht anwesend, fast im existentialistischen Sinne: „*Ich lache, weil ich nicht bin.*“¹¹⁰, heißt es in einem der wenigen seiner/ihrer Sätze. L verschwindet aus dem Drama in dem Moment, als S nicht mehr zu sein wünscht und immer lacht. Wenn man lacht, ist man nicht mehr in diesem hässlichen Raum. S wird zu L, H bleibt der einzige Mensch im Waggon, eine Verwandlung und damit Loslösung von der Wirklichkeit ist vollendet.

Das Stück ist sehr ironisch und äußerst unlogisch gegenüber der realistischen Literatur. Ähnlich wie bei Ionesco geht es um ein absurdes Drama, nur mit einer wichtigen Veränderung. Es wäre zweifellos oberflächlich zu behaupten, dass Bauer Ionesco kopiert hat. Er lässt etwas Eigenes daraus entstehen. Es geht ihm um eine schleichende Gefahr. Es kann schon verwundern, dass ausgerechnet Bauer in diesem Stück ernster wirkt.

H versucht stets zu träumen, um sich aus diesem Raum zu befreien, er versucht, aus der Zugbewegung eigene Vorstellungen heraus zu ziehen. Als der Zug einmal anhält, erklärt H dem S., dass sie sich in der Gegend der Selbstmörder (Intellektuellen) befinden, die Selbstmörder legen sich auf die Schienen. H. steigert gegen Ende seine Illusionen bis zum persönlichen Nirwana. Ein anderes Mal denkt H eine Frau aus, weist seinem Gesprächspartner S die Rolle des Standesbeamten zu, heiratet und begibt sich auf Hochzeitreise. Er schafft sich somit psychologisch einen neuen Raum im krassen Gegensatz zum Viehwaggonraum.

Die Handlungen spielen sich im Übrigen im Dunkeln ab. Das ganze Spiel lang sieht man nichts, man hört nur die Gespräche. Alles andere regt die Phantasie der Zuhauer an. Da alles für den Zuschauer unsichtbar ist, kann man von einem Hörspiel im Theater sprechen. Das Hörspiel ist enger begrenzt als das Drama. Innere und äußere Vorgänge können daher neben- und ineinander gezeigt werden. Worte und laute Geräusche setzen es in Bewegung. Sinn, Bild und Handlung bilden eine Einheit, weil die Dramatik rein auf das Akustische gerichtet ist. Das Stück wurde schließlich 1981 vom ORF als Hörspiel gesendet.

Ionesco war für Bauer ein *absolutes dramatisches Genie*.¹¹¹ Wie in *Die Nashörner* gibt es hier Parallelgespräche, wenn auch nicht so oft und präzise, die Pointen überschneiden sich, jedoch im Sprachkontrapunkt bei den Gedankenspielen, wenn zwei Gespräche (bei Bauer zwei Stimmen) gleichberechtigt nebeneinanderher geführt werden, knüpft Bauer an Ionesco nicht so genau an.

¹¹⁰ MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Werke in sieben Bänden. Einakter und frühe Dramen. Bd.1, Graz/Wien: Droschl, 1987, S.18

¹¹¹ GROND, Walter: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: GROND, Walter/ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer*, Dossier 7, Graz: Droschl, 1994, S. 19

Während Ionesco aus der äußeren Perspektive und oft mit Humor schreibt, lässt Bauer eher mit Bedrohung eine innerliche Verwandlung wirken.

Schon der Titel *Der Schweinetransport* und auch die dunkle Szene mit Viehwaggon lassen allerdings an die Nazithematik erinnern. Das könnte mit der bereits genannten totalitären Masse zusammenhängen. Man spricht von kleinen Händen überall im Waggon, man weiß nicht, wohin man eigentlich fährt, man hört fürchterliche Geräusche. Diese Aspekte, oder Zweideutigkeiten mit der NS-Zeit erscheinen bei Wolfgang Bauer später nie mehr. Es muss allerdings betont werden, dass die Anspielung auf die Nazithematik nur eine Vermutung ist. Die Grazer beschäftigten sich damit nur selten, der einzige Schriftsteller, der das Thema Krieg und Politik widerspiegelt, war Gerald Szyszkowitz.

Die Inspiration durch Eugène Ionesco lässt sich außerdem noch in *Das Lächeln des Brian De Palma* (1988) deutlich erkennen, konkret geht es um die Träume zweier Menschen, wie bei *Délire à deux*.¹¹² Es geht auch auf die Idee des Absurden Theaters zurück (die etwa seit Dadaismus und Surrealismus im Theater immer anwesend war), also darauf, dass die Leute nur wie Automaten und Marionetten funktionieren. In diesem Sinne muss das Stück, mindestens formal, als eine Parabel verstanden werden.

5.4.2. *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben*

Dieser Einakter sollte auch erwähnt und kurz analysiert werden, da es sich um eine absurde und existentialistische Parodie und Parabel handelt.

Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben wurde zwar schon 1961 von Bauer verfasst, allerdings erst im Jahre 1982 im „Keller-Theater“ im Forum Stadtpark uraufgeführt. Das absurde Spiel mit existentialistischen Zügen wurde von Jean-Paul Sartre und seinem Stück *Huis clos* (*Geschlossene Gesellschaft*) durchaus inspiriert.

Bei Sartre treten drei Tote (zwei Frauen und ein Mann) auf. Bauer kombiniert die Welt der Toten und Lebenden. Der lebende Reporter Roger macht eine Reportage aus dem Jenseits für die Lebenden oben. Das Reich der Toten ist hier unten eine Tauchkugel im Meer. Es gibt außer Roger, der von den Toten als Liftboy bezeichnet wird, fünf Tote – einen Mann, eine Frau, einen Kleeianer, einen Surrealisten und einen Komponisten. Später erscheint noch ein Mörder, der offensichtlich nicht in diese Bathyscaphe gehört, denn er hat, wenngleich tot,

¹¹² Vgl. ESSLIN, Martin: *Die umgestülpte Wirklichkeit*, In: GROND, Walter/MELZER, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. DOSSIER 7. Graz: Droschl, 1994, S.42

Zahnschmerzen. Ähnlich wie bei Sartre quälen sich die Figuren zuerst mit Hass und Ratlosigkeit, aber sie verwandeln sich allmählich und es kommt zu einem ziemlich erträglichen Gespräch.

Das Witzige an diesem Urstück Wolfgang Bauers ist die Tatsache, dass er die Hölle – wie schon der Titel anzeigt - nach oben verschoben hat, ins Reich der Lebenden. Alle sind hier, mit Ausnahme des Mörders, eigentlich zufrieden. Die Welt hier unten ist positiv, sie bietet eine Gebärmutterwärme der Zeit vor dem Leben. Der Komponist kann ungestört Klavier spielen, der Surrealist ist glücklich über seine kindischen Sätze, der Kleeianer beobachtet fröhlich die Farben und Fische des Meeres, der Mann sieht hier keine negativen Charaktere wie in der Welt oben. Und die Frau ist in Roger verliebt. Die Liebe zwischen dem Lebenden und der toten Frau, die physisch nichts verspüren kann, ist somit denunziert.

Aber Bauer greift wieder nach einer originellen Lösung: Nachdem sich die Tür oben wieder geöffnet hatte (wie bei Sartre), lässt Roger statt sich selbst den Mörder aussteigen und bringt sich um, um tot zu sein und um heiraten zu können. Denn: *„Es ist schön, tot zu sein.“*¹¹³ Damit schließt sich auch der einzig lebende Reporter dieser toten Unterwelt an und ist von der Hölle da oben getrennt. Der Mörder findet seine Tauchkugel und ist auch froh, er findet endlich seinen eigenen Platz zwischen denen, die für ihn keine Hölle sind.

Die Absurdität zeigt sich auch zum Beispiel im Gespräch über ihn, man denkt an Gott, der hier als ER genannt wird: *„Mörder: ‚Wer ER? Ich kenne ihn nicht?!‘ Roger: ‚Der Unternehmer dieser Tauchgesellschaft.‘ Mann: ‚Wer ist der Unternehmer dieser Gesellschaft?‘ Roger: ‚Niemand kennt ihn ...‘*¹¹⁴

Der ER scheint ein Godot zu sein, wobei niemand weiß, ob er gutmütig oder bössartig ist. Bauer versucht diesmal eine witzige Parodie zu schaffen, um das Stück Sartres auf den Kopf zu stellen. Es ist wie beim Negativfilm. Was schwarz ist, ist jetzt weiß und umgekehrt. Der bekannte Schlüsselsatz in *Huis clos*, dass die Hölle die anderen sind, zeugt von Hoffnungslosigkeit der Menschen unter dem Blickwinkel der Ewigkeit. Für Sartre war aber die Absurdität eine absolute Kategorie, die uns zwingt, auf die Erkenntnis zu verzichten. Wolfgang Bauer geht es dagegen nur um Parodie, Paraphrase des bekannten Ausspruchs, um keine philosophische Botschaft, sondern darum, die Absurdität auf anderem Niveau zu zeigen, das Spiel also so zu verzerren, bis es absurd erscheint. Bauer hebt die moralischen Aspekte und alle Kategorien auf.

¹¹³ MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Werke in sieben Bänden. Einakter und frühe Dramen. Bd.1, Graz/Wien: Droschl, 1987, S.65

¹¹⁴ Ebd., S.66

Der Gegensatz von Natur und Zivilisation, die Diskrepanz zwischen Ich und Welt, das sind die Themen. Keine Fragen nach Schuld, Sünde, sondern: „*Man muß sich nur zu helfen wissen.*“¹¹⁵

Auf jeden Fall sind diese ersten Urstücke ein ironisches, lustiges Spiel für Bauer, er spielt mit dem Dialogaufbau bis an die Grenzen der Verständlichkeit. Das Spiel auf der Bühne wird durch „Erzählen von etwas Erzähltem“ ersetzt. Illusionisierung durch die Bühne und Illusionsbruch durch die Sprache verbinden sich auf paradoxe Weise. Trotzdem wirkt *Der Schweinetransport* deutlich ernster als *Batyscaphe 17-26*.

5.4.3. „mikrodramen“ oder wie man mit großem Theater nichts zeigen kann

An dieser Stelle sollten ohne Zweifel auch die *mikrodramen* behandelt werden. Sie wurden in den Jahren 1962 und 1963 geschrieben. Ausgegangen wird von der Auffassung der Reihe „Schritte neun“ des Verlags Fietkau Berlin aus dem Jahre 1972. Es handelt sich um zwölf Mikrodramen, die 1964 im Wolfgang Fietkau Verlag in Berlin publiziert wurden: *Ramses, Haydn, Die drei Musketiere, Lukrezia, Die Schlacht an der Beresina, Cleopatra, Wilhelm Tell, Caligula, Tschingis Chan, Richard Wagner, Columbus* und *Romeo und Julia*. Darüber hinaus kamen noch acht dazu, einige davon in der avantgardistischen Zeitschrift des Forum Stadtpark *manuskripte*, insgesamt sind also in den sechziger Jahren zwanzig Mikrodramen erschienen. Mit ihrer Form und ihrem Inhalt erregten sie gleich Aufsehen. In ihnen geht es weniger um dramatische Inhalte als um die Form der Vermittlung. Es ist praktisch unbekannt, dass Bauer vor diesen Mikrodramen bereits Anfang 1962 kurze Texte als erste Prosaversuche, die sogenannten „Mikrotexte“, geschrieben hat, die jedoch nie veröffentlicht wurden. Laut Thomas Antonic von der Universität Wien ist evident, dass die kurzen Dramen von den Mikrotexten herleiten. Sie wurden dem Fietkau Verlag zuerst als „Nu-Texte“ angeboten, die Benennung *mikrodramen* (konsequent kleingeschrieben) wurde erst vom Verlag entworfen.

Interessant ist jedenfalls noch die Tatsache, dass *Columbus* sowie *Die Schlacht an der Beresina* jeweils einer Person gewidmet wurden. Das erste Drama Günter P. Straschek, dem jungen Regisseur, der sich mit den Medien kritisch befasste, und das zweite Drama Hans

¹¹⁵ MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Werke in sieben Bänden. Einakter und frühe Dramen. Bd.1, Graz/Wien: Droschl, 1987, S.72

Staudacher, dem österreichischen Maler, dem abstrakt expressionistischen „Action Painter“, der seine Gemälde frei und zufällig, also spontan geschaffen hat.

Die *mikrodramen* sind eigentlich überhaupt nicht spielbar (im Unterschied zum Sprechstück *Publikumsbeschimpfung* Handkes, in dem man auch verwurzelte Vorstellungen vom Theater angreift), denn es wird hier keine Geschichte vermittelt und in der Öffentlichkeit lassen sie sich höchstens vorlesen. Es sind absurde und surreale Kurztexte, die sich eher im Kopf des Lesers abspielen. Formal wird hier mit den Grenzen des Darstellbaren gespielt. Wollte man sich treu an die Regieanweisungen halten, müsste man die Bühne unter Wasser setzen, ein echtes Düsenflugzeug verwenden, aus Kanonen schwerste Munition ins Publikum schießen oder ein Stadion mit 150.000 begeisterten Zuschauern als Kulisse vorführen. Wichtig dabei ist die Methode, also *wie* die Inhalte vermittelt werden. Aus diesem Grund kann man vom Metatheater sprechen.

Die *mikrodramen* handeln von bekannten Helden aus vielen Bereichen, von großen Namen aus verschiedenen Epochen und Ländern, wie die einzelnen Titel versprechen. Das ist eine Verfremdung des Autors, die Zuschauer absichtlich zu irritieren, dass es um Schicksale dieser Helden handelt. Bei genauerer Betrachtung ist diese Verfremdung benutzt, nur um die Vorinformationen beim Publikum zu durchbrechen. Man erwartet etwas, was gleich ins Absurde übergeht und gezielt vom Autor verkehrt gesteuert wird. Gleich in *Ramses* ist die Hauptfigur entweder nicht zu hören oder gar nicht zu sehen, wobei es erwähnt wird, dass Ramses vor allem Redner ist.

Diese Großen werden in ihrer Blöße und Nacktheit in absolut absurden Situationen gezeigt. So backt zum Beispiel Haydn ohne seine Perücke „Omeletten“, Lucrezia kocht giftige Tollkirschebeeren ein, Napoleon hört im Gespräch von einem Engel die Worte: „[...] und du kannst mich überhaupt am ...“¹¹⁶ und damit ist das Spiel auch gleich beendet, Cleopatra kann ihre Nase abnehmen und im Bett vergessen oder Tschingis Chan sitzt um fünf Uhr morgens an der Bar. Die Ausdrucksmöglichkeiten der jeweiligen Helden sind außerdem sehr begrenzt. Sie sprechen nicht, oder nur ein paar Worte, meistens nur Ausrufe und Drohungen. Es handelt sich um kurze isolierte Repliken.

Die Handlung selbst realisiert sich wesentlich mehr in den Regieanweisungen als in der Sprache der Figuren. Die übliche Hierarchie von Haupt- und Nebentext ist dadurch zerstört und auf den Kopf gestellt. Damit hängt gewissermaßen die Tatsache zusammen, dass in manchen Dramen auch die Belegschaft des Theaters oder die Zuschauer selbst laut Regieanweisungen auftreten können, vor allem in *Die drei Musketiere* oder *Cleopatra*.

¹¹⁶ BAUER, Wolfgang: *mikrodramen*, Berlin: Wolfgang Fietkau, 1972, S.15

Bauer benutzt ziemlich viele Austriazismen (beim Kegeln schieben, einsieden) und vor allem tautologische Äußerungen. Während aber solche Wiederholungen von Wörtern und Sätzen zum Beispiel in Peter Handkes *Kaspar* zum Zweck der Manipulation und Sprechfolterung dienen, sind sie in *mikrodramen* als Spaß und unbegrenzte Phantasie gedacht.

Trotz ihrer Kürze ist für diese Mikrostücke der rasche und überraschende Zeit- und Szenenwechsel charakteristisch, es handelt sich stets um Landschaften (mit Ausnahme vom Schlafzimmer in *Cleopatra*). Tschingis Chan befindet sich in den ersten zwei Akten in der Gegenwart in New Orleans, im dritten in London und im vierten plötzlich in der Mongolei um 1211. In *Columbus* sieht man im dritten Akt zuerst die Arktis, im nächsten dann die Antarktis, aber: „[...] *Auch hier nichts von Columbus und seinen Mannen zu sehen.*“¹¹⁷ Mit Pausen wird auch fast kindlich gespielt, sie werden beliebig an den Anfang oder wider jede Logik ganz vor das Ende verschoben, so dass nach einer Pause von 15 Minuten nur das Ende folgt (*Columbus*). Es geht immer um chronologische und sachliche Antipoden. Absurdität und Groteske zugleich.

Lukrezia ist als Einakter konzipiert und bildet mit seinen fünf Sätzen den kürzesten Text im Buch. Es gibt drei Frauen in den *mikrodramen*: Lukrezia, Cleopatra und Julia aus Romeo, alle drei sind Selbstmörderinnen aus erotischen Verzweiflungen.

Das mit sieben Aufzügen längste und auch syntaktisch am reichsten und am meisten entwickelte Stück von den Mikrodramen ist *Richard Wagner*, das das Absurde und Unübersichtliche in sehr hohem Maße vorlegt. Erst ist man in Hongkong, dann folgt ein kleines Intermezzo in Salzburg, woraufhin man alle Opern Wagners ohne Pause hört. Im Folgenden mischt Bauer die Politik Österreichs ein, indem er alle Parteien zusammen mit einem Altersheim, einem Kindergarten und einer Selcherinnung als „*geschlossene Vorstellungen*“¹¹⁸ nennt und speziell für sie sarkastisch einen Extra-Aufzug aus dem Verkaufssalon der Firma Lloyd einlegt. Als Höhepunkt erscheint im sechsten Aufzug kurz auch Hitler, damit der urplötzlichen Assoziation Genüge getan wird.

Wilhelm Tell erinnert an eine endlose Schleife, es kommt zu Wiederholungen unveränderter Szenen. Nachdem Bauer zuerst in den ersten drei Bildern drei zufällige Situationen geschildert hat, kehren diese nach einer einstündigen Pause (!) zurück. Das letzte fünfte Bild zeigt diese Ereignisse noch einmal vor, und zwar „*auf einer Bühne auf der Bühne (auf der Bühne)*“.¹¹⁹ Es ist ein Drama in x-beliebig vielen Bildern und Pausen und es ist auch

¹¹⁷ BAUER, Wolfgang: *mikrodramen*, Berlin: Wolfgang Fietkau, 1972, S.29

¹¹⁸ Ebd., S.25

¹¹⁹ Ebd., S.19

das einzige Mikro drama mit den Schlussworten „Kein Ende“. Eine Spirale kann kein Ende haben. Mit diesem Ende knüpft Bauer an Ironie der Romantik an.¹²⁰

Darüber hinaus wird hier den Wilhelm Tell Friedrich Schillers, genauer genommen seine Konventionalität und Klassizität attackiert. Die Gründe dafür sind nach Gerhard Melzer klar: „*Schon die räumliche Situierung der drei Bilder in unmittelbarer Küstennähe stellt eine Art ‚negativen‘ Bezug zu diesem Mythos her, indem sie einen deutlichen Gegensatz bildet zu dessen Ansiedlung im Binnenland Schweiz. Darüber hinaus sind die Auftritte der Figuren und der semantische Zusammenhang, den diese Auftritte stiften, unverkennbar abgestimmt auf die räumlichen und atmosphärischen Besonderheiten des jeweiligen Schauplatzes, dem solcherart zusätzliche Ausdrucksqualitäten zuwachsen. [...] Was den kleinen Tell bei Bauer mit der Gestalt bei Schiller verbindet, ist seine Angsterfahrung, die allerdings nicht ins Heroisch-Pathetische gewendet erscheint, sondern im Gegenteil einen alltäglichen, geradezu banalen Einschlag aufweist. Entsprechend heißt es von Bauers Tell, daß er sich irgendwo im Gestänge der Sonnenschirme oder im Wald freien Badefleisches verirrt‘ habe, darob traurig sei und ängstlich nach Tante Blumi rufe.*“¹²¹ Der junge Tell steht hier für eine Fiktion, weil er aus der Szene allmählich ganz verschwindet.

Um den Erwartungshorizont der Rezipienten zu überschreiten und vor allem zu enttäuschen, erwähnt und bewertet Bauer manchmal das Publikum in seinen Regieanweisungen mit ironischem Abstand. In *Haydn* spricht er von primitiven Instinkten des Theaterpublikums, in *Die drei Musketiere* wird eine DC-6 auf die Bühne gestellt noch bevor man das Publikum in den Zuschauerraum lässt, in *Tschingis Chan* endet das Drama beliebig nach Interesse des Publikums.

Das Unverbindliche ist hier verbindlich, so können unwahrscheinliche Personenkombinationen erscheinen, im letzten Stück *Romeo und Julia* sind das Paris mit Helena, Romulus mit Remus und die Beatles an einem Tisch. Die Zuschauer erwarten, schon vom Titel her, ein tragisches Ende. Stattdessen „*bieten Romeo und Julia einen zügigen Geschlechtsakt.*“¹²²

Bauer spielt sehr gern und detailliert mit der Enttäuschung der allgemeinen Erwartung. Schon mit *Der Schweinetransport*, das im Grunde genommen kein Theater-, sondern eher ein Hörspiel ist. Die Kategorien von Zeit und Raum bedeuten im Theater fast immer eine Begrenzung der Phantasie, Wolfgang Bauer nutzt sie aus und „bespielt“ sie. Die Begrenzung

¹²⁰ Vgl. MELZER, Gerhard: *Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk*, Königstein/Taunus: Athenäum, 1981, S.52

¹²¹ Ebd., S.50f.

¹²² BAUER, Wolfgang: *mikrodramen*, Berlin: Wolfgang Fietkau, 1972, S.32

kann unter Umständen auch fruchtbar sein, dazu eignen sich vor allem verkleinerte Formen mit umso stärkeren Signalen. Aus dem Gesagten geht hervor, dass Wolfgang Bauer ganz andere Methoden benutzt als zum Beispiel Peter Handke mit seinen Sprechstücken und eher impliziten Signalen.

Die Diskrepanz zwischen dem Geschriebenen und der eigentlichen Bühnenrealisation wird bei Bauers Mikrostücken noch größer als bei anderen Dramen. Die Leute sehen alle Umstände viel voller als sie der Autor selbst beim Schreiben gesehen hat. Bauer selbst hat die Folgen selbst folgendermaßen charakterisiert: „ [...] *ich selber habe es um eine Spur wirkungsloser gesehen, als es wirklich ist. Und das ist ja einer der Punkte im Theater oder in der Kunst überhaupt: Es ist, glaube ich, ganz wichtig, daß man das selbst in einem eher kleineren persönlichen Rahmen absteckt; schon mit einer gewissen Publikumsreaktionserwartung, aber in dem Moment, wo man mit der Reaktions-erwartung des Publikums wirklich zu arbeiten beginnt, geht beim Theaterschreiben einiges schief, natürlich. Die Reaktion des Publikums, das Feedback passiert in Wirklichkeit immer anders. Das, was man sich intuitiv selbst vorstellt, das ist immer das beste, das kann auch völlig draufgehen, aber die Spekulation mit gewissen Zielgruppen und so weiter, die wäre völlig falsch, meines Erachtens. Das würde das Kreative auch zerstören.*“¹²³

Es ist auf jeden Fall schon erstaunlich, dass gerade die *mikrodramen* ihren revolutionären und provokativen Charakter im Laufe der Zeit nicht verloren haben. Das kann auch daran liegen, dass sie in der Tat unaufführbar sind und damit immer etwas Aufregendes, Spannendes darstellen. Sie funktionieren, weil sie eben nicht spielbar sind. Das zeugt im Übrigen von ihrer Einzigartigkeit in der österreichischen Literatur. Sie können nur schlecht veralten, sie verbleiben nämlich in dem Sinn im Text und verhalten sich unabhängig von der Zeitebene. Sie lassen sich als winzige Szenarien zu absurd-grotesken Filmen lesen. Ein Pendant zu Kurzfilmen von Jean-Luc Godard¹²⁴, dem französischen Filmregisseur der „Neuen Welle“ (Nouvelle Vague) in den 60er Jahren ist hier akzeptabel. Übrigens Peter Handke war vor allem von Godards Film *Le gai savoir* (*Die fröhliche Wissenschaft*) begeistert, da Godard Bilder und Töne auflöste und revolutionär mit der Sprache der Figuren spielte.

Die Intention des Autors im Falle der *mikrodramen* festzulegen ist praktisch unmöglich – es geht hier, aller Wahrscheinlichkeit nach und mehr als bei den anderen Werken Wolfgang Bauers, um die Durchbrechung der Möglichkeiten des Theaters mit allen Mitteln.

¹²³ Diskussion mit Marlene Streeruwitz, Wolfgang Bauer, Wolfgang Reiter (Lagebericht), In: RIGLER, Christine/ZEYRINGER Klaus (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*. Innsbruck/Wien: Studien Verlag, 1999, S.369f.

¹²⁴ Ebd., S.383

Hier werden die Helden, das Publikum und das Theater selbst auf geistreiche und amüsante Art und Weise verachtet.

Formal stellt schon die Verkleinerung der Dramen einen Traditionsbruch dar, beziehungsweise eine spöttische Attacke auf das traditionelle Theater und die Abwesenheit der Klimax im Drama. Bauer spielt mit selbstverständlichen Konventionen und hebt sie wieder ins Bewusstsein. Die Interpreten sind sich aber dennoch in dieser Sache nicht einig. Marlene Streeruwitz ist zum Beispiel dagegen, die *mikrodramen* als einen Angriff der Form auf das Theater selbst zu sehen: „*Die Mikrodramen erfüllen in allen formalen Strukturen die Voraussetzungen, in die literarische Gattung Drama eingeordnet zu werden. Sie erfüllen formal alle Kriterien, die eine intendierte Auffassung zulassen. Die Überschreitungen sind auf inhaltliche Ebene beschränkt. [...] Im Bedeutungsgefälle zwischen im grund gediegener traditioneller Form, ausuferndem Bühnenbild, bühnenungewöhnlichen Aktionen und minimalem Sprecher-Text, stellt sich auch der Witz der Mikrodramen her. Und das wütend Denunzierende.*“¹²⁵ Man könnte dieses Problem auch folgendermaßen formulieren: Es handelt sich um eine Attacke auf das Theater, die sich paradoxerweise der Mittel des Theaters zugleich bedient.

Dass in *mikrodramen* der Spaß am Spaß und die Freude an Bilderfindungen mit Freiheit der Phantasie durchaus spürbar sind, bleibt unbestreitbar. Deswegen ist auch im Grunde genommen überflüssig, nach dem Sinn dieser kleinen Dramen zu fragen, sie verfolgen keinen höheren Zweck, sie sind einfach kleine Texte, die Freude machen und ganz nebenbei auch provozieren. Und vor allem unter diesem Blickwinkel sollten sie auch analysiert werden.

5.4.4. Magic Afternoon

Magic Afternoon gehört zu den meistinterpretierten und oft gespielten Dramen Wolfgang Bauers. Es wurde zunächst von dreißig Verlagen und Bühnen abgelehnt. Mit *Magic Afternoon*, das endlich in Hannover dank Bauers Freund Horst Zankl uraufgeführt wurde, erzielte jedoch Wolfgang Bauer 1968 seinen Durchbruch und wurde einer der wichtigsten Gegenwartsdramatiker Österreichs. Als Paraphrase des Titels wurde er seitdem auch „Magic Wolfi“ genannt.

¹²⁵ STREERUWITZ, Marlene: *Die Rebarbarisierung der Bühne. Oder. Der Weg zum Licht führt oft durch Dunkel!* In: RIGLER, Christine/ZEYRINGER Klaus (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*. Innsbruck/Wien: Studien, 1999, S.281f.

Mit Hilfe der Ironie in der Dramaturgie und Sprache wurden hier fast anarchistisch, ähnlich wie in der erneuerten und verschärften Tradition des Volksstücks Ödön von Horváths, gesellschaftskritische Probleme vermittelt, aber auf eine vollkommen andere Art als bei den so genannten Anti-Heimatdichtern Peter Turrini, Felix Mitterer oder Reinhard P. Gruber, die mit ihren Dramen bewusst die Heimatdichter Waggerl oder Rosegger parodierten und einfach „gegen“ sie schrieben. Die sozialen Probleme sind bei Wolfgang Bauer nicht so wichtig, haben sozusagen keine Bedeutung über sich hinaus, im Unterschied zu den gerade genannten Autoren spiegeln sie nichts wider.

Es treten vier Personen der „lost generation“ - zwei Frauen, zwei Männer - zwischen 22 und 30 Jahren auf, Pseudo-Intellektuelle (erfolglose Stückeschreiber), die sich von der Welt der Eltern abgeschlossen haben und die Zeit in Langeweile und Leere verbringen. Die Langeweile wird durch Plattenspielen, Lesen und Haschischrauchen überspielt, aber auch diese Tätigkeiten gedeihen eigentlich nicht. Die hilflosen Figuren können keine neuen Werte schaffen, nur Orientierungslosigkeit und Desinteresse an öffentlichen und politischen Problemen. Ihre Kommunikation ist in der Regel vulgär und auf ein Minimum reduziert, ihre Gespräche sind ganz stumpfsinnig und sie können sich nur durch Drogen, Rockmusik und Sex realisieren. Der Sex funktioniert offensichtlich auch nur kaum - man hört Anspielungen auf die Impotenz Charlys oder kleine Brüste Monikas. Sie haben keine Ambitionen in irgendeinem Bereich des öffentlichen Lebens, sie sind wortwörtlich energielos. In ihrem Leben, das inhaltslos zu sein scheint, steigt allmählich die Aggressivität aus Langeweile, die letztendlich zum Mord führt.

Der Mord nach einem unlogischen Kinderspiel scheint in diesem Kontext nichts Außer-ordentliches, sondern ein bedeutungsloser Zufall zu sein, er ist nicht überraschender, nicht schockierender als alles, was vorher war. Nichts ist plötzlich mehr aufsehenerregend: Nach dem Mord zündet sich Birgit unberührt eine Zigarette an, legt eine Platte auf und fährt weg. Nur Charly scheint wirklich verzweifelt und ratlos zu sein, sein Freund ist weg, er bleibt allein. Er verkriecht sich vor Birgit.

Wie bereits erwähnt, der Identitätsverlust ist besonders in frühen Stücken Bauers aus den 60er und 70er Jahren zu finden, in *Magic Afternoon* natürlich auch. Der verstörte Charly versteckt sich nach dem Mord ganz am Ende im Kleiderschrank. Er weiß nicht, was er mit sich selbst machen sollte. Wer auf sich selbst verzichtet, vernichtet sich. Was gleich auffällt: Die Figuren verselbstständigen sich allmählich im Verlauf des Stückes, sie entwickeln sich ganz frei. Die Beobachtungen des Autors sind in diesem Sinne minutiös.

Dem Zuschauer ist keine Rationalität mitgebracht, deswegen erscheinen ihm die Figuren so „leer“, wie die ganze Gesellschaft umher. Sowohl Zeit als auch Raum sind da zwar eingehalten, aber inhaltlich gleichgültig, obwohl manchmal nach ihnen gefragt wird. Die Handlung verläuft nicht linear, sondern in Kurven. Der Raum ist für alle mit ihren absurden Sorgen und Ambitionen ein kleines Gefängnis, ein klaustrophobischer Raum, der wiederum an die Hölle in *Huis clos* Jean Paul Sartres erinnert. Selbstverständlich können sie rausgehen, doch draußen ist praktisch nichts, was sie sinnvoll erleben können.

Die Qualität beruht außerdem auf der Banalisierung der Gespräche und Spiegelbildlichkeit der Existenzen. Bauer will offensichtlich nicht das Handeln entlarven, er demonstriert nur, aber umso stärker. Und wieder hat er Spaß am Spaß mit einigen seiner Anweisungen: „*CHARLY: Okay (jetzt kommt es zur Schlacht – bitte, Herr Regisseur! -, bei der Birgit sehr viel schreit, um Hilfe schreit, während Charly Schimpfwörter ausstößt.)*“¹²⁶ Bauers Umgang mit der Sprache besteht darin, dass er die größten Banalitäten zuspitzt und weiterentwickelt, bis ihre Banalität fast zu schmerzen anfängt.

Peter Handke spricht hinsichtlich dieses Stücks von „Nervenschwankungen“ und der Bedeutung des Dialektgebrauchs. Der Ernst des Lebens ist wie bei Nestroy nur da anwesend, wenn man in Hochdeutsch spricht.¹²⁷ Der österreichische, oder genauer der Grazer Dialekt ist jedoch kein Spiel, kein Spaß, sondern hat zwei Funktionen. Einerseits stellt er das möglichst Reale und Echte für das Publikum dar, damit das Stück glaubhaft wirken kann. Andererseits denunziert er aber auch. In der Sprache ist das Schrecklichste positiv getarnt. Sie ist in diesem Fall ein zweiseitiges Schwert. Statt Kommunikation bildet sie Entfremdung. Ganz vorsichtig muss man bei Wolfgang Bauer hauptsächlich dort sein, wo plötzlich alles leicht oder lustig geht, wo alles funktioniert. Wenn Joe kurz vor dem Mord in guter Laune sagt: „*Mit dem Messerl geht's besser!*“,“¹²⁸ sind wir gewarnt. Es ist schon das starke Indiz, dass die Situation tragisch enden kann. Die Diminutivformen rufen die Gewalt aus, als zum Beispiel Monika Joe zum Schlagen provoziert:

„*MONIKA: Nur keine Nervosität vorschützen, entweder schnell oder gar net. (Pause) (Bissig) Na, kleiner ... süßer Teddibärli? Na? willst mich net vergewaltigen?*

JOE: (haut ihr mit dem Ellbogen eine rein)

¹²⁶ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Schauspiele 1967-1973. Bd.2*, Graz/Wien: Droschl, 1986, S.21

¹²⁷ Vgl. HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, S. 195ff.

¹²⁸ MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Schauspiele 1967-1973. Bd.2*, Graz/Wien: Droschl, 1986, S. 38

MONIKA: *Ah, schlagi tut das Bärli, schlagi, kanns Bärli nur schlagi...*¹²⁹

Der Sinn des *Magic Afternoon* wird häufig als ein „neues Volksstück“ interpretiert und geschätzt. Man vergleicht Bauer mit Horváth im sozialen und sprachlichen Aspekt. Das widerspricht jedoch der Schreibweise und Intention Wolfgang Bauers. Die Analysen des Gesamtwerks Wolfgang Bauers geraten, wie bereits erwähnt, sehr oft in eine Sackgasse. Es gibt zum Beispiel mehrere Auffassungen von *Magic Afternoon*, in denen der Autor mehrmals einige Gespräche korrigierte. Das würde die Ansichten, dass sich die ganze Handlung und Figuren erst im Laufe des Schreibens spontan entwickelten, in Abrede stellen.

Die Charakteristik von Alfred Kolleritsch, die im Programmheft zur Grazer Aufführung des Stückes erschien, charakterisiert aber sehr präzise die Intention des Autors nicht nur in diesem Drama: „[...] *Er bietet Welt ohne an-sich, er überrascht sie bei ihrem Werk als das todbringende Spiel und reizt dadurch im Zuschauer jene Klischees, mit denen eben der Zuschauer oder der für die Zuschauer besorgte Kritiker die Welt in Korrektheit aufbaut. Er will das unaufgeklärte Bewußtsein zerstören, indem er in denen, die das ablehnen, was sie sehen, die Abwehrmechanismen und die Verdrängungen freilegt. [...] Er zeigt nicht im Spiel, wer wir sind oder sein können, er stürzt uns mit seinem Spiel in uns selbst: Er zwingt uns, den Aufbau unserer Kasparhaftigkeit (Handke) einzubekennen, nicht uns zu bessern.*“¹³⁰

Und genau darin liegt der Reiz bei Wolfgang Bauer.

¹²⁹ MELZER, Gerghard (Hg.): *Wolfgang Bauer*. Werke in sieben Bänden. Schauspiele 1967-1973. Bd.2, Graz/Wien: Droschl, 1986, S. 24

¹³⁰ Ebd., S.204f.

6. Peter Handke und Wolfgang Bauer – ein komplizierter Vergleich

Wenn man zwei Autoren der Grazer Gruppe und die wohl wichtigsten Vertreter der Avantgarde im Österreich der sechziger Jahre Peter Handke und Wolfgang Bauer vergleichen will, hat man gewiss eine schwierige Aufgabe vor sich. Beide unterscheiden sich in mehrfacher Hinsicht in ihren Werken, in ihren Einstellungen zur Kunst überhaupt. Deswegen muss man an dieser Stelle manchmal auch von Verallgemeinerungen ausgehen.

Der gemeinsame Nenner bei den beiden Autoren ist die Lust an der Avantgarde, der gemeinsame Protest gegen das Provinzielle, gegen die vom Staat geförderte Restauration Österreichs. Darüber hinaus ist die Sehnsucht nach etwas Neuem den beiden Autoren gemeinsam. Jedes Stück muss etwas Neues, Provokatives enthalten, das ist die größte Triebfeder für beide. Am besten nicht nur mit einer neuen Gattung (bei Bauer die *mikrodramen*, bei Handke die *Sprechstücke*), sondern vor allem vom Gedanken her etwas ganz Neues, etwas, was man auf der Bühne noch nicht gesehen hat. Während aber Handke seinen Protest verschlüsselt und nach den *Sprechstücken* in einer immer akzeptableren Form versteckt, provoziert Bauer gerade mit der Form. Er schockiert direkter als Handke und entblößt in ersten Dramen vollkommen die Gattung und Grenzen der Kunst. Er wirkt *anarchistisch*. Er hat übrigens auch folgende Worte gesagt: „[...] *Die Gesetze sind eben metierbedingt! Zosch! Bämm! sag ich; welche Dunkelmänner sitzen hinter diesen Gesetzen, wessen (knusprige) Redisfeder schrieb sie nieder?*“¹³¹

Handke wirkt dagegen durchdachter, Literatur ist für Handke das primäre Mittel der Reflexion, seine Sprechstücke provozieren vor allem formal, indem er sie selbst thematisiert, aber inhaltlich natürlich auch. Die Provokation durch die Sprache unter dem Einfluss Wittgensteins zwingt zu Überlegungen, die Sprachexperimente, mit denen er den Rezipienten „foltert“, muss man erst sinnvoll sprachkritisch im Kopf decodieren. Ähnlich auch seine Versuche mit gestörter Wahrnehmung, die außerhalb der Zeit zu liegen scheint. Es sind einfach Ergüsse eines Individuums. Er macht Provokation zum Thema und Schema, er wirkt ernster und triftiger als Bauer, denn Bauer spielt ironisch mit der Form und provoziert mit Möglichkeiten des Theaters.

¹³¹ *Wolfi über die Theatergesetze*, In: Programmhefte der Vereinigten Bühnen, Graz/Steiermark, 1968 zitiert nach LAEMMLE, Peter/ DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*. München: text+kritik 1975, S. 80

Einer der wichtigsten Aspekte sowohl bei Bauer als auch bei Handke bildet also die Sprache. Bei Handke als eine sprachkritische Auseinandersetzung im Sinne Wittgensteins, bei Bauer als Spiel und Mittel zur Identitätsauflösung der Figuren. Es ist überhaupt äußerst interessant, dass gerade im österreichischen Raum die Sprachkritik eine so große Tradition hat. In Deutschland finden wir als Pendant praktisch nur die konkrete Poesie, die Wortexperimente Helmut Heißenbüttels und Arno Schmidts. In Österreich begann das Interesse an Sprachreflexion mit Mauthner, parallel mit Hofmannsthal und Schnitzler, also besonders von der von psychologischen Aspekten beeinflussten Sprache der Wiener Moderne, und ging über Horváth bis zur Wiener und Grazer Gruppe in den Nachkriegsjahren. Darüber hinaus befassten sich mit der Sprache - vor allem auf der theoretischen Ebene - die Österreicher Karl Kraus und Sigmund Freud. Und - Ludwig Wittgenstein natürlich. Viele der modernen Schriftsteller haben den Brief des Lords Chandos gelesen und als Ausdruck eigener Schwierigkeiten empfunden. Unter diesem Blickwinkel ist die Ausgangsbasis beider hier behandelten Autoren nicht so innovativ, wie es scheint, beide aber bleiben originell in dem, was sie schaffen. Dazu bemerkt Hans Weigel folgendes: *„Für den in deutscher Sprache schreibenden Österreicher ist der Weg zur Vollendung, wie schon gesagt, weiter und mühseliger als für den deutschen Autor deutscher Herkunft. Der Deutsche muß seine Sprache entdecken, der Österreicher muß sie erfinden und sich in ihr entdecken. Diese Problematik erklärt vielleicht, die besondere Beziehung der österreichischen Literatur zu ihrer Sprache und die ausgeprägte Tendenz der österreichischen Literatur, mit der Sprache zu spielen, sich der Sprache bewußt zu sein, im Material zu arbeiten. Wo das Wort nicht selbstverständlicher Besitz ist, sondern fragwürdig, und aus der Fragwürdigkeit durch Gestaltung erlöst sein will, wird es transparent. Träume und Gedanken müssen in der österreichischen Literatur einen weiteren Weg zurücklegen als in den sprachlich gesicherten Bezirken der deutschen Lyrik und Prosa, um Form zu gewinnen.“*¹³²

Der Dialekt als sprachliches Mittel funktioniert bei Wolfgang Bauer eher als Spaß und Entfremdung, bei Peter Handke ist die Sprache die Sprache *selbst*, ein Manipulationsmedium aufgrund von Satzmodellen, ein Untersuchungsmittel der Sprachfunktion innerhalb der menschlichen Erfahrung, besonders in seinen Sprechstücken. Wolfgang Bauer kannte selbstverständlich die Stücke Handkes und konnte sie auch beurteilen: *„All diese Sachen, von denen man glaubt, sie gehen nicht, faszinieren mich. Zum Beispiel Kino im Theater wie bei ‚Film und Frau‘, das ergibt im Theater – was ich so wichtig finde – sofort eine Enttäuschung, das Publikum ist verblüfft, um Gottes Willen, das ist ja ein komplett anderer Blickwinkel! So*

¹³² WEIGEL, Hans: *Sprache als Schicksal*, In: NACHBAUR, Petra/SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995, S.129

*finde ich, ein wirklich geniales Stück ist die ‚Publikumsbeschimpfung‘ von Handke, das war sicher eines der ersten Stücke, das das Theater in sich hochgehen ließ.“*¹³³

Beide Autoren ließen sich in den 60er Jahren auch von verschiedenen Einflüssen inspirieren. Die Pop-Kultur und einige existentialistische Merkmale waren ihnen gemeinsam, weniger schon die „Neue Subjektivität“ oder das absurde Drama. Auch das Forum Stadtpark stand der Popkultur seit den 60er Jahren nahe, was sich in der Zeitschrift *manuskripte* bald zeigte. Am meisten bei Wolfgang Bauer und Gunter Falk mit dem genannten *Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE*.

In Peter Handkes frühen Werken finden wir auch solche Massenphänomene wie vor allem Musik, Kino oder Fußball. Das sind Begriffe, die für die Bereiche des öffentlichen Lebens stehen, über die man in der Hochliteratur lange Zeit nichts las, die aus den so vielfältigen Themen herausfielen, mit denen sich angesehene Schriftsteller befassten. Handke geht es nicht um eine bloß generelle Aufwertung der Massenkultur, das wäre oberflächlich zu behaupten, sondern vielmehr um eine Verarbeitung der Einzelheiten des Alltagslebens auch in Verbindung mit der Hochkultur. So benennt er zum Beispiel seine Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* in Bezug auf den Kriminalroman von Raymond Chandler (der Erfinder der Figur Philip Marlowe) und lässt seinen durch Amerika wandernden Ich-Helden immer wieder von der Rockmusik sprechen, gleichzeitig beginnt aber der Protagonist den *Grünen Heinrich* von Gottfried Keller zu lesen und besucht die Aufführung von *Don Carlos*.

Handkes Bemühungen, den Schablonen zu entkommen, den Dingen einen ungewöhnlichen Blick abzugewinnen oder das Alltagsleben in allen Details zu beschreiben, entsprechen mit den Tendenzen des Films und der Montage dem, was schon Alfred Döblin auf seine eigene Art und Weise im innovativen Roman *Berlin Alexanderplatz* meisterhaft gezeigt hat. Handke versucht nicht das avantgardistische Kino zu rühmen, sondern gesteht seine Neigung zu Filmen, die man gewöhnlich der Popkultur zurechnet. Das Kinobild ist fast in jedem seiner Bücher präsent. Auch die Rockmusik (vor allem The Beatles, The Rolling Stones) ist in den meisten Werken der 60er Jahre deutlich spürbar. In Bauers *Magic Afternoon* machen die Literaturkritiker auf das Plattenhören von Rolling Stones aufmerksam. Bei Handke finden wir diese Rock-Elemente beispielsweise in den frühen Sprechstücken, konkret in der Regieanweisung zu *Publikumsbeschimpfung*. Die Frage nach der Kommunikationsfähigkeit der Sprache in Verbindung mit der Musik interessiert ihn sehr. Die musikalische Struktur beeinflusst die Konstitution der Sprache und diese wirkt zugleich auf musikalische

¹³³ GROND, Walter: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: GROND, Walter/ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer, DOSSIER 7*, Graz: Droschl, 1994, S.22

Abläufe. Man hat bei Handke in diesem Zusammenhang das Gefühl, dass er nicht in Sätzen denkt, sondern vielmehr in Interjektionen und in Onomatopoetika.

Das bereits kurz erwähnte Drama *Magnetküsse* steht wohl am meisten dem Aspekt der Innerlichkeit, des Bewusstseinzustandes bei Peter Handke nahe. Bauer gibt seinem Stück den Untertitel „Kriminalstück“, es geht um eine Kriminaltat aus der Perspektive der inneren Vorgänge der Hauptfigur. Einmal wird Ernst vom Wecker aus dem Schlaf gerissen und er ist sich auf Anhieb all der falschen Wahrnehmungen und Wahnvorstellungen bewusst, die ihn zum Mord an seiner Freundin veranlassen. Unwillkürlich denkt man hier an *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* von Peter Handke denken, wo die gestörte Wahrnehmung und Gleichzeitigkeit (Simultaneität) die wichtigsten Aspekte darstellen. Es bietet sich gleichzeitig an, dass man hier von der Neuen Subjektivität spricht, das ist aber an dieser Stelle umstritten. Das Innere ist sozusagen ein Teil des Äußeren, auf der anderen Seite ist die innere Wirklichkeit jedoch nur eine innere Dimension, die mit der äußeren nicht zusammenhängt. Bei *Magnetküssen* geschieht alles in der äußeren Wirklichkeit, die Uhr steht still und zeigt immer dieselbe Zeit. Die dargestellte innere Wirklichkeit ist ein Aspekt eines parallel ablaufenden Prozesses.

Es ist allgemein bekannt, dass die Zeit in der äußeren Realität von dem jeweiligen Beobachter abhängig ist, man spricht von der Relativitätstheorie, die in *Magnetküssen* und *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, zum kleinen Teil auch in einem ansonsten neodadaistischen Stück *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt* (1969) von Peter Handke auf diese Weise abgebildet wird.

Zur Zeit der Studentenrevolten und auch in späteren Jahren, in denen hauptsächlich in Deutschland eine rege Diskussion über die Vergangenheitsbewältigung herrschte, beschränkten sich in Österreich die politischen Diskussionen im kulturellen Bereich praktisch nur auf Kabarett mit seinen Satiren und Sketchen. Dort wurden sie auch erfolgreich parodiert. Handke begann sich ausführlicher erst seit den 90er Jahren politisch zu engagieren, spätestens seit 1996, als er den Reisebericht *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* veröffentlichte, kam es (und kommt es immer noch) zu vielen Streitigkeiten. Es wird ihm vor allem vorgeworfen, dass er westliche Staaten als „Gaunerstaaten“ in Bezug auf ihre Taktik in Sachen Serbien und Kosovo bezeichnet. Das liegt wahrscheinlich auch daran, dass sein Großvater mütterlicherseits slowenischer Abstammung war und Handke selbst als Kind noch slowenisch gesprochen hat. In der Frühphase, in den 60er und Anfang 70er Jahren, beschäftigte sich Peter Handke mit der Politik eher in kürzeren Aufsätzen über die Sowjetunion als Monopol des Sozialismus oder

über den Springer Verlag als Monopol des Kapitalismus. Oder, wie schon einmal gesagt, hielt er die Dankesrede in Berlin während der Studentenrevolte. Seine frühen Werke werden von diesen Diskussionen nicht geprägt. Wolfgang Bauer blieb in seinem Auftreten ganz unpolitisch.

Peter Handke lebt und schreibt seine Prosa und Dramen zum großen Teil im Ausland, wurde auch außerhalb Österreichs erfolgreich und zum Weltautor - ähnlich wie zum Beispiel Ingeborg Bachmann, die seit den 50er Jahren in Italien lebte. Bauer ist dagegen der immer noch eher provinziellen Stadt Graz treu geblieben.

Aus dem Gesagten kann man folgendes Resümee ziehen: Das Einzige, was Wolfgang Bauer mit Peter Handke praktisch verbindet, ist die Lust am Provozieren, sowohl formal als auch inhaltlich. Der gemeinsame Kampf der ganzen Avantgarde gegen die Modernität. Die Modernität ist nicht im Sinne einer Absage an den Historismus des 19. Jahrhunderts gemeint, sondern als Bemühung um eine *geschichtliche* Erkenntnis. Jeder tut es aber auf seine eigene Art und Weise: Peter Handke benutzt die Sprache fast nach mathematischen Formeln als Manipulation (in diesem Aspekt stand er der Wiener Gruppe nahe), sozusagen als Vergewaltigung des Individuums, weiterhin als gestörte Wahrnehmung, die aus dem Individuum einen Außenseiter macht. Handkes Einstellung zum Schreiben ist in vielerlei Hinsicht egoistisch, sie dient laut Kritikern seiner Selbstzufriedenheit und subjektiven Erfahrungsweise. Er schafft eine neue „künstliche“ Realität, die die reale ersetzen soll. Wolfgang Bauer verzerrt stattdessen die Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache nicht ganz, sondern vielmehr mit einem meisterhaften Spiel zwischen Realität und Absurdität, seine Figuren verlieren automatisch ihre eigene Identität. Sein Spiel wird auch als ein soziales Handeln ohne Zweck verstanden. Regeln und Gesetzmäßigkeiten werden in die Dimension des Möglichen verschoben.

Wolfgang Bauer ist direkter als Handke und „stillos“, er hinterlässt keine theoretischen oder programmatischen Abhandlungen oder Reden wie Peter Handke, man kann sich nur an Gesprächen mit ihm orientieren, deswegen lassen sich seine Stücke nur schwer interpretieren. Es scheint, als ob die Kritiker auf so eine Schreibweise eigentlich nicht vorbereitet waren. Das würde den Mangel an Sekundärliteratur zu den frühen Phasen beider Schriftsteller bezeugen.

7. GAV – Die Institutionalisierung der österreichischen Avantgarde

In Graz gab es in den 50er Jahren zwei Vereine, in denen sich die Schriftsteller engagieren und organisieren konnten – der überparteiliche und fest traditionelle *Steirische Schriftstellerbund* und der *Bund steirischer Heimatdichter*. Die in diesen Verbänden engagierten Autoren blieben im Vergleich zu den jungen Literaten um das Forum Stadtpark jedoch im regionalen Rahmen.

Die Gründung des Forums Stadtpark war ein wichtiges Vorspiel für die Avantgarde Österreichs. Aber erst in den 70er Jahren begann sich eine neue Denkweise in Bezug auf die Avantgarde-Rezeption in der Gesellschaft durchzusetzen. Die experimentellen Autoren hatten es noch in den 60er Jahren in Österreich schwer, vor allem aus Existenzgründen.

Der internationale PEN-Club war im Allgemeinen stark am Establishment orientiert und lehnte sowohl sprachexperimentelle als auch realistisch erzählende Schriftsteller ab. Die österreichische Schriftstellervereinigung PEN-Club mit dem Sitz in Wien funktionierte seit 1923. Nach der Auflösung kurz vor dem Zweiten Weltkrieg und der Wiederbelebung 1947 wurde der expressionistische Dramatiker Österreichs Franz Theodor Csokor zum Präsidenten gewählt. Er blieb an der Spitze der Vereinigung über 20 Jahre tätig. Die Wiederbelebung wurde vom internationalen PEN-Club jedoch unter Bedingungen gestellt. Die Mitglieder sollten ihre antifaschistischen Haltungen offenbaren. Es zeigte sich in den nächsten Jahren, dass gerade damit die Autoren der progressiven Literatur zahlreiche Probleme hatten, denn wie bereits hingewiesen, wurden mehrmals die einmal vom Nazismus geförderten Autoren auch vom Staat in den 60er Jahren mit Preisen ausgezeichnet, wie Bruno Brehm, Josef Papesch oder Franz Nabl. Mehr noch, die ehemaligen Mitläufer wurden bald nach dem Zweiten Weltkrieg als Mitglieder des Verbandes aufgenommen. Wahrscheinlich aus persönlichen Gründen, gemeint sind in erster Linie verschiedene Bekanntschaften. Im PEN ging es außerdem von Anfang an um Machtpositionen. Diese Taten versuchte der Vorstand des PEN-Clubs mit der Gefahr des in der Tschechoslowakei, DDR und Sowjetunion zunehmenden Kommunismus zu tarnen.

1968 wurde das Avantgarde-Festival *steirischer herbst* gegründet. Durch viele aufsehenerregende Aufführungen kann man das Festival als den nächsten Schritt zur Institutionalisierung sehen.

Auf Initiative von Hilde Spiel wurde bereits 1971 die *Interessengemeinschaft österreichischer Autoren* (IG Autoren) gegründet. Ihr Zweck war es, die Autorenverbände zu vereinigen.

Die nächste Vorstufe findet 1972 im Rahmen des Festivals *steirischer herbst* zum ersten Mal statt. Während des Literatur-Symposiums kam es zu offiziellen Protestaktionen gegen den österreichischen PEN-Club. Eine der Ursachen dazu war der Rücktritt des Präsidenten Alexander Lernet-Holenias, wie im Kapitel 2.1. bereits erwähnt wurde. Ernst Jandl verfasste als Leitfigur das Manifest, dass der PEN-Club nicht repräsentativ genug ist, mehr noch: „*ich bezeichne den sogenannten österreichischen pen-klub in seiner gegenwärtigen zusammensetzung als eine schande für den internationalen pen-klub und als eine schande für österreich.*“¹³⁴

Dort wurde die Entscheidung getroffen: Weg von Wien nach Graz! Denn der PEN-Club hat ihrer Meinung nach durchaus versagt. Die Erklärung Ernst Jandls unterschrieben insgesamt 17 Autoren, darunter auch Elias Canetti, als einziges Mitglied des PEN.

Der große Gegensatz zwischen der Grazer Autorenversammlung (GAV) und dem PEN-Club ist historisch und literarisch bedingt. Die GAV verstand sich als Gegenpol zum österreichischen PEN-Club, also definitiv als ein österreichischer Gegen-PEN. Die Autoren wollten ein zweites autonomes Zentrum für progressive Autoren bilden, das ganz offen gewesen wäre und wiesen in diesem Kontext darauf hin, dass sich vier PEN-Clubs in der Schweiz befinden. Dort aber existieren sie wegen des stark ausgeprägten Regionalismus und der Sprachdifferenz.

Es muss in diesem Zusammenhang erinnert werden, dass sich die Medien im Streit zwischen dem österreichischen PEN-Club und der GAV offensichtlich auf die Seite des PEN-Clubs stellten, vor allem die Leute um die Zeitschrift *Pestsäule*.¹³⁵

Alfred Kolleritsch gehörte zu den Gründungsmitgliedern und war bis 1983 Vorstandsmitglied der Vereinigung. Später trat er wegen Arbeitsüberlastung zurück. Aber gerade in der Abspaltung der GAV vom PEN-Club artikulierte sich der Antagonismus gegenüber der offiziellen Staatskultur. Die GAV blieb keineswegs auf Graz beschränkt, die Mitglieder kamen zum großen Teil weder aus Graz noch aus der Steiermark. Da die Autoren

¹³⁴ JANDL, Ernst: *Erklärung zur Verleihung des Nobelpreises an Heinrich Böll*, 1972 zitiert nach INNERHOFER, Roland: Avantgarde als Institution? Am Beispiel der »Grazer Autorenversammlung«, In: EDER, Thomas/KASTBERGER, Klaus (Hg.) *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay, 2000, S.83

¹³⁵ Vgl. INNERHOFER, Roland: *GAV kontra PEN*. Die Institutionalisierung einer Spaltung, In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin/SONNLEITNER Johann/ZEYRINGER, Klaus (Hg.): *Konflikte-Skandale-Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Schmidt, 1995, S.230f.

überwiegend in Wien lebten, wurde der Schwerpunkt der Tätigkeit mittlerweile von Graz nach Wien verschoben. Der Sitz befindet sich in der ehemaligen Wohnung Robert Musils in Wien, die Institution behielt den Namen der Stadt ihrer Gründung.

Die Motive der Avantgarde (und damit der GAV-Gründung) habe ich in früheren Kapiteln bereits genug angedeutet. In Bezug auf die GAV kann man sie folgendermaßen zusammenfassen:

- a) das nötige Gegengewicht der Hauptstadt und damit der offiziellen Staatskultur gegenüber
- b) ein dringender Bedarf an einer festen Organisation der Avantgarde, teilweise aus Furcht vor einer Aufspaltung der avantgardistischen Literatur
- c) die allgemeine Sehnsucht nach freiem Schaffen ohne Grenzen
- d) die offizielle Anerkennung der experimentellen Literatur in Österreich, denn viele Autoren fanden ihre bisherige Beachtung vielmehr im Ausland

Es ging aber nicht nur um die bloße Etablierung der Avantgarde in Österreich, sondern auch um einen wichtigen Schritt zur Staatspolitik: *„Das Auftreten des ‚Arbeitskreises der Literaturproduzenten‘, dessen Aktivität kurz vor der Gründung der GAV ihren Höhepunkt erreichte, war das Signal für die Einleitung eines neuen Kampfes, bei dem nicht mehr ästhetische und weltanschauliche Differenzen, sondern die Durchsetzung der berufspolitischen Interessen der Schriftsteller gegenüber dem Staat, den Marktmechanismen und den Medien im Vordegrund stand. Es waren hauptsächlich die ‚Literaturproduzenten‘, die in die GAV die soziale, ökonomische und gewerkschaftliche Fragestellung einbrachten. Durch sie wurde, mit den Worten Andreas Okopenkos, die GAV ‚auf den Geschmack, Kulturpolitik zu machen, (...) gebracht‘.“*¹³⁶

Die GAV wurde im März 1973 im Forum Stadtpark gegründet. Dieses Jahr gilt als der größte Erfolg der österreichischen Avantgarde schlechthin. Es beteiligten sich daran insgesamt 58 Autoren. Zu den Gründungsmitgliedern gehören unter anderem Ernst Jandl, H.C.Artmann, der zum Präsidenten gewählt wurde, Gerhard Rühm, Friederike Mayröcker, Alfred Kolleritsch, Peter Handke, Wolfgang Bauer, Gunter Falk, Helmut Eisendle, Wilhelm

¹³⁶ INNERHOFER, Roland: *Die Grazer Autorenversammlung (1973-1983). Zur Organisation einer ‚Avantgarde‘*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1985, S.43f.

Hengstler, Klaus Hoffer, Michael Scharang, Harald Sommer und die Wiener Aktionisten Otto Mühl und Hermann Nitsch.

Es ging von Anfang an um eine Verbindung von ganz unterschiedlichen, progressiven Autoren. Hierarchisch standen die ehemalige Wiener Gruppe und Ernst Jandl an der Spitze, die von den Wiener Aktionisten, von der Grazer Gruppe und von politisch engagierten Autoren wie Scharang oder Gustav Ernst ergänzt wurden.

Zu den Gründungsmitgliedern gehörte unter anderem auch Barbara Frischmuth, die 16 Jahre später aus der GAV austrat, „um gegen den dort breit gewordenen antikünstlerischen Ton zu protestieren.“¹³⁷ Sie wurde in den 90er Jahren zum Ehrenmitglied des ungarischen PEN-Clubs, was nicht positiv angesehen wurde. Die Vorschriften der GAV verbieten beispielsweise im Allgemeinen die Mitgliedschaft im österreichischen PEN-Club.

Ernst Jandl schlug in seiner Erklärung 4 Alternativen eine Erneuerung des PEN-Clubs vor: „Freiwillige Auflösung des gegenwärtigen österreichischen PEN-Clubs und gleichzeitige Einberufung einer konstituierenden Versammlung für die Neugründung des österreichischen PEN-Clubs, wobei diese Versammlung aus den namhaften Autoren aller geistigen und literarischen Richtungen zu bestehen hat.“¹³⁸ Diese Bemühungen waren jedoch nicht erfolgreich.

An der Gründung beteiligte sich außerdem auch Oswald Wiener, der jedoch mit dem eher pragmatischen Vorgehen der GAV nicht ganz einverstanden war und nach strengeren ästhetischen Normen strebte. Die GAV konnte seine konsequenten, zum Teil anarchistischen Ziele, nicht erfüllen. Er kritisierte die fehlende aktive Diskussion am Inhalt der Avantgarde-elite. Stattdessen führte man nach ihm zahlreiche Debatten über vergebliche formale Organisationsprinzipien, die aussichtslos endeten. Wiener verließ die Autorenversammlung bereits nach einem Jahr. Peter Handke folgte dann 1977. Beide standen vor allem der Zusammenarbeit der GAV mit der sozialdemokratischen Staatspolitik misstrauisch gegenüber. Dabei war die Alleinregierung der SPÖ seit 1970, die eine Veränderung im Bereich der Kultur beabsichtigte eine günstige Voraussetzung für die GAV und Subventionen. Handke sah außerdem ernste Probleme auch in der fortgesetzten autoritären Vorstandstruktur der Versammlung.

Diese Austritte waren schon Vorzeichen einer künftigen inneren Spaltung. Der GAV wurde sehr bald vorgeworfen, zu politisch und zu viel nach links orientiert zu sein,

¹³⁷ HAIDER, Hans: *Barbara Frischmuth, eine Biographie*, In: BARTSCH, Kurt (Hg.): *Barbara Frischmuth*, DOSSIER 4, Graz/Wien: Droschl, 1992, S.161

¹³⁸ JANDL, Ernst: *4 Alternativen zitiert nach* INNERHOFER, Roland: *Avantgarde als Institution? Am Beispiel der »Grazer Autorenversammlung«*, In: EDER, Thomas/KASTBERGER, Klaus (Hg.): *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay, 2000, S.87

hauptsächlich wegen der sozialkritischen Autoren wie Michael Scharang, Gustav Ernst (Redakteur der Zeitschrift *Wespennest*) oder auch Peter Turrini, der 1973 aus dem PEN-Club ausgetreten war. Für Wiener oder Handke ist die Avantgarde, die sich auf einmal vom einst stark kritisierten Staat fördern lässt, plötzlich etwas zwischen Autonomie und Anpassung geworden, auf jeden Fall nicht ganz frei und uneingeschränkt. Mit der Massenorganisation kommt nach ihrer Ansicht zwangsläufig auch der allgemeine Qualitätsverlust und in diesem Aspekt dann folgerichtig eine allmähliche Annäherung an den PEN-Club.

Einige Streitigkeiten innerhalb der Versammlung wurden außerdem dadurch verursacht, dass ihre ersten Erfolge (die Gründung, Staatssubventionen, tolerante Aufnahmekriterien) zu viele Autoren gelockt hatte. Die Zahl der Autoren, die sich nur ein paar Jahre nach der Gründung in der GAV organisierten, stieg nämlich stark an. Im Jahre 1981 hatte die GAV zum Beispiel insgesamt 341 aktive Mitglieder und die staatlichen Subventionen überstiegen dieses Jahr sogar die für den PEN-Club.¹³⁹

Logischerweise kam es zu Spannungen und mehreren Austritten. Bekannt war die Kritik der Autoren der Wiener Gruppe an den Grazer Autoren Handke, Roth oder Frischmuth, dass sie die Verfahren der Wiener nur popularisierten und konventionalisierten. Weiterhin entstanden Gegensätze zwischen einer Gruppierung, die für einen Kampf gegen die sozialdemokratische Kulturpolitik bereit war, und einer, die eine effektivere und pragmatische Zusammenarbeit mit ihr beabsichtigte.

Ab Ende der 70er Jahre waren die Konflikte zwischen PEN und der GAV seltener. Im Gegenteil, der PEN-Club, die GAV und die IG Autoren traten eher gemeinsam für eine berufspolitische Interessenvertretung und für eine bessere soziale Lage der Autoren.

Das ursprüngliche Avantgarde-Potenzial der GAV verschwand dann zum großen Teil in den 80er Jahren. Mit der Etablierung der Avantgarde wurde schon das größte Ziel erfüllt, es musste nach neuen Perspektiven gesucht werden, sonst drohte der Anspruch zur Routine zu erstarren. Deswegen engagierte sich die GAV auch politisch, im sozialen Bereich (Minderheitenrechte) oder auch im Schulwesen (progressive Literatur sollte mehr an den Universitäten und in den Bibliotheken vertreten sein). Bereits in den späten 70er Jahren folgte also die Versammlung weniger programmatischen Anstößen auf ästhetischer Ebene, sondern vielmehr gegenseitigen Kontakten, Informationsaustausch oder dem Bemühen um materielle Versorgung der jungen Autoren.

¹³⁹ Vgl. INNERHOFER, Roland: *Die Grazer Autorenversammlung (1973-1983). Zur Organisation einer „Avantgarde“*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1985, S. 98ff.

Heute bildet die GAV immer noch eine wichtige innovative Institution im Kulturbetrieb des Landes und für viele junge Autoren stellt sie die einzige Möglichkeit zur Veröffentlichung ihrer Bücher dar.

8. Schluss

Wenn von der österreichischen Avantgarde nach 1945 die Rede ist, muss man vor allem an die Wiener Gruppe, an Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, an die Wiener Aktionisten und natürlich an die frühen Werke der Autoren der Grazer Gruppe denken. In den 50er Jahren war besonders die Wiener Gruppe der erste Vorbote der Avantgarde, die sich von der österreichischen Gesellschaft durch vollkommen andere Denkformen des Sprechens und Lebens abgrenzte.

Diese experimentelle Literatur ließ sich mehr oder weniger von dem österreichischen Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein inspirieren. Man kann also zwei Hauptlinien der Avantgarde verfolgen: die *sprachexperimentelle* Linie (auf der ästhetischen Ebene) mit den Autoren wie die Wiener Gruppe, Jandl, Mayröcker, Handke, teilweise Bauer und die *sozial realistische* (politisch engagierte) mit linksorientierten Autoren wie Scharang oder Turrini. Bei Bauer und Turrini kann man außerdem das Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit, sowie den Identitätsverlust der Figuren betrachten.

Diese avantgardistische (progressive) Literatur war nach 1945 vom offiziellen Literaturbetrieb ausgeschlossen. Die experimentellen Autoren protestierten gegen den vom Staat diktierten Stil des Konservatismus. Sie griffen an, was als Norm gesehen wurde. Deswegen hatten sie kaum eine Chance sich in der Öffentlichkeit durchzusetzen. Noch in den 60er Jahren wurde die Rezeption der Avantgarde (einschließlich der Wiener Gruppe) in Österreich willkürlich übersehen. Erst ab Mitte der 70er Jahre begannen sich die Massenmedien und die Universitätsgermanistik für die aktuelle Literatur, die ein wichtiges Kapitel in der österreichischen Literaturgeschichte bedeutete, mehr zu interessieren.

Es hat sich also gezeigt, dass in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg die Hoffnung auf eine spontane Erneuerung des Staates und der Gesellschaft allmählich begraben wurde. Besonders die Jugend litt oft an einem Umfeld, mit dessen Wertsystem sie sich einfach nicht identifizieren konnte. Die Jugend von damals hatte Lust auf etwas, was keinesfalls ins Bild des guten alten Österreich hineinpassen würde. Es waren hauptsächlich die Autoren der losen Grazer Gruppe um das Forum Stadtpark, die sich seit Anfang der 60er Jahre um diese Institution in Graz versammelten und die typisch österreichischen Zustände angriffen; vor allem die provinzielle Enge, den Habsburgischen Mythos der Zwischenkriegszeit oder auch das ewige Festhalten an längst überholten Traditionen. Indem die Autoren diese Zustände als spezifisch österreichisch begriffen, gewannen sie ihren Stellenwert innerhalb der so genannten Anti-Heimatliteratur, die sich bereits aus der Wiener

Gruppe der 50er Jahre, dem Nachkriegskabarett oder auch Horváths neuen Volksstücken entwickelte. Oder genauer: „Die Grazer Autoren erarbeiteten in der Folge ein ästhetisches Programm, das den Österreich-Mythos desavouierte und die Heimat als eine eher unheimliche Gegend erscheinen ließ. Mit dieser Redefinition, die sich bereits an in den Jahren 1968-1972 erschienenen Werken Barbara Frischmuths, Wolfgang Bauers, Gert Jonkes, Peter Handkes, Helmut Eisendles, Gerhard Roths und Alfred Kolleritschs ablesen läßt, traten die Grazer in die Nachfolge der von Altenberg und Schnitzler, Kafka und Wittgenstein, bis zu Broch und Musil reichenden Tradition extraterritorialen Schreibens. Der damit in die Wege geleitete Anschluß an die vaterlandslose Literatur ging in seiner Bedeutung weit über das bloß Literarische hinaus.“¹⁴⁰

Für die jungen Österreicher, die in den 40er Jahren geboren wurden bedeutete die Heimat ein eher grauenvolles Territorium ohne eine entsprechende Reflexion über die Vergangenheit. Die ältere Generation sah alle Österreicher bloß als Opfer des Krieges, aber nichts mehr. Das reichte vielen anderen jedoch nicht. Aus diesem Grund bemühten sich die jungen Leute um eine Veränderung der Verhältnisse. Sie wollten Pathos und bürgerliche Attitüde demaskieren. Sie wollten hart und ungeschminkt sagen: Das und das war falsch, auch wir sind zum Teil an der schlechten Vergangenheit schuld, sagen Sie es aber allen klar und laut und dann wollen wir ganz anders in die Zukunft gehen. Der Ausgangspunkt für die Avantgarde war damit geschaffen.

Die Bezeichnung Grazer Gruppe weist eher auf ein intellektuelles Potential der Autoren um das Forum Stadtpark hin, weniger auf eine Präferenz bestimmter gemeinsamer Themen. In den 70er Jahren fanden viele Autoren der Grazer Gruppe auch eine internationale Anerkennung, ein Trend, der besonders bei Handke, Bauer oder Frischmuth bis heute dauert. Im Allgemeinen haben die Wiener und die Grazer Gruppe oder auch die Wiener Aktionisten sich selbst als das eigentliche Werk verstanden. Was sie schrieben, hatte seine eigene feste Stelle innerhalb des Gesamtwerks, in dem man sich präsentierte.

Anfang der 70er Jahre, also mehr als 10 Jahre nach der Gründung des Forum Stadtpark, ist die Zeit für die Durchsetzung der Avantgarde im Allgemeinen endlich reif geworden.

Die Avantgarde bedeutete das Aufbrechen alter Sprachmuster, Befreiung aus der Semantik und Grammatik, ja – sogar Befreiung von sich selbst und zugleich ein Protest gegen die mächtigen Kräfte des staatlichen Literaturbetriebs. Charakteristisch für diese Autoren war

¹⁴⁰ SEBALD, W.G.: *Damals vor Graz – Randbemerkungen zum Thema Literatur&Heimat*, In: BARTSCH Kurt/MELZER; Gerhard (Hg.): *Trans-Garde. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und manuskripte*, Graz: Droschl, 1990, S.142f.

die bewusste Aneinanderreihung oder Steigerung von Klischees mit ironischen oder satirischen Mitteln.

Für das Frühwerk Peter Handkes war vor allem das formale Experiment charakteristisch. Handke ist im Unterschied etwa zu Thomas Bernhard kein konsequent negativer Zerstörer und „Beschimpfer“, sondern versucht vielmehr, die Ursprünglichkeit zu rekonstruieren und alle Möglichkeitspfade der Sprache zu demonstrieren. Er stellt die kommunikative Rolle der Sprache in Frage. Konsequenterweise attackierte er Gefühlsklischees und Verhaltensmuster. Bei Handke ist die Bemühung um das Durchbrechen der Erwartungen am deutlichsten zu sehen, er sucht aggressiv nach einem Metatheater. Bis dahin sagte das Theater etwas aus, es war Spiegel oder moralische Anstalt. Für Handke ist Drama keine Aussage mehr, sondern nur eine Vorrede zu dem, was die Zuhörer getan haben, tun oder tun werden. Der Schwerpunkt der Aufführung ist nun nicht mehr auf der Bühne zu finden, sondern in einem Bereich zwischen Bühne und Zuschauerraum, also im Schnittpunkt von Theater und Welt selbst.

Während er also in den Sprechstücken eine Unmittelbarkeit erzielen beabsichtigte, stellte er in seiner frühen Prosa die Genauigkeit der Beschreibung über die fiktionalen Zusammenhänge. Zugleich zielte er damit auf eine neue Genauigkeit des Sehens beim Leser. Was bei Handke entscheidend ist, ist die Beschreibung der Ereignisse, das heißt die jeweiligen Wörter und Sätze. An ihnen muss sich der Leser halten, nicht an das, was beschrieben wird. Was Peter Handke schreibt ist, genau genommen, eine linguistische Literatur, eine Literatur, die vollkommen frei von Zufälligkeiten ist.

Peter Handke ist seit den 70er Jahren bei den Kritikern und Literaturwissenschaftlern im Unterschied zu Wolfgang Bauer immer noch ein beliebtes Thema. Wahrscheinlich deswegen, dass sein Werk noch vielfältiger als bei Wolfgang Bauer ist, wie unvorstellbar es auch erscheinen mag. Es gibt nämlich kaum eine formale Gattung, in der sich Handke nicht versucht hätte: Roman, Tagebuch, Sprechstücke, Poesie, Essays, Drehbuch. Die Komplexität und Widersprüchlichkeit des literarischen Schaffens Peter Handkes setzt ein schon modifiziertes Verfahren der methodischen Annäherung voraus.

Handke wünscht sich einerseits den sich immer selbst kontrollierenden Gebrauch der Sprache und andererseits eine Sensibilisierung der Leser, er denkt also im Allgemeinen an die Kommunikation mit Rezipienten, wie er selber in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold bekannte: *„Das mag jetzt zynisch klingen, aber das erklärt sich auch schon dadurch, daß ich, zwar nicht auf den Markt hin, aber wohl daraufhin schreibe, daß viele das lesen können. Ich*

stelle mir den und den vor, ich stelle mir z.B. meine Schwester vor, die Verkäuferin ist, und denke: Könnte die das lesen? [...] Ich möchte als Schriftsteller, zumindest ist das mein Wunschtraum, wie ein amerikanischer Schriftsteller sein: daß ich nicht einfach meine Phantasie und meine Ängste ausbreite, sondern daß ich da eine Geschichte finde, die die Kommunikation bewirkt. Das ist natürlich ein Kalkül, und ich finde auch überhaupt nichts Schlimmes daran. [...] Der Simmel z.B. ist ein Schriftsteller, der weiß, die wollen das und das verstehen; und was sie nicht verstehen wollen, das schreibt er auch nicht. Aber ich weiß ganz genau, was ich möchte: daß sie auch das verstehen, was sie nicht verstehen wollen, was sie abwehren, was sie immer abgetan haben. Und deswegen glaube ich, daß es zwar Ware ist, was ich mache, daß es aber in diesem entscheidenden Punkt einen wesentlichen Unterschied gibt: daß ich nämlich auch das schreiben will, was die Leute verdrängen, was sie wegtun.“¹⁴¹

Das frühe Werk Wolfgang Bauers reicht dagegen von den ersten absurden Stücken über Zivilisationsmüdigkeit und sogar über eine gewisse „Weltlosigkeit“ und Gattungsexperimenten in *mikrodramen* über das höchst erfolgreiche „neorealistische“ Drama *Magic Afternoon* und von Ibsen inspirierten *Gespenster* aus dem Jahre 1973, die vorgeben, als seien sie nur Ausschnitte aus irgendeinem Nachmittag, bis zum „Traumtheater“ *Das Kurze Leben der Schneewolken* am Anfang der 80er Jahre. *Magic Afternoon* bedeutete einen Schlussstrich unter die Summe der Erfahrungen seiner Urstücke, die Rollenspiele der Figuren wurden in realistische Zusammenhänge gebracht. Was sich in den ersten Texten stark gegen die Vernunft richtete, das wurde seit 1968 ernster, realistischer im soziologischen und psychologischen Sinn.

Es handelt sich bei Bauer um ungewöhnliche Methoden und Experimente ad absurdum, oft um dadaistische Spielformen, die sich auf der einen Seite zwar auch mit anderen österreichischen Autoren (auch mit den ausländischen) vergleichen lassen, die Wolfgang Bauer aber noch zugleich verschärft und modernisiert.

Wenn es heute um die Rezeption Wolfgang Bauers geht, kann man relativ viel Material zu *Magic Afternoon*, *Change* oder *Gespenster* finden, auch darum, weil sie eine relativ „reale“ Geschichte zeigen. Deshalb wurde Bauer eher als Kritiker der Gesellschaft bezeichnet. Und dagegen äußerte sich Bauer doch bereits 1993: „[...] *Meine frühen Stücke sind ja sehr kunstbezogen und sehr künstlich, ich würde sagen, auch absurd und surrealistisch, und mit ‚Magnetküsse‘ ist es mir dann gelungen, aus den realistischen Rollen zugleich auch ein philosophisches Stück zu schaffen. Das war ein Punkt, nach dem ich mich*

¹⁴¹ ARNOLD, Heinz Ludwig: *Gespräch mit Peter Handke*, In: ARNOLD, Heinz, Ludwig (Hg.): *TEXT+KRITIK*, Peter Handke, H.24/24a, München: text+kritik, 1978, S.40

immer schon gesehnt hatte. ‚Magic Afternoon‘ und all diese Stücke empfinde ich heute als side step.“ ¹⁴² Den wahren Bauer sollte man also vor 1968 und nach 1973 finden, denn die so genannten sozialkritischen Stücke stellten nur einen Versuch dar.

So vielfältig seine Texte stilistisch und formal auch erscheinen mögen, eines ist ihnen gemeinsam: die zügellose Freude am Spiel mit den Möglichkeiten der Literatur. Jedes seiner Stücke ist Spiel als Spiel. Was in Handkes *Kaspar* noch als Selbstverteidigung angedeutet war, blieb den Figuren Wolfgang Bauers versagt. Sie sind vielmehr anarchistisch und verweigern die Wirklichkeitserfahrung. Das Schaffen gegen die Norm und der Kampf gegen Etiketten sind schließlich jeweils der Avantgarde gemeinsam, aber Wolfgang Bauer schien diese Methoden, Verfahrensweisen und überhaupt die Möglichkeiten und Grenzen einer Bühnenrealisation auf die Spitze getrieben zu haben. Seine Provokation ist pur, direkt und entblößt.

Wolfgang Bauer zielte ohne Zweifel auf die Aufhebung der Grenze zwischen der Kunst und Realität. Die allerersten Stücke Wolfgang Bauers sind solange komisch und spannend, solange das Mögliche als das Absurde wirksam formulierbar bleibt.

Manche von hier behandelten Autoren sind inzwischen schon gestorben und trotzdem fehlt es mit Ausnahme vom Droschl Verlag, meiner Ansicht nach, an einer Anthologie der progressiven Schriftsteller nach 1945 oder an einer ausführlichen Analyse ihrer Werke. Man braucht eine nähere Forschung in diesem Bereich, um zu zeigen, wie vielschichtig und beachtenswert die Avantgarde war. Wahrscheinlich mehr, als man im Allgemeinen denkt. Wenn man Missverständnisse vermeiden will, kann man nicht mit denselben Interpretationsmethoden wie bei der traditionellen Literatur arbeiten. Diese Avantgarde lässt sich nicht mit rein ästhetischen Maßstäben messen. Davon muss man sich bei Bauer lösen und neue Wege finden. Das ist eine große Herausforderung für die Literaturwissenschaft.

Die Texte von Peter Handke und Wolfgang Bauer, wenn auch in vielerlei Hinsicht unterschiedlich, waren Bekenntnisse zu einer Literatur, die sich anarchistisch und demonstrativ dem Literaturbetrieb verweigerte.

Die experimentelle Literatur schien für Erfolg in den 50er Jahren noch nicht ganz reif zu sein und hatte auch keine Chance sich in Österreich nach 1945 durchzusetzen. Ihre erste offizielle Institutionalisierung kam 1959 mit dem Forum Stadtpark und der Zeitschrift *manuskripte*, aber es reichte im sozialgesellschaftlichen Kontext nicht. 1973 folgte die Gründung der GAV als ein Gegenpol zum PEN-Club, an der praktisch alle wichtigen

¹⁴² GROND, Walter: *Ein Gesamtkunstwerk ohne dessen Plan. Wolfgang Bauer im Gespräch*. In: GROND, Walter/ MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer, DOSSIER 7*, Graz: Droschl, 1994, S. 14

avantgardistischen Tendenzen Österreichs teilnahmen. Etwas, was noch ein paar Jahre früher undenkbar gewesen wäre, wurde 1973 besiegelt. Die progressive Literatur hat sich institutionalisiert und wurde vom Staat subventioniert. Damit etablierte sich offiziell die Avantgarde in Österreich und die Subkultur wurde in den Staatsbetrieb definitiv integriert. In dieser offiziellen Institutionalisierung ging es jedoch nicht um eine revolutionäre Politik oder um eine Ästhetik der Aktion im Sinne der Wiener Gruppe oder des Aktionismus, sondern um die Texte, wie sie in der Literaturzeitschrift *manuskripte* erschienen.

Die vereinfachte Einteilung in die traditionelle und experimentelle Literatur, wie in dieser Arbeit vorgenommen, verliert in der heutigen Postmoderne und in einer ganz anderen politischen Situation zum großen Teil an Bedeutung, damals aber spielt sie noch eine wichtige Rolle. Natürlich tauchen auch in den 90er Jahren die Phänomene wie Franzobel oder Robert Menasse auf, die mit ihrer vernichtenden Kritik Österreichs teilweise an Bernhard oder Turrini anknüpfen. Nach 1945 wurden die Grenzen zwischen dem Traditionalismus und der Trivilliteratur auf der einen, und der experimentellen sowie der kritisch realistischen Literatur auf der anderen Seite noch schärfer und beeinflussten auch das kulturelle Leben des Landes. Die Grenze zwischen Tradition und Experiment scheint aber heute eher irrelevant zu sein.

Die gewiss äußerst interessante Frage nach der Ursache eines solchen Aufschwungs der Avantgarde im Österreich der 60er und 70er Jahre muss hauptsächlich im sozialgeschichtlichen Kontext verstanden werden. Seit den späten 70er Jahren sinkt der radikale formale Einzelprotest zum dekorativen Amusement ab. Die Stoffe haben diese Literatur „erobert“. Sie wurden zu einer Art Verfremdung. Weil die Forderungen mit durchaus demokratischen Mitteln gestellt wurden, nämlich mit der Sehnsucht vom Staat anerkannt und gefördert zu werden, ist das Avantgardepotenzial mäßiger geworden. Und dieser Aspekt wurde für einige Autoren der Avantgarde demzufolge unakzeptabel.

Die Zeit hat sich inzwischen verändert. Heute ist die österreichische Literatur durchaus emanzipiert, das Bewusstsein der jungen Autoren hat sich wesentlich verstärkt. Das pure Experiment ist längst nicht mehr gefragt. Die Literaturwissenschaftler und Politiker nehmen die Literatur objektiver und seriöser wahr als noch vor 40 oder 30 Jahren. Man liest digitale Bücher, der formale Protest überrascht kaum noch. Und die virtuelle Kultur kommt der Literatur nicht gerade entgegen. Den Fortschritt und das veränderte gesellschaftliche Klima der letzten 20 Jahre sollte man zu den äußeren Faktoren der Einbüßung des Avantgardepotenzials hinzuzählen.

Zum Schluss kann man sagen, dass die frühe Phase der Avantgarde mit den Zentren Wien und Graz in erster Linie auf den formalen Experimenten in allen Gattungen beruhte, die Gattungen wurden oft parodiert. Darüber hinaus sahen diese Autoren die Sprache als Material zum eigenen Experimentieren, denn eine beabsichtigte Kritik der Gesellschaft kann nur durch Sprachkritik erfolgen. Sie konzentrierten sich folgerichtig auf den Prozess des Schaffens und arbeiteten zum großen Teil mit dem vorgegebenen Material und auch mittels einer totalen Dekonstruktion. Freilich kann man diese Verfahren schon als frühe Postmoderne-Versuche bezeichnen, aber diese Bemühungen brachten das starke innovative Potenzial mit und keine bloße Nachahmung. Diese Autoren verzichteten außerdem auf den Anspruch, das reale Abbild der Wirklichkeit zu schaffen und tendierten im Allgemeinen zum Negativen (zum Tod, zur Schizophrenie, Ausweglosigkeit). Dadurch erzielten sie die bewusste Provokation und das grobe Spiel mit dem Erwartungshorizont der Rezipienten.

Es hat sich vor allem gezeigt, dass die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts im Unterschied zur Situation in anderen deutschsprachigen Ländern eine in erster Linie ästhetische und nicht eine politische Revolution mitbrachten. So kam es nicht zum Umdenken von außen, sondern von innen aus der Literatur selbst.

9. Resumé

Rakouská avantgardní literatura je dnes považována za nedílnou součást německých literárních dějin. V této práci jsem se zabýval v první řadě ranou fází avantgardy v Rakousku 60. let 20. století. Mým cílem bylo najít odpověď na otázky, za jakých podmínek progresivní literatura v tehdejší Rakousku vůbec vznikala a jakým způsobem se poté v dílech mladých autorů konkrétně projevovala.

Nejdříve bylo tedy nutno objasnit, kde se tak radikální pojetí formy a obsahu u všech literárních žánrů vzalo. Kultura a umění v Rakousku po roce 1945 se na rozdíl od literatury v Německu (od roku 1947 navíc rozdělené na diametrálně odlišné pojetí literatury v NSR a NDR) nenacházely na zcela ztraceném rozcestí. Debata v Rakousku nebyla tedy zpočátku tak bezradná; snahou státní politiky byla jednoznačně obnova moderních a stabilních hodnot, jak se projevovaly u významných vypravěčů meziválečné rakouské literatury Roberta Musila či Hermanna Brocha. Tato snaha se však ukázala brzy kontraproduktivní. Konzervativní, těžkopádná a zastaralá politika velké koalice mezi sociálnědemokratickou stranou SPÖ a nově založenou lidovou stranou ÖVP nebyla vhodnou úrodnou půdou pro mladé autory, kteří literárně dospívali v 60. letech. Především oni cítili, že kulturní i politické klima je silně nehybné, že literatura nepřinášela to, co by naplňovalo jejich představy. Důležitým aspektem byl pro ně mimo jiné fakt, že se na povrch stále drala nepříjemná zkušenost s 2. světovou válkou. Za války zdiskreditovaní lidé, kteří vítali například tzv. anšlus, tedy připojení Rakouska k nacistické německé říši, se po roce 1945 bez problémů zapojovali do politického i kulturního života. V rakouské literatuře nemohl být proto veřejně podporován jakýkoli experiment.

Z tohoto důvodu měla avantgarda počínaje tzv. Vídeňskou skupinou kolem H.C. Artmanna v padesátých a hlavně tzv. Štýrská skupina v letech šedesátých takový razantní nástup a nezlomnou chuť prolomit ledy a provokovat často ad absurdum.

Po prvních spíše ojedinělých pokusech progresivní literatury v 50. letech, se avantgarda rozrostla v mohutný a sebevědomý nástroj experimentálních autorů v letech šedesátých a počátkem let sedmdesátých. Nejdůležitější roli v tomto směru však nehrála překvapivě Vídeň, ale Štýrský Hradec. Právě tam se se vznikem instituce „Forum Stadtpark“, založené roku 1959 rakouskými umělci, kde se dodnes konají významné výstavy a různá vystoupení všeho druhu, začali koncentrovat mladí literáti, kteří se nemohli na zakonzervovaném literárním trhu, a to například také z finančních důvodů, prosadit.

Velmi důležitou osobou pro tzv. Štýrskou skupinu (Peter Handke, Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Michael Scharang, Gert Jonke, Gerhard Roth, Klaus Hoffer a další) byl Alfred Kolleritsch, který byl od počátku mladým autorům zcela otevřen a dával jim možnost publikovat v literárním časopise *manuskripte*. Tento časopis (vydáváný od 1960) hrál v tomto kontextu zásadní roli, neboť z velké části ovlivnil kulturní život v celé zemi i v zahraničí. Vycházely v něm manuskripty, tedy rukopisy, které dosud nebyly vydány tiskem. Každý z těchto autorů používal odlišné jazykové prostředky, ale jejich tvorba se dá zjednodušeně rozdělit na estetickou linii *jazykově experimentální* (např. Handke, Bauer, Frischmuth) a řidčeji zastoupenou politicky motivovanou linii *sociálně realistickou* (Scharang, částečně Peter Turrini).

První linie se nechala z velké části inspirovat rakouským filozofem Ludwigem Wittgensteinem, jehož *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) a pozdější *Filozofická zkoumání* (1953) zcela změnily pohled mnoha autorů na jazykové vyjádření skutečnosti. Důležitým faktorem není sama řeč, ale její konkrétní použití. Peter Handke ve svých *Mluvených hrách* (*Sprechstücke*) bez děje z roku 1966 chápe řeč dle vzoru Wittgensteina jako soubor tzv. elementárních vět, které jsou buď právě správné nebo chybné. Teprve skupina několika správných elementárních vět odráží korektní zobrazení skutečnosti. Musí se navíc posuzovat zcela odděleně od mimojazykové reality.

Druhou linii tvořili levicově zaměřeni sociálně-kritičtí realističtí autoři kolem časopisu *Wespennest*, jejichž cílem byla politicky angažovaná literatura. Cílili tedy na publikum zcela jiným způsobem než „experimentátoři“.

K podrobné analýze jsem si následně vybral dva nejznámější představitele Štýrské skupiny Petera Handka a Wolfganga Bauera.

Peter Handke je velmi produktivní autor. Roku 1966 vtrhl na literární trh s radikálními formálními postupy v *Mluvených hrách* (*Spilání publiku, Věštění, Sebeobviňování* a nejznámější *Kašpar*), kde chápe řeč pouze jako materiál k vlastnímu formování reality, k manipulaci člověka a také jako prostředek k totálnímu protikladu dramatu, a dále zaujal inovativními vyprávěcími metodami v románech *Sršni* (1966) a *Strach brankáře při penaltě* (1970). Román *Sršni* byl napsán ve stylu tzv. nového románu, který nedbá na chronologický průběh děje, mění často perspektivy vyprávění a nechává čtenáři prostor pro svou vlastní interpretaci. V románu *Strach brankáře při penaltě* se Handke koncentroval na sondu do psychiky a vnitřního života schizofrenního Blocha, který se po uškrcení jedné ženy následně ukrývá v pohraničním městečku, aniž by ho hrozba možného dopadení nějak zvláště zajímala. Tím, že Handke popisuje jeho narušené způsoby vnímání, stává se předchůdcem stylu

popisujícího vnitřní život postavy, tzv. „novou subjektivitu“ (Neue Subjektivität), tedy směru, který se uchytil především v 70. letech v Německu u autorů jako Hermann Lenz nebo Peter Schneider.

Wolfgang Bauer debutoval začátkem 60. let absurdními dramaty ovlivněnými existencialismem po vzoru Eugène Ionesca (*Der Schweinetransport*, 1961), či Jean Paul Sartra (*Batyscaph 17-26 oder Die Hölle ist oben*, 1961; česky uvedeno v rámci scénického čtení v roce 2009 v Divadle Na zábradlí pod názvem Batyskaf aneb Peklo je nahoře). V letech 1962-63 šokoval Bauer radikálním experimentem s literárním žánrem dramatu ve svých *Mikrodramatech*, krátkých hrách, které zcela pohrdají zásadami klasické Aristotelovy dramatické koncepce. Již zde se objevuje záliba Bauera v surrealistické a žertovné záměně reality s fikcí a snaha o syrové převrácení skutečnosti a různých klišé, která se objevují i v jeho „neorealistickejších“ dramatech *Party for six* (1964), *Magic Afternoon* (1967) a *Change* (1969). Zde dochází ke ztrátě a následnému zpětnému nalézání vlastní identity u všech postav a až existenciálně sociálně-kritickému pohledu na společnost. Tato tři dramata nesmí být však v tomto ohledu podobně zjednodušována, jedná se pouze o pokusy Bauera o uchopení realističtější látky a zkoušku něčeho nového.

Společným cílem avantgardy byla tedy snaha více či méně provokovat a šokovat a tím radikálním způsobem prolomit očekávání recipienta. Ukázat mu, že skutečnost se dá chápat zcela neobvyklými prostředky, ať už jazykovými nebo třeba parodií zaběhlých žánrů (např. Gerhard Roth a jeho „antikriminální“ romány) a aktivně ho zapojit do díla. Handke i Bauer si často v pozdější tvorbě vzali již existující formu, na které demonstrovali své pojetí a obraceli ji naruby.

Tato práce dokázala, že přes snahu státních orgánů o konzervativní stabilizaci rakouské literatury po roce 1945, se právě v Rakousku objevila s nebyvalou silou nová a minulostí nezatížená generace autorů, jejichž radikální potenciál chápání umělecké tvorby vyvrcholil v 60. letech 20. století. Ačkoli tento potenciál od let 70. spíše ubýval na intenzitě, přesto tito autoři zásadním způsobem ovlivnili literaturu v Rakousku a její nazírání v zahraničí. Vyvrcholením těchto snah rané fáze avantgardy bylo založení autorské organizace GAV (Grazer Autorenversammlung) ve Štýrském Hradci roku 1973, která se vymezovala proti Vídni jako symbolu zdiskreditované státní politiky a rakouskému PEN klubu. Rok 1973 se tak stal oficiálním etablováním avantgardy a završením jejího vítězného tažení v rámci kulturního života Rakouska.

10. Summary

Austrian avant-garde literature is nowadays considered an integral part of German literary history. Focusing on the avant-garde's early stage of the 1960s, the thesis seeks to look into (a) the conditions which gave rise to the progressive literature in the Austria of that time, and (b) its concrete manifestations in the works of the young authors.

The opening part explains the origins of such a radical approach to form and content across literary genres. After 1945, Austrian culture and arts did not face the uncertain choice of literature in Germany, where another parting of the ways came in 1947, with the fundamentally different approaches between the West and the East. In Austria the initial debate was more efficient: the official policies clearly aimed at re-establishment of the modern and stable values as presented by the Austrian interwar great story-tellers such as Robert Musil and Hermann Broch. These efforts, however, were soon to become counterproductive. The conservative, and cumbersomely obsolete policies of the grand coalition between the social democratic SPÖ party and the newly established ÖVP party failed to provide fertile land for young authors, who grew up in the 1960s. It was these authors in particular who felt that the cultural and political atmosphere was extremely rigid, and that the literature could not fulfil their expectations. Another factor important to them was the still-prevailing negative fallout from World War II. People discredited by the war, among them those once welcoming the "Anschluss", or annexation of Austria to the Nazi Germany, now easily engaged in the political and cultural life. The political circumstances made it impossible for any literary experiment in Austria to win official support.

For this reason, the avant-garde with the 1950s "Wiener Gruppe" around Hans Carl Artmann, and more importantly with the 1960s "Grazer Gruppe" had a vigorous start and an unflinching urge to break through and provoke, often to absurdity.

Following the rather isolated initial attempts at progressive literature in the 1950s, the avant-garde grew into a mighty and confident tool for the experimental authors of the 1960s and early 1970s. Surprisingly, it was not Vienna but Graz, Styria, that became their capital. After the "Forum Stadtpark", which even today hosts leading exhibitions and performances of all kinds, was founded by Austrian authors and artists in 1959, Graz became a mecca for young writers unable to establish themselves, often for financial reasons, on the rigid literary market.

A very important figure to the "Grazer Gruppe" (e.g. Peter Handke, Wolfgang Bauer, Barbara Frischmuth, Michael Scharang, Gert Jonke, Gerhard Roth, and Klaus Hoffer), Alfred

Kolleritsch was entirely open to young authors from the very start, enabling them to publish in the *manuskripte* literary magazine, which has existed since 1960. The revue played an indispensable role in this respect, as it made a major impact on cultural life both at home and abroad. The focus was on manuscripts, that is, texts that had not been printed before. Despite the very diverse linguistic tools employed by the individual authors, a basic distinction in their works can be made between the aesthetic, or linguistically experimental line (e.g. Handke, Bauer, and Frischmuth) and the less abundant, politically motivated, or social-realistic line (e.g. Scharang, and partly Turrini).

The linguistically experimental line largely drew upon the Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein, whose *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) and later *Philosophical Investigations* (1953) totally changed the attitude of many authors to the linguistic representation of reality. It was no more the language as such that mattered, but its concrete usage. In his plotless *Spoken Plays* (*Sprechstücke*) from 1966, Handke approaches the language along Wittgensteinian lines as a collection of elementary propositions, which are either true or false at a specific moment. Only an aggregate of several true elementary propositions constitutes a correct portrayal of reality. Moreover, it must be assessed completely apart from the extra-linguistic reality.

The second line was represented by the leftist, critical social-realist authors around the *Wespennest* magazine, who aimed at politically committed literature. Their ways of targetting the audience were logically very different from those of the „experimenters“.

The next part of the thesis is a direct and detailed comparative analysis of works by the two best-known representatives of the “Grazer Gruppe”, namely Peter Handke and Wolfgang Bauer.

A highly prolific writer, Peter Handke, broke 1966 onto the literary scene with radical formal experimentation in the *Spoken Plays* (*Offending the Audience*, *Prophecy*, *Self Accusation*, and the most famously *Kaspar*), where he uses language solely as material to build his own reality, manipulate the man and totally contradict the drama. Handke also made his name through the narrative innovations in the novels *Hornets* (1966) and *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick* (1970). Written in in the *nouveau roman* style, the novel *Hornets* disregards the chronological unfolding of the story, makes frequent shifts in the narrative perspective and leaves the interpretation over to the reader. In *The Goalie's Anxiety at the Penalty Kick* Handke aims at a rare insight into the mind and inner life of the schizophrenic Bloch, who strangles a woman for no apparent reason to hide away later in a border town without being really bothered by the reality of his possible seizure. Describing the character's

disturbed perception, Handke became a forerunner of the “new subjectivity” (Neue Subjektivität) approach, which was interested in the inner life of the character, and took root in Germany of the 1970s with authors like Hermann Lenz or Peter Schneider.

Wolfgang Bauer made his debut in the early 1960s with dramas of the absurd inspired by the existentialism of Eugène Ionescu (*Der Schweinetransport*, 1961) and Jean Paul Sartre (*Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben*, 1961; in Czech put up in 2009 as part of a stage reading at the Na Zábradlí theatre, Prague).

In 1962-63 Bauer shocked by a radical experiment with the genre of drama in his *Mikrodramen (Microdramas)*, which deride and disdain the Aristotle’s drama principles. These short plays also revealed Bauer’s predilection for surrealist and playful confusion between reality and fiction, as well as his inclination to grimly overturn facts and various clichés. The same approaches were to be used his “neo-realist” dramas *Party for Six* (1964), *Magic Afternoon* (1967), and *Change* (1969), where all the characters are left to lose and later rediscover their identities, the plays providing a slightly existentialist and social-critical view of the society. However, it would be an oversimplification to judge them along such lines as for Bauer, they were only attempts to treat a more realistic subject matter and try out something new.

It was a common goal of the avant-garde to more or less provoke and shock the audience in order to radically confound their expectations. The authors strived to actively engage the readers in their works by demonstrating that reality may be grasped by highly unconventional means—whether through linguistic experiment or by burlesquing established literary forms (e.g. Gerhard Roth’s “anti-crime” novels). It is even in their later writing that both Handke and Bauer often handle an already existing literary form by overthrowing it and manifesting their own approach to it.

The thesis concludes that despite the post-1945 attempts at its conservative stabilization by the state authorities, the Austrian literary scene saw vigorous emergence of a new generation of authors who were unencumbered by the past and whose radical potential of understanding literary creation reached its peak in the 1960s. Notwithstanding the relative decrease of this potential in the 1970s, the authors managed to make a strong impact on Austrian literature as well as on its reception abroad. The efforts of the early avant-garde came to a climax in 1973 with foundation of the Graz Authors’ Assembly (GAV, Grazer Autorenversammlung), which distanced itself from Vienna as a symbol of discredited politics, and from the Austrian PEN Club. The year 1973 thus marked the official establishment of the avant-garde, crowning its victorious campaign on the Austrian cultural scene.

11. Bibliographie

11.1. Primärliteratur

BAUER, Wolfgang: *mikrodramen*. Berlin: Wolfgang Fietkau, 1972

HANDKE, Peter: *Publikumsbeschimpfung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966

HANDKE, Peter: *Kaspar*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968

HANDKE, Peter: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970

HANDKE, Peter: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972

HANDKE, Peter: *Die Hornissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977

HANDKE, Peter: *Stücke I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979

IONESCO, Eugène: *Nosorožec*. Praha: DILIA, 1965

JANDL, Ernst/MAYRÖCKEROVÁ, Friederike: *Experimentální hry*. Praha: Fra, 2005

MELZER, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Schauspiele 1967-1973. Bd.2. Graz/Wien: Droschl, 1986

MELZER, Gerhard (Hg.): Wolfgang Bauer. Werke in sieben Bänden. Einakter und frühe Dramen. Bd.1. Graz/Wien: Droschl, 1987

SARTRE, Jean Paul: *5 her a jedna aktovka*. Praha: SNKL, 1962

TURRINI, Peter: *Josef a Marie*. Programová knížka k představení. Praha: Národní divadlo, 2006

11.2. Sekundärliteratur

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd.1. München: text+kritik, 1978

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *text+kritik. Wolfgang Bauer*. H.59. München: text+kritik, 1978

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *Peter Handke*, TEXT+KRITIK, H. 24/24a, text+kritik: Göttingen 1978

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hg.): *text+kritik. Peter Handke*. H.24. München: text+kritik, 1989

ARNOLD, Heinz Ludwig/DETERING, Heinrich (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1996

AUGUSTOVÁ, Zuzana: *Thomas Bernhard*. Brno: Větrné mlýny, 2003

BARNER, Wilfried (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: C.H.Beck, 1994

BARTENS, Daniela/KASTBERGER, Klaus (Hg.): *Gunter Falk*. Dossier extra. Graz/Wien: Droschl, 2000

BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Trans-Garde. Die Literatur der Grazer Gruppe, Forum Stadtpark und manuskripte*. Graz: Droschl, 1990

BARTSCH, Kurt/MELZER, Gerhard (Hg.): *Alfred Kolleritsch*. Dossier 1. Graz: Droschl, 1991

BARTSCH, Kurt (Hg.): *Barbara Frischmuth*. Dossier 4. Graz/Wien: Droschl, 1992

BODLÁKOVÁ, Jitka (Vyd./Hg.): *Západoněmecké moderní drama*. Praha: Orbis, 1969

- BOK, Václav/PFEIFEROVÁ, Dana/ŠETINOVÁ, Dana (Vyd./Hg.): *Čítanka německých literárních textů / Deutschsprachige Literatur in Lesetexten*. Plzeň/Pilsen: Fraus, 1998
- BORTENSCHLAGER, Wilhelm: *Theaterspiegel. Autoren aus Österreich und der Schweiz*. Bd.4. München/Wels: Welsermühl, 1972
- BORTENSCHLAGER, Wilhelm: *Deutsche Literaturgeschichte 2. Von 1945 bis 1983*. Wien: Leitner, 1998
- CAPUTO-MAYR, Maria Luise/Lederer, Herbert (Hg.): *Österreich in amerikanischer Sicht. Das Österreichbild im amerikanischen Schulunterricht*. H.4. New York: Austrian Institut, 1988
- DEMETZ, Peter: *Fette Jahre, magere Jahre*. München: Piper 1988
- DURZAK, Manfred: *Peter Handke und die deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1982
- EDER, Thomas/KASTBERGER, Klaus (Hg.): *Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Wien: Paul Zsolnay, 2000
- FELLINGER, Raimund (Hg.): *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004
- GREIF, Hans Jürgen: *Zum modernen Drama*. Bonn: Bouvier, 1973
- GREINER, Ulrich. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München/Wien: Carl Hanser, 1979
- GROND, Walter/MELZER, Gerhard (Hg.): *Wolfgang Bauer. Dossier 7*. Graz: Droschl 1994
- HASSLER, Silke/SIBLEWSKI, Klaus (Hg.): *Peter Turrini. Lesebuch 1*. München: Luchterhand, 1999

INNERHOFER, Roland: Die Grazer Autorenversammlung (1973-1983). Zur Organisation einer „Avantgarde“. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1985

KAMPITS, Peter: Zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie. Wien: ÖBV, 1984

KOUŘIMSKÁ, Milada/FOŘTLOVÁ, Růžena/GÖRSCH, Horst/HOMOLKOVÁ, Božena/
HOUSKA, Leoš (Hg.): Zur Geschichte und Kultur der deutschsprachigen Länder. Praha: Scientia, 1999

LANDA, Jutta: Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988

LAEMMLE, Peter/DREWS, Jörg (Hg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern*. München: text+kritik, 1975

LÜTH, Reinhard: Drommetenrot und Azurblau: Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. Meitingen: CORIAN-Verlag, 1988

MAGRIS, Claudio: *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Brno/Praha: Barrister&Principal/Triáda, 2001

MAYER, Hans: Das Geschehen und das Schweigen. Aspekte der Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969

MELZER, Gerhard: *Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk*. Königstein/Taunus: Athenäum, 1981

MELZER, Gerhard/PECHMANN Paul (Hg.): *Bauerplay. Ein Buch für Wolfgang Bauer*. Graz/Wien: Droschl, 2001

NACHBAUR, Petra/SCHEICHL, Sigurd Paul (Hg.): *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*. Graz: Styria, 1995

- PECHMANN, Paul (Hg.): *Wolfgang Bauer. Lektüren und Dokumente*. Klagenfurt: Ritter, 2008
- PÜTZ, Peter: *Peter Handke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982
- RENNER, Rolf Günter: *Peter Handke*. Bd.218. Stuttgart: J.B. Metzler, 1985
- RIGLER, Christine (Hg.): *Generationen. Literatur im Forum Stadtpark 1960-1995*. Graz/Wien: Droschl, 1995
- RIGLER, Christine/ZEYRINGER, Klaus (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*. Innsbruck/Wien: Studien, 1999
- RIGLER, Christine (Hg.): *Forum Stadtpark*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002
- SANG, Jürgen: *Reflektierte Rollenspiele. Untersuchungen zur Gegenwartsliteratur*. Bern/Frankfurt am Main: Herbert Lang/Peter Lang, 1975
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945-1990*. Salzburg/Wien: Residenz, 1995
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin/SONNLEITNER, Johann/ZEYRINGER, Klaus (Hg.): *Konflikte-Skandale-Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Schmidt, 1995
- SCHULTZ, Uwe: *Peter Handke*. Velber bei Hannover: Friedrich, 1974
- SEBALD, W.G.: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg/Wien: Residenz, 1985
- ZEMAN, Herbert (Hg.): *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Teil 2. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989
- ZEYRINGER, Klaus: *Österreichische Literatur seit 1945*. Innsbruck: Haymon, 2001

11.3. Zeitschriften

Der Deutschunterricht, Jg. 23, H. 5 (1971)

Theater heute, Jg. 48, Jahressonderheft Nr.66 (1972)

Theater heute, Jg. 48, H.10 (1968)

11.4. Internetquellen

<http://kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/1159> - 12.8.2008

http://de.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Ionesco – 14.8.2008

<http://de.wikipedia.org/wiki/Wittgenstein> - 16.8.2008

<http://www.ilwg.eu/files/Anspielungen%20u%20Zitate%20I.pdf> – 16.8.2008

<http://www.fluter.de/de/protest/lesen/6254/> - 16.8.2008

<http://www.uni-duisburg-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/methoden/rformalismus.htm> - 21.8.2008

<http://www.hanns-koren-auszeit.at/cms/beitrag/10430108/8966674/> - 27.12.2009

<http://www.manuskripte.at/> - 13.1.2010

<http://forum.mur.at/> - 15.1.2010

[http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Bauer_\(Schriftsteller\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Bauer_(Schriftsteller)) – mehrmals

http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Handke - mehrmals