

KURT BARTSCH

Wolfgang Bauer

Erstpublikation in: Bauerplay. Ein Buch für Wolfgang Bauer. Hrsg. v. Gerhard Melzer u. Paul Pechmann. Graz/Wien: Droschl 2001. S. 19-44.

Vorlage: korrigierte Printversion (red.)

Verfügbar seit 14.11.2016

Empfohlene Zitierweise:

Kurt Bartsch: Wolfgang Bauer. *Dossieronline* (14.11.2016). In:

www.dossieronline.at, URL: <http://gams.uni-graz.at/o:lg.dossier.6> (zuletzt aufgerufen: TT.MM.JJJJ)

Dossieronline. Open-Access-Journal des Franz-Nabl-Instituts für Literaturforschung der Karl-Franzens-Universität Graz

E-Mail: nabl.institut@uni-graz.at

www.dossieronline.at

ISSN 2519-1411

KURT BARTSCH

Wolfgang Bauer¹

Im Jahr 1968 gelang dem 1941 in Graz geborenen und nach wie vor hier ansässigen Wolfgang Bauer der Durchbruch als Theaterautor mit seinem in Hannover uraufgeführten „Stück“ *Magic Afternoon*. Mit diesem sollte sein Name („Magic Wolfi“) verbunden bleiben wie mit dem keines anderen seiner Texte des mittlerweile über 30 Dramen, mehrere Fernseh- und Hörspiele sowie Lyrik, Kurzprosa und den Roman *Der Fieberkopf* umfassenden Œuvres. Am Höhepunkt der Studentenrevolte in Deutschland meinte man *Magic Afternoon* als „realistisches“ Drama über das eruptiv gewaltsame Ausbrechen aus dem Ennui im Künstler- und Intellektuellenmilieu sozialkritisch verstehen zu dürfen. Während jedoch Bauer das surrealistische Postulat der 68er-Bewegung, der Phantasie die Macht zu überlassen, wie kaum ein anderer erfüllte, stand er deren (wie jeglicher) politischer Botschaft reserviert gegenüber. Anders als den meisten seiner Generation war dem Sohn aus einer gutbürgerlichen Familie mit langer Tradition im Lehrberuf allerdings auch das Leiden an faschistisch autoritären Erziehungsprinzipien jedenfalls im Elternhaus erspart geblieben. Vielmehr fand er insbesondere beim durchaus konservativen Vater, Historiker und selbst Schriftsteller, stets Verständnis sowohl für seine verschiedenen, zum wenigsten auf Effizienz ausgerichteten Studien (Rechtswissenschaften, Romanistik, Geographie in Graz, vor allem Theaterwissenschaften in Wien) als auch für seine Entscheidung zu einer Künstlerexistenz und für seine literarischen „Experimente“, so sehr diese auch dazu angetan waren, das konservative Bürgertum zu irritieren. Der familiäre Rückhalt ließ ihn denn auch der von Dichterfreunden wie Alfred Kolleritsch und Gerhard Roth leidvoll erfahrenen, „oft geradezu debilen Eingeborenen-Kultur-Aggression“ (WA VI, 85) in der österreichischen Provinz gelassen begegnen und unbeirrt seinen künstlerischen Vorstellungen nachgehen.

Bauer wurde stark geprägt von der Grazer Literaturszene, in der man im Umkreis der Künstlervereinigung Forum Stadtpark und ihrer Zeitschrift „manuskripte“ seit 1960 einer den Traditionen von Heimatdichtung, Blut-und-Boden-Denken und

¹ Mit freundlicher Genehmigung des Erich Schmidt Verlages, Berlin. Erstdruck in: *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Alo Alkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt 2000, S. 644-659.

sentimentalem Kitsch verpflichteten Ästhetik den Kampf ansagte. Vermittelt über die Wiener Gruppe wurde versucht, die versäumte Avantgarde nachzuholen. Bauer hat daran seit den Anfängen teilgenommen, zuerst rezipierend, seit 1962 aktiv. Forum und „manuskripte“ sind für ihn immer die wichtigste Vermittlungsinstanz und Plattform zugleich gewesen. Die angesprochene Auseinandersetzung mit der Avantgarde findet bei Bauer zwar keinen Niederschlag in theoretischen Äußerungen, sie ist jedoch seinem dramatischen Werk unverkennbar eingeschrieben, einerseits durch die Aufhebung der Trennung von E- und U-Kultur, durch die Öffnung für Massenkultur, Triviales, für Jazz und Rockmusik sowie den Film, andererseits durch die geradezu permanente Reflexion auf das Theater. Das gilt schon für sein erstes Stück, den Einakter *Der Schweinetransport*, den er, inspiriert durch die Grazer Aufführung von Eugène Ionescos *Nashörnern* im Jahr 1961, in einer Nacht niederschrieb. *Der Schweinetransport* wurde gemeinsam mit einem weiteren Einakter, dem „tragischen Märchenspiel“ *Maler und Farbe*, Anfang 1962 im „Studio der Werkstatt für neue Dramatik“ des Forum Stadtpark uraufgeführt. Entgegen dem üblichen Anfängerbestreben, Etabliertem nachzueifern, stellt Bauer bereits in seinen ersten beiden Stücken sowohl die vertraute Guckkastenbühne, zu der er später übrigens ein emphatisches Bekenntnis ablegen sollte, wie auch vertraute dramatische Verfahrensweisen in Frage. So wirkt *Der Schweinetransport* (WA I, 9-26), der in totaler Finsternis spielt, provokativ bühnenfeindlich wie ein verkapptes Hörspiel. Es erinnert denn auch in der Situation des Dahinrasens in einem Eisenbahnwaggon ohne Lichtquelle an den ersten der Träume in Günter Eichs berühmtem gleichnamigen Hörspiel. Zwei oder drei Personen – ein nicht identifizierbarer „Lacher“, möglicherweise einer der beiden anderen, jedenfalls einer, der jenseits nachvollziehbarer, das neuzeitliche Rationalitätsdenken ironisierender Logik an der eigenen Existenz zweifelt: „Ich lache, weil ich nicht bin“ (18) – sind im Waggon mit Schweinen zusammengepfercht und drohen, sich diesen anzuverwandeln. Während in Ionescos Farce die Gefahr der Vermassung in der Metamorphose der Menschen zu Nashörnern veräußerlicht und in dieser Verbildlichung auch nicht ohne Komik erscheint, gelingt es Bauer aufgrund der Abstraktion von allem Visuellen die schleichende Anpassung an die Schweine unvermittelt als indefinite innerliche Bedrohung wirken zu lassen. *Der Schweinetransport* entbehrt eines herkömmlichen dramatischen Handlungsverlaufs, wirft vielmehr ein Schlaglicht auf eine existentielle Grenzsituation, thematisiert in geradezu existentialistischer Weise das Hineingeworfensein in einen geschlossenen Raum, das heißt: in ein Sein mit bedrohter Freiheit, jedenfalls mit eingeschränkten

Wahrnehmungsmöglichkeiten und -fähigkeiten. Eine ähnliche, an Jean-Paul Sartres *Huis Clos* erinnernde Situation des Eingeschlossenseins thematisiert auch ein weiterer 1961 entstandener, 1982 in Graz uraufgeführter Einakter, nämlich *Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben* (WA I, 49-72), allerdings mit der positiven Möglichkeit, in einem Zwischenbereich von Dies- und Jenseits der „Hölle“, die die anderen sind („Oben ist die Hölle! Die vielen Menschen ... einer furchtbarer als der andere“ – 69), durch entschlossenes Handeln zu entkommen: „Man muß sich nur zu helfen wissen“ (72), so das positive Fazit.

Wie *Der Schweinetransport* und – mit Einschränkung – auch *Batyscaphe* thematisiert *Maler und Farbe* (WA I, 27-47) den Verlust an Freiheit. Es setzt ein am schöpferischen Nullpunkt eines Malers, der das unproduktive Übermalen einer weißen Leinwand mit weißer Farbe abbricht. Gegen den drohenden dramatischen Stillstand protestieren vermeintliche Zuseher, vielmehr im Publikum platzierte Schauspieler, die durch die Aufhebung der gewohnten Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum provozierend verwirren. Sie wollen anstelle des nicht gelingenden bildkünstlerischen Akts einen theatralischen setzen, können sich jedoch nicht auf ein aufzuführendes Werk einigen, so daß – zur weiteren Verwirrung des Publikums – zwei vordergründig unvereinbare Spiele im Spiel simultan präsentiert werden: „Finis Africae“ von Farmer und „Die Raubritter“ von Paysan. Durch das Verwirrspiel mit den auf den Autor anspielenden fiktiven Verfasseramen wird nicht nur die Trennung der Spiele im Spiel voneinander, sondern auch dieser beiden vom Spiel zusätzlich problematisiert. Den beiden Stücken gemeinsam ist die Thematisierung von Verlust an Freiheit, an natürlichem, vergleichsweise unentfremdetem, anarchischem Lebensraum und an authentischer Lebenserfahrung durch die moderne Zivilisation (der Weißen). Und in beiden Stücken wird dieser Verlust als Verlust an Farbigkeit veranschaulicht, der in letzter Konsequenz Tod bedeutet, den physischen Tod für die Tiere und die Raubritter sowie, auf der Ebene des Spiels, den kreativen Tod für den Maler: „Das Bild bleibt weiß !!“ (47), so dessen letzte Worte, nachdem er in die Spiele im Spiel todbringend eingegriffen und damit wiederum die beiden Ebenen durcheinandergewirbelt hat.

Im Jahr 1962 verfaßt Bauer die drei als *Eisenbahntrilogie* zusammengefaßten Einakter *Katharina Doppelkopf* (Uraufführung 1964 – WA I, 91-109), *Zwei Fliegen auf einem[ursprünglich einen] Gleis* (UA 1962 – WA I, 111-128) und *Die Menschenfresser* (UA 1967 – WA I, 233-256), die in grotesker Zuspitzung die Unfähigkeit, ungewöhnliche Situationen bewußtseinsmäßig zu bewältigen, zum Thema machen. 1962/63 entsteht dann die 1985 uraufgeführte Komödie *Pfnacht*

(WA I, 137-193), in der Bauer, ganz der Gattungstradition verpflichtet, nicht nur allerlei menschliche Schwächen, betrogene Betrüger etc. dem Lachen preisgibt, sondern auch den Größenwahn eines Poeten. Bemerkenswerter als diese Bühnenwerke von 1962/63 sind die ebenfalls in diesen beiden Jahren entstandenen *Mikrodramen* (WA I, 195-231). Diese zwanzig Kurztexte (ein weiterer gilt als verschollen) radikalisieren Bauers schon im *Schweinetransport* und in *Maler und Farbe* beobachtetes Spiel mit den Erwartungen des Publikums. Die Reflexion auf Gattungen, Verfahrensweisen etc. wird, angeregt von der Wiener Gruppe, in den sechziger Jahren in der Literatur aus dem Umkreis des Forum Stadtpark und der „manuskripte“ zu einem zentralen Gegenstand, im Drama insbesondere bei Peter Handke, dessen *Publikumsbeschimpfung* 1966 für Aufregung sorgt.

Bauers *Mikrodramen*, von Ernst Jandl treffend als „dramatische Konzentrate“ (nach WA I, 301) bezeichnet, sind als Metadramen zu verstehen, die herkömmliches Theater in jeder Hinsicht ad absurdum führen und seiner Aura berauben, sei es durch die radikale Reduktion und Trivialisierung von Handlung und Dialog, sei es durch die Einführung von Elementen der Populärkultur, der Sprache der Comics etwa, sei es durch die Überforderung der Möglichkeiten des Theaters wie der, eine DC-6, ein mit 150.000 Zuschauern gefülltes Stadion oder auch „nur“ 10.000 Apachen auf die Bühne zu stellen, eine Wasserstoffbombe explodieren oder das Gesamtœuvre Richard Wagners nonstop aufführen zu lassen. Das Mikrodrama *Romeo und Julia* (WA I, 210f.) beispielsweise enttäuscht in mehrfacher Hinsicht die Erwartungen eines bildungsbürgerlichen Publikums durch die Aufhebung der Trennung von erhabener E- und trivialer U-Kultur, indem es abwechselnd in einem Fußballstadion, einem Kukuruzfeld und einem zerbombten Theater spielt, in diesem berühmte Paare der Weltliteratur mit Max und Moritz und den Beatles zusammentreffen läßt und schließlich das Finale nicht erhaben als tragisches, sondern filmisch, mit einem „zügigen Geschlechtsakt“ (211), also komisches gestaltet. Die *Mikrodramen* sind radikal auf Provokation eingefahrener Vorstellungen vom Theater, seiner Zeichensprache, Funktion und Wirkungsmöglichkeiten angelegt, die sich allerdings ausschließlich einem Lesepublikum vermittelt, weil die *Mikrodramen*, anders als das spätere Handke-Stück *Die Publikumsbeschimpfung*, unaufführbar sind.

Die in allen frühen Werken, insbesondere in den *Mikrodramen* beobachtbare „experimentelle“ Haltung Wolfgang Bauers, „experimentell“ im Sinne von spielerischer, gleichwohl planmäßig methodischer Überprüfung von vorgefundenen Bedingungen und Verfahrensweisen des Theaters, bestimmen auch das 1964 geschriebene „Volksstück“ *Party for Six* (UA 1967 in Innsbruck – WA I,

261-270). So wenig die späteren Stücke *Magic Afternoon*, *Change* oder *Gespenster*, wie fälschlicherweise häufig geschehen, dem neuen kritischen Volksstück eines Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz und Peter Turrini zuzurechnen sind, so wenig – trotz der Gattungsangabe – *Party for Six*. Bauer geht es um nichts weniger als um Probleme einer soziologisch relevanten Schicht oder Klasse, die man als „Volk“ bezeichnen könnte, auch wenn er durch konkrete Lokalisierung in einer Grazer Wohnung und durch die Verwendung einer „österreichische[n] Umgangssprache“, wie er sie für *Magic Afternoon* fordern wird (WA II, 10), erstmals „realistisch“ zu verfahren scheint. Vielmehr ist auch *Party for Six* Metatheater, unterläuft konsequent Erwartungen gegenüber dem Genre „Volksstück“ (schon durch den gattungswidrigen englischen Titel) sowie gegenüber dem Theater insgesamt. Erneut wird die Guckkastenbühne thematisch, insofern Bauer mit ihren Prinzipien spielerisch bricht. *Party for Six* entfaltet ein antivoyeuristisches Programm, enthält dem Publikum vor, was es für gewöhnlich erwarten darf, nämlich einem Geschehen auf der Bühne zuschauend beiwohnen zu dürfen. Aber der Autor reißt nicht die berühmte vierte Wand, sondern gewissermaßen eine falsche Wand ein. Das Zimmer, in dem die Party stattfindet, ist nicht einsehbar, der Blick wird nur auf einen Durchgangsraum freigegeben. Folglich bleibt jegliches Geschehen, auf das es (vielleicht) ankäme, verborgen. Jeder Ansatz zu einer dramatischen Handlung in dem oberflächlich konventionell gebauten vieraktigen Stück versandet denn auch, von den sechs Personen erfährt man nicht viel mehr, als daß alle ihre Vornamen mit dem sechsten Buchstaben des Alphabets beginnen. Dieser Gag sowie alle anderen Informationen des Stücks lassen die Bedeutungssuche der Rezipierenden ins Leere laufen.

Im Dezember 1965 verkündet Bauer gemeinsam mit dem befreundeten Dichter und Soziologen, dem Spieltheoretiker Gunter Falk, das *I. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* (WA VI, 70-73), das sich in der äußeren Form (Einteilung in Paragraphen) wissenschaftlich systematisch gibt, gleichwohl ein „unernst[es]“ (72) Programm zur Happysierung der Wirklichkeit entwirft. Es plädiert gegen die Unterdrückung des Lustprinzips und gegen die Freudsche Auffassung von dessen „kulturzerstörerisch[er]“ Wirkung (71) sowie für ein herrschaftsfreies Leben im Sinne von Herbert Marcuses *Triebstruktur und Gesellschaft* und für die geradezu romantische Poetisierung der Welt. HAPPY ART & ATTITUDE wird als „Haltung des Spiels, der Lebensfreude, der Sinnlichkeit, als die Haltung der Liebenswürdigkeit“ verstanden, die in eine „(sanfte) Weltrevolution“ (72) münden sollte. Im „Happydrama“ *Ende sogar noch besser als alles gut!!* (WA I, 271-273), verfaßt aus Anlaß der (einzigen) Proklamation des *I. Manifests der HAPPY ART &*

ATTITUDE im Forum Stadtpark Graz, „konkretisiert“ Bauer den Satz 2.2.2 des Manifests, „Die Haltung gegenüber Anderen ist die der Freudigkeit [...] und Liebenswürdigkeit“ (WA VI, 72), in zwei Kurzszenen an Banal-Unerheblichem. Bemerkenswert ist das „Happydrama“ nur dadurch, daß in ihm ein utopischer Zustand des Freiseins von Repressionen, Zwängen und Ordnungen imaginiert wird, wie ihn dann die Figuren in *Magic Afternoon*, *Change* oder in den *Gespensern* vergeblich suchen.

Beginnend mit *Magic Afternoon* verfaßt Bauer zwischen 1967 und 1973 fünf Dramen, die in Thematik (aporetische Ausbruchsversuche aus Rollenzwängen) und Gestaltung („lockere“, normverletzende bis provokative „österreichische Umgangssprache“) manche Gemeinsamkeiten aufweisen. Neben *Magic Afternoon* wurden *Change* (entstanden 1968/69, UA 1969 in Wien) und *Gespensern* (entst. 1973, UA 1974 in München) häufig und mit großer Resonanz aufgeführt, während *Film und Frau (Shakespeare the Sadist)* (entst. 1971, UA 1971 in Hamburg) wenig Beachtung fand und *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* (entst. 1971, UA 1971 in Wien) fast durchwegs abgelehnt wurde. Aus Anlaß von *Magic Afternoon* (WA II, 9-40) hat Bauer mit Nachdruck seine Weigerung formuliert, irgendwelchen dramatischen Normen zu genügen (*Wolfs über die Theatergesetze*, 1969 – WA VI, 77f.). Nichtsdestoweniger geben gerade für dieses Vierpersonenstück Prinzipien der klassischen Tragödie die (Negativ-)Folie ab. Dieser Eindruck drängt sich nicht nur durch die personelle Beschränkung, sondern insbesondere durch die geradezu demonstrative Einhaltung der Einheiten von Ort und Zeit auf. *Magic Afternoon* spielt ausschließlich in einem Zimmer und – bei weitgehender Deckung von dargestellter Zeit und Darstellungszeit – an einem Sommernachmittag. Allerdings werden der unwohnliche Ort („Die Unordnung ist nicht genial, nicht angenehm, sie ist nervös“ – 10) als eine Art Gefängnis und die Zeit als Thema, anders als in der klassischen Dramenform, handlungskonstitutiv, sofern von Handlung überhaupt gesprochen werden kann. Denn eine sich zwischen Exposition und Katastrophe entwickelnde konfliktgeladene Handlung zwischen souverän agierenden Individualitäten gibt es ebenso wenig wie eine leitende Idee. Vielmehr herrschen Sich-dahin-treiben-Lassen, Leerlauf und Langeweile bis hin zu Selbstmordgedanken, versuchen die Personen, die zwei unproduktiven Schriftsteller Charly und Joe sowie ihre Freundinnen Birgit und Monika, der als sinnleer erfahrenen kleinbürgerlichen Existenz und dem Ennui in negativer, bohemehafter Exklusivität, durch Alkohol, Haschisch, Sex, Musik und Kino zu begegnen. Statt der erhofften „Happiness“ stellt sich allerdings an diesem nichts weniger als „magischen“, vielmehr „verschissenen Nachmittag“ (28) vor allem bei

dem sich immer mehr zurückziehenden Charly zunehmend größere Lustlosigkeit, Gleichgültigkeit und steigende Aggressivität in der Beziehung zu Birgit ein. Die „Befreiungsakte“ von einer Bücherschlacht über alberne Sprachspielereien im Drogenrausch bis hin zum Mord führen eben nicht in Freiheit, sondern immer tiefer in Ängste und Zwänge und zu Infantilisierung, zeichenhaft zum Ausdruck gebracht im finalen, Schutz vor den Anfechtungen der Wirklichkeit suchenden Rückzug der männlichen Hauptgestalt Charly in einen Kasten. Die Aggressionen richten sich nach innen, nie nach außen. So werfen Charly und Joe einen Globus stellvertretend für die als „unhamlich schiach“ empfundene „Wölt ins Clo“, aber sie „geht net obi“ (34). Ebenso wenig wie durch eine gewollt spontane, lockere und provokativ vulgäre Umgangssprache ist der Wirklichkeit durch solcherart kindliche Aktionen beizukommen, vielmehr gewinnt diese an Übermacht. Die Verweigerung jeglicher Festlegung und Tätigkeit, das Abschließen vor der Außenwelt erweisen sich als tödliche Aporien. *Magic Afternoon* hat Irritationen ausgelöst, weil das Stück Rezeptionssteuerung und Orientierung vermissen läßt. Darin absolutes Negativ der klassischen Tragödie, kennt es kein Sinnzentrum, keinen verbindlichen Wert, keine Moral. Und das Finale kann auch nicht die Harmonie einer Ordnung wiederherstellen, eben weil es keine Ordnung kennt, die gestört wäre, sondern nur „nervöse Unordnung“. Der Perspektivlosigkeit der Existenz der dargestellten Figuren entspricht die Dramaturgie, und dieser werden die Rezipierenden ungeschützt ausgesetzt.

Während Charly, kaum ernst, mit dem Gedanken an Suizid spielt („setz ma uns ins Baderl und stech ma uns ins Aderl“), erinnert er sich an „die Gschicht wo da Konrad den Teddy aufbaun wollt“ und sieht darin einen möglichen Stoff für „ein Stück“ (28). Es ist der Stoff für Wolfgang Bauers nächstes Drama, *Change* (WA II, 41-98), dessen Handlung – anders als die der bisherigen Bühnenwerke des Autors außer *Pfnacht* – eher konventionell aufgebaut ist. Der Schriftsteller Fery versucht seine kreative Krise durch die als „totale Kunst“ (50) verstandene Manipulation Blasis, eines aus der Provinz stammenden Schlossers und naiven Malers nach der Natur, zu überwinden. Dieser solle unter Mitwirkung von Ferys Clique und der Ausnützung der Mechanismen des Kulturbetriebs zuerst zum Star aufgebaut, dann fallengelassen und in den Suizid getrieben werden. Allerdings entgleitet Fery in dem von ihm inszenierten künstlerischen Akt, wiederum in einem Spiel im Spiel, das Gesetz des Handelns. Der wenig skrupulöse, ehrgeizige Blasi erweist sich letztlich als stärkere Persönlichkeit, vollzieht einen „totalen change“ (94) und manipuliert seinerseits Fery in einem Spiel im Spiel im Spiel.

In *Magic Afternoon* führt die Weigerung Charlys, eine Rolle zu spielen, zu einem

infantil regressiven Zustand, in *Change* erweist sich, daß die Rolle des Künstlers zu spielen, ohne künstlerisch produktiv zu sein, nichts weniger als ein unentfremdetes Dasein garantiert. So wie in einer episodischen Nebenhandlung einer, der die Rolle des Kranken spielt, in dem Moment, da er aus der Rolle heraustreten will, tatsächlich krank wird, (re)produziert Fery bei seinem Versuch, sich von Zwängen zu befreien, neue, die ihm schließlich nur den Ausweg lassen, seine Tötung zu provozieren. Was Fery als Akt der „totalen Kunst“ plant, ist die Aufhebung der Kluft zwischen Kunst und Lebenspraxis, wie sie die historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts und – an diese anknüpfend – die verspätete Avantgarde in Wien seit den fünfziger, in Graz seit den sechziger Jahren forderten, programmatisch etwa H.C. Artmann in seiner *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes* (1953) oder Bauer und Falk in ihrem *I. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE*. Ferys „avantgardistische“ Aktion allerdings, Leben als künstlerisches Material einzusetzen, schlägt ins Inhumane um und auf ihn zurück, und ist daher die falsche Aufhebung jener Kluft. In anderer Weise wird das Bauer in *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* (WA II, 117-157) thematisieren durch den Bericht von einer kitschigen Inszenierung eines Selbstmordes als künstlerischen Akt, der dann auch noch als erfolgversprechender „Vorwurf für ein makabres Stück“ angesehen wird (133).

Eine falsche Alternative stellt in *Change* allerdings auch Blasis teils opportunistische, teils brutale Usurpation der Rolle des Künstlers dar. Diese Figur erlaubt Bauer einen satirischen Seitenhieb auf den Kulturbetrieb, der der Imagebildung eines Künstlers größeres Augenmerk zuwendet als dessen kreativer Leistung bzw. diese nach jener beurteilt. So schnellen die Preise für Blasis nach wie vor kitschige Bilder nach seinem Striptease vor einem Minister schlagartig und unverhältnismäßig in die Höhe. Satirisch setzt sich Bauer mit dem Kultur-, insbesondere Theaterbetrieb dann auch in *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* auseinander. Wiederum ist eine Schaffenskrise der Ausgangspunkt. Der Autor Wolfram Bersenegger, den aufgrund der übereinstimmenden Initialen mit Wolfgang Bauer zu identifizieren in die Irre führte, glaubt den Termin für die Abgabe eines Theaterstücks nur dadurch retten zu können, daß er eine Silvestergesellschaft, durchwegs Angehörige des Kulturbetriebs, ins Hotel Sacher einlädt und deren Gespräche auf Tonband aufnimmt. Bauer karikiert in *Silvester* die dokumentarische Verfahrensweise, die in den späten sechziger, frühen siebziger Jahren aufgrund ihrer vermeintlichen gesellschaftspolitischen Relevanz hoch im Kurs stand – man denke an Hans Magnus Enzensbergers *Das Verhör von Habana* (1970). Daß diese Methode nur den Schein von Authentizität zu erzeugen

vermag, macht Bauer dadurch einsichtig, daß ständig die Ebenen von (fiktiver) Wirklichkeit und Spiel durcheinandergeraten. Im Leben erscheinen die Figuren, seien sie Theaterintendant, Fernsehdirektor oder Schauspieler, in gleicher Weise auf Rollen fixiert wie im Theater. Nur ein Außenseiter namens Robespierre entzieht sich der Rollenfixierung – „i bin net da Robespierre [...] Ich-bin-noch-immer der alte-Willi“ (148) –, allerdings mit tödlichen Folgen. Mit seiner Selbsttötung entzieht er sich endgültig jeglicher Rollenfixierung, fällt quasi aus der Rolle und setzt damit zugleich einen tragischen Schlußpunkt in Berseneggers Dokumentardrama. Die Authentizität aber auch dieses Todes wird in Zweifel gezogen dadurch, daß er für das Fernsehen, also für *das* Simulationsmedium, aufgezeichnet wird.

Das Thema der Ununterscheidbarkeit und des unmerklichen Ineinandergleitens von Realität und Fiktion läßt Bauer nicht los. In dem durch seine Schnitttechnik formal am Film orientierten Stück *Film und Frau (Shakespeare the Sadist)* (WA II, 99-115) erleben ein „Liebespaar“ und dessen zwei Freunde dasselbe extreme, in einer grausamen Enthauptung gipfelnde sadomasochistische Spiel mit einem „beispiellosen Geschlechtsakt“ und einem „gigantischen Orgasmus“ (110f.), das daheimgebliebene Liebespaar scheinbar authentisch als selbst Agierende, die beiden anderen als Simulation im Kino, als Zuschauer des Filmes „Shakespeare the Sadist“. Die Authentizität der Erfahrung des aktiven Paares wird nachdrücklich in Frage gestellt dadurch, daß die „filmischen“ Sequenzen in englischer Sprache mit „deutschen Untertitel[n]“ ablaufen (108), daß der Liebhaber nicht mehr Bruno, sondern Shakespeare heißt und teilweise „in Zeitlupe“ (109) agiert etc. Da die Frau allerdings ihren Namen Senta behält, darf der Akt als Wunschtraum Brunos von sexueller Selbstverwirklichung gedeutet werden. Sein Bewußtsein ist kulturindustriell vermittelt, filmische Versatzstücke dienen ihm – wie auch allen anderen Personen des Stücks mehr oder weniger – als Ersatz für authentische Erfahrung. Folgerichtig mündet das Stück in eine klischeehafte Wildwestfilmszene. Radikalisiert stellt sich die Frage nach der Authentizität von Erfahrung als Frage, ob eine Person wirklich lebt oder nur als filmische Simulation, als geklontes Wesen bzw. als elektronisches Spielzeug bei Bauer immer wieder bis hin zum Fernsehspiel *Der Weihnachtstraum* (1994) und zu den jüngsten Stücken *Die Menschenfabrik* (1996) und *Café Tamagotchi* (1998).

Vorerst bleibt aber noch die Ungewißheit der Rolle bzw. das Aufbegehren gegen Rollenzuschreibungen das Thema. In seinem Drama *Gespenster* (WA 11, 159-201) läßt Wolfgang Bauer den aus der „Rolle als Schriftsteller“ in die „Trinkerrolle“ (168) geratenen Fred dem ebenfalls in einer Krise steckenden und mit demselben

Rollenproblem kämpfenden Wissenschaftler und Schriftsteller Robert von einem Projekt erzählen, das er selbst lange verfolgt hat: „ich wollte den Rollenverlust anhand von Ibsens ‚Gespenstern‘ schreiben ... vastehst ... i fang an normal mit Ibsen ... was waß i ... zwanzig Minuten rollt des Ibsenstück ab ... und dann schleichen si immer mehr Fehler ein ... die Leute werden unsicher in ihrer Rolle ... sie verlieren ihren Text mehr und mehr ... wissen net mehr wers sind ... naja, wann in einer kleinen Gruppe einer anfangt, san die anderen a net mehr, was sie warn ... und so weiter ... sie enden qualvoll im totalen Rollenverlust ...“ (168). Von diesem Plan hat Bauer zwar Abstand genommen, aber nicht vom Thema Rollenspiel in einer geschlossenen Gruppe. Die Beziehungen innerhalb der Clique um Fred und Robert, die dieser als „Anti-Gruppe“ (172) charakterisiert, sind spielerischer Natur („es geht nur ums spül“ – 173). Allerdings verweigern die beiden die Akzeptanz jeglicher Spielregel, wofür zeichenhaft das von ihnen mit Begeisterung gespielte anarchische „Free Schach“ (164) steht. Die Unverbindlichkeit der Rollenspiele („es geht nix über a neues Rollerl“ – 190) führt jedoch zu Entfremdung von Person und Rolle („i bin ja auch net ‚echt‘“ – 181), zu Impotenz und einem Reigen der Beziehungen, in dem gleichwohl immer wieder „das sölbe Interaktionsmodell“ (179) wirksam wird. Dieses versagt im Fall der zur Gruppe stoßenden Magda, deren Außenseitertum sich durch „einen leichten Schweizer Akzent“ (160), aber insbesondere dadurch manifestiert, daß sie das „gewisse System“, das es „auch in ana Anti-Gruppe“ gibt (172), nicht durchschaut und daß sie sich der fatalen Illusion hingibt, deren „Spielregeln lernen“ zu können. Sie spielt mit bei einem „total bürgerlichen Spül“ (189) der Clique, die „immer a Opfer“ (172) braucht und ihr die Rolle des „Dienstmadl[s]“ (190), mithin des „Opfers“ zuteilt. Sie spielt mit trotz der Warnung, mit dieser Rolle ihren eigenen Willen verlieren zu können. Satirisch zeigt Bauer, wie die Gruppe, die bürgerliche Beziehungs- und Verkehrsformen hinter sich zu lassen meint, diese gleichwohl bis hin zu der „klane[n] bürgerliche[n] Watschn“ (179) reproduziert. Das „Bürgerspiel“ (191) eröffnet die Möglichkeit, Aggressionen freien Lauf zu lassen, insbesondere auch den in der Gruppe etablierten Frauen in der Abwehr der Neuen. Brutal, durch die psychische Auslöschung Magdas, wird die ursprüngliche „Ordnung“ der Gruppe wiederhergestellt: „des war des härteste Spül, was i jemals gspült hab“, resümiert Robert zynisch und spielt mit Fred seine „Free Schach“-Partie bis zum „Schach [...] Matt!“ zu Ende (201). Im *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE* haben Bauer und Falk auf Friedrich Schillers *Über die aesthetische Erziehung in einer Reihe von Briefen* als richtungweisende Schrift angespielt (vgl. WA VI, 71), wohl wegen der Behauptung des Klassikers, daß der Mensch nur dort ganz Mensch sei,

wo er spielt. Bauers Stück *Gespenster* desavouiert diese Auffassung. Denn im „Bürgerspiel“ der Gruppe geht es, entgegen anderslautenden Äußerungen, nicht „nur ums spül’n“ und schon gar nicht um menschliche Selbstverwirklichung. Das Spiel schlägt vielmehr in Ernst, in inhumane, zerstörerische (bürgerliche) Praxis um.

In Bauers Dramen von *Magic Afternoon* bis *Gespenster* löst das Fehlen eines Sinnzentrums, von Zielvorstellungen und von authentischen Erfahrungen existentielle und schöpferische Krisen aus, denen mit Orientierung an kulturindustriell vermittelten Erfahrungen, Alkohol, Rauschgift, Sex und unverbindlichen Rollenspielen zu begegnen versucht wird, mit Versuchen, die ausnahmslos nicht aus den Zwängen der Realität befreien, im Gegenteil tiefer in diese verstricken und in eruptiven Ausbrüchen von Gewalt enden, sich demnach als Aporien herausstellen. Mit dem „Kriminalstück“ *Magnetküsse* (entst. 1975, UA 1976 in Wien – WA III, 9-40) schließt Bauer durchaus an die früheren Stücke an, irritiert allerdings dadurch, daß realistische „Lesarten“ nun nicht mehr möglich sind. Zwar begegnet man wieder der vertrauten Gestalt eines Schriftstellers, des Krimi-Autors Ernst, und sucht Ernst, durchaus vergleichbar mit Fery in *Change*, mit Bersenegger in *Silvester oder Das Massaker im Hotel Sacher* oder mit Fred in *Gespenster*, den Ausweg aus seiner Schreibkrise durch eine weniger kreative als ausbeuterische Ersatzhandlung, wenn er auf die Frage, ob er „wieder n Krimi“ schreibe, gestellt: Hm ... nicht gerade schreiben ... aber [...] ich sage, daß ich einen schreibe ... so kann ich Iris fragen, ob sie weiß, was im Roman vorkommt ... und wenn sie weiß: Zack! Ist der Krimi fertig“ (26). Aber anders als in den angesprochenen Werken lenkt *Magnetküsse* das Augenmerk weniger auf solch äußerliche Verhaltensmuster, als vielmehr auf die Innenwelt, die Traum- und Wahnwelt des Schriftstellers, wirft einen Blick auf das Drama, das sich unter dessen Schädeldecke abspielt. Er hat seine schwangere Freundin Iris durch einen operativen Eingriff getötet, weil ein Magnet in ihrem Bauch die Zeit angehalten habe. In zehn Szenen, die simultan zu denken sind, da der Kalender und die Uhr jeweils dasselbe Datum bzw. dieselbe Tageszeit anzeigen, werden Momentaufnahmen des Bewußtseinsschwindels im Kopf des paranoiden, eifersüchtigen und angstbesetzten Autors vermittelt. Es ist der Moment des Übergangs vom Traum in den Wachzustand. Das Drama kann die simultan zusammenschießenden Traumhalte nur in der Sukzession vorführen. Um Gleichzeitigkeit zu suggerieren, läßt Bauer jede der zehn Traumsequenzen mit einem Telefonläuten enden und in der elften Szene Ernst nach zehnmalem Läuten des Telefons erwachen. Aber obwohl nun die Uhr eine andere Zeit anzeigt

und Iris „blutüberströmt auf dem Tisch“ liegt (40), löst sich für die Zusehenden die Irritation nicht auf, bleiben sie vielmehr dem Bewußtseinsschwindel ausgesetzt. Ernst hat von sich gesagt, er könne „die Zeit und die Nichtzeit des Traums synchronisieren“ (18), so daß Wach- und Traumzustand ununterscheidbar werden (vgl. 30), und: „Ich hab den Verdacht, ich fahr auf zwei Spuren, verstehst?“ (36) Ungewiß bleibt, auf welcher Spur er nun fährt, wenn er in der Schlußszene im Zustande des Irreseins seinen „Oberirrendoktorgott“ anruft, um ihm von der erfolgreichen Operation und dem Tod der Patientin zu berichten (40), und ebenso ungewiß bleibt, ob er träumt, „daß er träumte, daß er träumte, daß er träumte, daß er träumte, er träumte, daß er träumte ...“ (38). Die Dramaturgie von Bauers „Kriminalstück“ zielt, wie anders das analytische Drama sonst, mit dem die *Magnetküsse* immer wieder verglichen wurden, nicht auf Auflösung eines in die Gegenwart wirkenden vergangenen Geschehens, vielmehr auf den grundsätzlichen Zweifel an der Wahrnehmung von Wirklichkeit und Zeit. Und dies bleibt ein zentrales Thema des Dramatikers Wolfgang Bauer.

Einen Bewußtseinsschwindel anderer Art führt vor und erzeugt das 1979 entstandene und 1980 in Graz in einer Eigeninszenierung des Autors uraufgeführte Stück *Memory Hotel* (WA III, 41-83). Der Forderung der ersten Regieanweisung, den Zusehenden keine Antworten zu erteilen auf die Fragen nach Wo und Wann, bleibt das ganze Drama verpflichtet. Wie in den *Magnetküssen* stellt sich für Bauer das Problem, in der Sukzession darstellen zu müssen, was im Kopf einer Person in einem Augenblick gleichzeitig da ist, nämlich unterschiedlichste Erinnerungen im Moment des Todes, da der Sterbende sein Leben wie in einen Film gerafft nochmals durchlebt. Wirklich Erfahrenes, Geträumtes, Erhofftes, Gelesenes etc. fließen ununterscheidbar ineinander. Das tastende Sich-Erinnern wird in seiner Unzuverlässigkeit und Unschärfe durch eine brüchige Sprache sowie durch Anleihen bei filmischen Verfahrensweisen und Comic-Versatzstücken (Weiteragieren von erschossenen Personen etc.) eingefangen. Schließlich nimmt das Stück eine surreale Wende mit einer von Bauer selbst so genannten „Hypothese“ (82), einer makabren Epiphanie, in der die Hauptgestalt mit der „eigenen Leiche am Arm“ (81) erscheint, die Überwindung ihres „Tod[s] durch den Tod“ (82) verkündet und alle Personen des Stücks, also die Bezugspersonen seines bisherigen Lebens, noch einmal herbei- und dann endgültig wegerinnert (vgl. 83). Mit diesem Schluß ist eine für Bauer ungewöhnliche utopische Hoffnung auf eine Art Befreiung von Abgelebtem zugunsten der Öffnung für lebendige Erfahrungen thematisiert. Aber auch dieses Stück entläßt die Zusehenden in Ungewißheit, denn es ist eben explizit ein hypothetischer Schluß.

Der Begriff „Hypothese“ signalisiert, daß Bauer nach wie vor eine „experimentelle“ Haltung einnimmt und seine Dramen gewissermaßen als Versuchsanordnungen versteht. Dies gilt in gleicher Weise wie für die *Magnetküsse* und *Memory Hotel* auch für das 1980 geschriebene, 1982 in Bonn/Bad Godesberg uraufgeführte Stück *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* (WA III, 85-123). Mit dem ersten Satz der ersten Regieanweisung, „Nehmen wir an, das Stück spiele in Singapur“ (86), wird es als solche Versuchsanordnung ausgewiesen. Die von Paul Gauguin übernommene und auch auf Blaise Pascal verweisende philosophische Fragestellung des Titels deutet auf einen Zustand der Unsicherheit und auf die Sehnsucht nach einem unentfremdeten Zustand jenseits der Zivilisation. Das Hotelzimmer, das „den schönen Kolonialsuiten in Raffle’s Hotel“ (86) ähnelt, in dem u.a. Joseph Conrad und Somerset Maugham gewohnt haben und in dem vielleicht auch Gauguin und Vincent van Gogh, die als Figuren des Stücks auftreten, einmal abgestiegen sind, scheint ein Ort zu sein, der vor der Wirklichkeit draußen, in der Krieg herrscht, wie ein schützender Mutterleib Sicherheit bietet. Es ist ein Raum außerhalb der Geschichte: „Ich habe noch nie eine Reise unternommen, bei der die Zeit nicht vorhanden war. Hier fehlt sie völlig“ (99), so konstatiert die männliche Hauptgestalt des Stücks, der Schriftsteller Tristan. Herausgetreten aus der Geschichte und in einem paradiesischen Zustand des Vorbewußtseins („Es ist schrecklich [...] mir scheint, ich kriege ein Bewußtsein!“ – 121), hat er das Gefühl, ein Mensch zu sein. Der Sehnsucht nach einem ganzheitlichen, unentfremdeten Dasein bleibt in der Wirklichkeit die Erfüllung versagt. Es ist durchaus nicht zufällig, daß Bauer mit Gauguin einen Künstler als Figur in sein Stücks einführt, dem sich eben nicht in der Realität, in der Flucht aus der Zivilisation zu den vermeintlich unschuldigen Wilden, sein Traum erfüllt, der sich vielmehr in der Kunst sein Tahiti geschaffen hat.

Nacheinander kommen in das Hotelzimmer Tristans und seiner Freundin Isabella drei weitere Paare und nehmen einander nicht wahr, ahnen nur die Anwesenheit anderer. Die Erklärung dafür liefert van Gogh: „ist doch klar, daß viele im Raum sind, wenn die Zeit einmal abgeknallt worden ist“ (121). Tristan erfaßt, vergleichbar mit Ernst in den *Magnetküssen* und Toni in *Memory Hotel* ein Bewußtseinsschwindel, diesfalls ausgelöst durch Lektüre: „Ich habe neulich in einer Woche drei Bücher gelesen, ich habe sie durcheinander gelesen und nie gewußt, welches Buch welches ist ... ich ... ich habe alle Figuren der verschiedenen Bücher aufeinander bezogen ... und es hat geklappt. Am Ende war ich die Hauptfigur und plötzlich habe ich mich so gefühlt, als wäre ich selber nur mein

Name ...“ (88). Traum und Wirklichkeit fließen auch in diesem Stück ununterscheidbar ineinander: Tristan fühlt sich denn auch in ein „Traumlabor“ (116) versetzt, und ein als „Ebenbild von van Gogh“ (121) identifizierter Gott schreibt mit den Schlußworten des Dramas den Zweifel über dieses hinaus fest: „Obwohl ich Gott bin, ist es für mich wie ein Traum, aber es ist keiner!“ (123)

Fast alle Dramen Bauers sind Künstlerdramen und alle haben absurde Wirklichkeitserfahrung zum Thema. Von *Magic Afternoon* bis *Gespenster* wird dieses allerdings – mit Ausnahme von *Film und Frau* – im Außen eines „realistischen“ Geschehens verankert, während ab den *Magnetküssen* Blicke unter die Schädeldecke gewährt werden. Dies gilt bis zu den letzten Werken Bauers, zum Hörspiel *Dream Jockey* (1997), das die Ebenen von Traum und Wirklichkeit wild durcheinandermischt und – in Anspielung auf die massenmobilisierende Wirkung von Howard Kochs nach H.G. Wells Roman *The War of the Worlds* (1898) verfaßtem gleichnamigen Hörspiel von 1938 (vgl. DJ, 42) – die Verwechselbarkeit von Fiktion und Realität reflektiert, oder zum Theaterstück *Café Tamagotchi* (1998). Stärker wirklichkeitsbezogen, allerdings nur auf den ersten Blick, scheint *Das kurze Leben der Schneewolken* (entst. 1982, UA 1983 in Stuttgart – WA III, 125-159). Die Forderung Bauers nach „Musikuntermalung wie im Film“ und danach, „auch die Gedanken der Figuren [...] wie ein[en] inneren Dialog“ zu sprechen (126), verweisen schon darauf, daß ihn wiederum mehr ein Gedankenexperiment eines wiederum in einer kreativen Krise steckenden Schriftstellers als ein äußeres Geschehen interessiert. Das Stück, das auf den pointierten Kurzprosatext *Menschlich* (WA VI, 49) aus dem Jahr 1965 als Keimzelle zurückgeht, führt die Idee, durch die mystische Erfahrung eines gemeinsamen Selbstmordes mit seiner Freundin der Vereinzelung und der Entfremdung in der Realität zu entkommen, ad absurdum. Die Wirklichkeitsflucht endet in einer filmischen Phantasie. Zwischen dieser und der Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden zu können, thematisiert dann auch das ebenfalls 1982 entstandene, bezeichnenderweise dem Meister des absurden Theaters Eugene Ionesco und dem wenig bekannten österreichischen Avantgardisten Max von Riccabona gewidmete Stück *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* (UA 1983 in Eigenregie des Autors – WA III, 161-192), in dem man nur „geliehenen“, aus filmischen Versatzstücken zusammengesetzten Identitäten in einer von Traumlogik beherrschten Filmaction oder vielleicht auch nicht Filmaction, sondern Kopfgeburt begegnet.

„Es wird ganz einfach weitergespielt ... ob das nun ein Stück von Wolfgang Bauer ist oder nicht“ (240), so verkündet die Figur des Kanzlers in dem 1985/86

entstandenen, 1987 in der Regie des Autors im Wiener Schauspielhaus uraufgeführten Stück *Herr Faust spielt Roulette* (WA II, 193-241). Es spielt in einer Art metaphysischem Casino, das dem Mathematiker Faust, der auf der Suche nach seiner „Existenz“ (234) zwischen verschiedenen Bewußtseinsebenen schwebt, realer erscheint als seine reale Lebenswelt. Erneut lassen sich Wirklichkeit, Spiel und Fiktion kaum unterscheiden, verwirrt zusätzlich dadurch, daß der „Oberwahnsinnige“ (239) Wolfgang Bauer neben Dostojewskij und Goethe selbst als Figur des Stücks auftritt und diesen Auftritt eben als möglichen Auftritt in einem „Stück von Wolfgang Bauer“ erscheinen läßt, so daß sich nicht nur, wie in allen Stücken seit den *Magnetküssen*, die Ebenen innerhalb des Dramas, sondern auch die äußere und innere Kommunikationsebene ineinander verwirren. Die Figuren sind Doppelexistenzen, auf einer phantastischen und einer – wenngleich phantastischer als die phantastische erscheinenden – realen Ebene. Und eben solch eine Doppelexistenz ist auch der Autor selbst.

Im 1988 verfaßten, 1991 in der Regie von Bauer in Graz uraufgeführten Stück *Das Lächeln des Brian DePalma* (WA VIII, 9-56) wird für solches zu verschiedenen Zeiten an einem nicht zu ortenden „Hier“ (27), ununterscheidbar in der Phantasie und/oder in der Wirklichkeit angesiedelten Existieren der Begriff „Doppelbewegungssurfer“ (16) eingeführt. „Ich sitze zwar höchstwahrscheinlich noch im Irrenhaus von Los Angeles ... andererseits liege ich auch noch als Mumie in einer Pyramide ... andererseits sitze ich in Ihrem Kopf“ (32), so erläutert eine Mumie dem Archäologen Odo, der seinerseits vor „6000“ (25) oder auch „10.000 Jahren“ (20) und im Jetzt zugleich lebt und sich „vorerinnert“ (20).

Ähnlich „doppelbewegt“ (75) werden Raum und Zeit erfahren vom Dichter Cary (Orpheus) in *Ach, armer Orpheus* (entst. 1988/89, UA 1991 in Wien – WA VIII, 57-110) sowie von den zwischen menschlicher und batterieabhängiger elektronischer Existenz, zwischen Realität und Spiel zerrissenen Figuren in *Café Tamagotchi* (entst. 1997/98). Blackhole hat während des Studiums der theoretischen Physik „an einer Art Maschine gebastelt, die sozusagen in mehrere Richtungen zugleich ... ich weiß net ... die sich in zwei Richtungen zugleich dreht“ (CT, 111), der auch nicht mehr unterscheiden will oder kann zwischen „echt [...] oder unecht“ (112), zwischen Mensch und Tamagotchi. Im Orpheus-Stück knüpft sich eine gewisse Hoffnung an die Kunst. Der Mythos von Orpheus, dem Grenzgänger zwischen mythisch-poetischer und realer Welt, lebt zeitloser weiter, auch wenn der Sänger so wie Gott „nicht mehr weiter“ weiß (110), und die die Handlung begleitende, ja strukturierende Musik des Miles Davis dauert über das Schlußtableau hinaus an. Auch in der *Menschenfabrik* (entst. 1990/91, UA 1991 in

Graz – WA VIII, 203-256) wird Poesie gegen Realität gesetzt, hier jedoch gegen die massenhafte Reproduktion, das Klonen von Mozarts und Hölderlins, von geschichtslosen, traum- und erinnerungslosen, sprachvergessenen Wesen in einer elektronisch simulierten Umwelt: „Man nehme ein Bild des gewünschten Menschen, speichere es in unserem Scanner, dann nehme man genügend Fleisch, so ungefähr ein halber Mensch reicht bei uns für einen ganzen“ (224). Angesichts solcher Bedrohung, die menschliche Identität und authentische Erfahrung nicht einmal mehr zu denken erlaubt, nimmt sich der Identitätszweifel etwa eines Fred in *Gespenster*, der sich in seiner Rolle „auch net ‚echt‘“ fühlt (WA II, 181), geradezu niedlich und harmlos aus.

In drei Stücken der neunziger Jahre rückt Bauer die Reflexion auf das Theater als Bewußtseinsschwindel auslösende Institution in den Vordergrund. In der „Boulevard-Komödie“ *Insalata mista* (entst. 1988-1991, UA 1993 in englischer Übersetzung unter dem Titel *Tadpoletigermosquitos at Mulligan's* in New York – WA VIII, 111-147) laufen in einer New Yorker Bar irre Gespräche in einem Kunstsprachensalatgemisch (daher der Titel) ab, die kaum einen Zusammenhang erkennen, wohl aber die Vermutung keimen lassen, daß ein Attentat auf einen ganz Manhattan aufkaufenden japanischen Finanzmagnaten vorbereitet wird. Plötzlich entpuppen sich diese Dialoge als Spiel im Spiel, als Probe eines Theaterstücks von Wolfgang Bauer, bei dem das Ensemble immer wieder ins Schleudern gerät und daher ad infinitum immer wieder neu ansetzt.

Auch im „Capriccio à la Habsburg“ *Die Kantine* (entst. 1992, UA 1993 in Graz – WA VIII, 149-202) werden Fiktion und Wirklichkeit verwischt. Wie in *Party for six* wird der richtige Schauplatz verfehlt. Der Autor des Stückes, das gerade läuft, dessen Aufführung er jedoch in der Kantine versäumt, will eben dieses Versäumnis zum Gegenstand seines nächsten Dramas machen, das ja aber schon läuft. Und eine ebensolche Ineinanderverschachtelung führt dann auch das 1994/95 entstandene, 1996 bei den Wiener Festwochen uraufgeführte *Skizzenbuch* (WA VIII, 257-302) vor, indem das „Stück ‚Skizzenbuch‘“, das gerade aufgeführt wird, zugleich vom Autor Wolfgang Bauer „für die Wiener Festwochen“ (283) skizziert und – da nicht rechtzeitig fertiggestellt – mit einem Schluß „vom Turrini oder sonstwem“ (287) versehen, daher vom Autor nicht als seines anerkannt wird usw. „du schaltest halt die Zeit aus, na bitte ... des kenn i schon von anderen Stücken von dir“ (269), so Jochen, der Freund des fiktiven Autors, zu diesem. Und dieser Bewußtseinsschwindel wird auch am Ende nicht aufgehoben, wenn der reale Wolfgang Bauer den fiktiven konstatieren läßt: „Für das, daß das Stück nicht

existiert, hats ganz schön lang gedauert [...] mein Skizzenblock ist verbrannt [...] er ist verschwunden“ (302).

Von den *Magnetküssen* bis zu den bislang letzten Dramen, *Skizzenbuch* und *Café Tamagotchi*, stellt Bauer das Funktionieren des raum-zeitlichen Koordinatensystems, mit dem man die Wirklichkeit in den Griff zu bekommen meint, total in Frage. Als „Doppelbewegungssurfer“ verfehlen seine Figuren jeden Punkt in diesem Koordinatensystem, der Sicherheit bieten könnte bei Aussagen über die Wirklichkeit. Das paradoxe Bild vom Doppelbewegungssurfen aus dem *Lächeln des Brian DePalma* erfaßt den Bewußtseinswindel sehr treffend, der aus der Unsicherheit der Wahrnehmung von Raum und Zeit resultiert. Die Bauerschen Dramengestalten wissen nicht, ob sie sich in der Wirklichkeit bewegen oder in einer Traumwelt oder versetzt in eine mythische Welt, eine Phantasiewelt oder eine fiktive Welt (etwa des Films). Und die Zusehenden sollen, dem unvermittelt ausgesetzt und orientierungslos gelassen, von demselben Bewußtseinswindel erfaßt werden. Die Irritationen können nicht aufgelöst werden, da sich die Ebenen in einer Endlosschleife verwirren. Und wie eine Endlosschleife der Irritation erscheint auch das dramatische Werk von Wolfgang Bauer in seiner Gesamtheit seit den *Magnetküssen*. Das Doppelbewegungssurfen findet keinen Halt.

Werkausgabe, weitere Texte

Werke. Hg. von Gerhard Melzer, 8 Bde. Graz, Wien 1987–1996. [WA]

Dream Jockey. Hörspiel. In: manuskripte 37 (1997), H. 135, S. 39-48. [DJ]

Café Tamagotchi. In: manuskripte 38 (1998), H. 140, S. 101-115. [CT]

Ausgewählte Forschungsliteratur

Kurt Bartsch, Gerhard Melzer (Hgg.): *Transgarde*. Die Literatur der „Grazer Gruppe“. Forum Stadtpark und „manuskripte“. Graz 1990.

Anne Betten: *Sprachrealismus im deutschen Drama der siebziger Jahre*. Heidelberg 1985.

Walter Grond, Gerhard Melzer (Hgg.): *Wolfgang Bauer*. Graz, Wien 1994.

Martin Esslin: *Die umgestülpte Wirklichkeit*. Innere und äußere Wirklichkeit in einigen Dramen Wolfgang Bauers. In: Grond/Melzer (Hgg.), S. 33-48.

Hubert Fichte: *Grazer Voudou*. Wolfgang Bauers theatralische Typenlehre. In: Wolfgang Bauer: *Gespenster, Sylvester oder das Massaker im Hotel Sacher, Film und Frau*. Drei Stücke. München 1977, S. 135-141.

Friedrich, Regine: *Wolfgang Bauer, Dichter*. In: Peter Laemmle, Jörg Drews (Hgg.): *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern*. Texte, Porträts, Analysen, Dokumente junger österreichischer Autoren. München 1975, S. 76-87.

- Gerhard Fuchs: *Wolfgang Bauer – Ein Satiriker?* In: Grond/Melzer (Hgg.), S. 69-92.
- Herbert Gamper: *Das insularische Leben, das ein Gott führen muss.* Figur und Instanz des Dichters in vorwiegend neueren Stücken Wolfgang Bauers. In: Grond/Melzer (Hgg.), S. 49-68.
- Jutta Landa: *Bürgerliches Schocktheater. Entwicklungen im österreichischen Drama der sechziger und siebziger Jahre.* Frankfurt/Main 1988.
- Gerhard Melzer: „*I bin ja auch net ‚echt‘ ...*“. Absurde Wirklichkeitserfahrung im Werk Wolfgang Bauers. In: Text + Kritik (1978), H. 59: Wolfgang Bauer, S. 16-23.
- Gerhard Melzer: *Wolfgang Bauer.* Eine Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Taunus 1981.
- Gerhard Melzer: *Wolfgang Bauer.* Analysen und Interpretationen zu seinem Werk. Habil.-Schr. Graz 1985.
- Manfred Mixner: *Rollenspiel und Identitätsverlust.* Anmerkungen zu sechs Theaterstücken von Wolfgang Bauer. In: Text + Kritik (1978), H. 59: Wolfgang Bauer, S. 24-28.
- Ute Nyssen: *Nachwort zu Wolfgang Bauer: Magic Afternoon, Change, Party for Six.* Drei Stücke. München 1972, S. 133-143.
- Rigler, Christine: *Generationen.* Literatur im Forum Stadtpark 1960-1995. Graz, Wien 1995.
- Dieter Wenk: *Postmodernes Konversationstheater.* Wolfgang Bauer. Frankfurt/Main 1995.
- Jürgen Wertheimer: „*Indianer und Wölfe suchen lachend das Weite*“. Comic und Komik im Theater des Grazers Wolfgang Bauer. In: *Austriaca* 14 (1982), S. 187-198.