

Horst Waggershauser

SUMPFTANZEN

Zur komischen Avantgarde
bei Wolfgang Bauer

neoAVANTGARDEN



et+k

edition text+kritik

Horst Waggershauser

Sumpftanzen

Zur komischen Avantgarde bei Wolfgang Bauer

neo**AVANTGARDEN**

et+k

edition text + kritik

neo**AVANTGARDEN**

Herausgegeben von Hans-Edwin Friedrich
und Sven Hanuschek

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-86916-496-0 E-ISBN 978-3-96707-145-0

Umschlaggestaltung: Victor Gegiu

Umschlagabbildung: Der österreichische Schriftsteller Wolfgang Bauer. April 1969.
Fotografie von Otto Breicha. © IMAGNO/Otto Breicha.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Otto-Adam-Straße 2, 78467 Konstanz

Inhalt

Vorwort und Dank 7

1. Einleitung 9

KOMIK UND AVANTGARDE

- 2. Komik und Avantgarde 21
 - 2.1 Zur Komikforschung bei Wolfgang Bauer 21
 - 2.2 Zum verwendeten Avantgardebegriff 25
 - 2.3 Wolfgang Bauer als Vertreter der literarischen Avantgarde in Österreich 29
 - 2.4 Komik und Reflexivität in der Avantgarde 33

KOMISCHES VERSTEHEN

- 3. Komisches Verstehen 43
 - 3.1 Komik und Abduktion 45
 - 3.2 Komik und »diskursive Dummheit« 52

METAKOMMUNIKATION UND *PLAY FRAME*

- 4. Metakommunikation und *play frame* 57
 - 4.1 Frühe Gedichte – Konventionen für die Tonne 57
 - 4.2 Paradoxe Auflösungen von Ambivalenzerfahrungen 61
 - 4.3 Komik als Spiel mit ökonomischer Unverhältnismäßigkeit 64
 - 4.4 Die Verkehrung der lyrischen Ordnung 70

DIE FRÖHLICHE RELATIVITÄT DER MIKRODRAMEN

- 5. Die fröhliche Relativität der Mikrodramen 75
 - 5.1 Antitheater und Theatralität 75
 - 5.2 Entfremdung und Popanz 78
 - 5.3 »Nudeln statt Buchstaben! [...] Hurra!« 85

DIE ÖKONOMIE DES MISSGLÜCKENS

- 6. Die Ökonomie des Missglückens 95
- 6.1 Gespielte Selbstmorde der Sprache 96
- 6.2 Schlechte Avantgarde 99

KARNEVALISIERUNG UND METAISIERUNG

- 7. Karnevalisierung und Metaisierung 111
- 7.1 Die paradoxe Wirksamkeit karnevalistischen Theaters 112
- 7.2 Karnevalisierte Karnevalisierung 116
- 7.3 »Witze, die keine waren, kamen auf« – unvermittelt Komisches 120

DIE VERKEHRUNG FRÖHLICHER RELATIVITÄT

- 8. Die Verkehrung fröhlicher Relativität 133
- 8.1 Satirische Karnevalisierung 135
- 8.2 Zwischen Revolte und Entlastung 143

VOM KREUZEN ZUM PFROPFEN

- 9. »Man müsste eben einen Mischwald heiraten können« – vom Kreuzen zum Pfropfen 151
- 9.1 »Abstrakt und total« – ein Spiel über dem Spiel 151
- 9.2 »Tanz über dem Abgrund« und »Tanz im Paradies« 157
- 9.3 Komisches Kreuzen und Pfropfen 162

»DOPPELBEWEGUNGSSURFEN«

- 10. »Des härteste Spül, was i jemals gspült hab« – »Doppelbewegungssurfen« in *Gespenster* und *Der Fieberkopf* 173
- 10.1 Gleichzeitigkeitsphantasmagorien in *Gespenster* 173
- 10.2 »Boules Croisées!!!« – *Der Fieberkopf* als komisches Wahrnehmungsexperiment 181

Schluss 193

Literaturverzeichnis 197

Vorwort und Dank

Etymologisch spielt das Rauschhafte eine dem Komischen nahestehende Rolle, die es erlaubt, Komik als Rauschmittel zu betrachten. In David Foster Wallaces *Infinite Jest* wird der Konsum von Marihuana als etwas beschrieben, das für die Figur Ken allerdings keine Erleichterung mehr bringt, das kein Ventil oder Spaß mehr ist. Deshalb beschließt er, auf einen Sitz 200 Gramm Marihuana zu rauchen. Er möchte sich einen Aber ankiffen: »He'd cure himself by excess.« Es ist unter anderem die Idee der Heilung durch Maßlosigkeit, die mir im Zusammenhang mit der Arbeit an diesem Band vertraut erscheint ebenso wie Entwicklung und Frequenz des Geschehens. Ken nimmt sich wiederholt vor, genügend Disziplin, Willenskraft und Durchhaltevermögen an den Tag zu legen, um die gesamte Sache so entwürdigend, liederlich und unangenehm wie nur möglich zu gestalten, »that his behavior would be henceforward modified, he'd never even want to do it again because the memory of the insane four days to come would be so firmly, terribly emblazoned in his memory«. Das geschilderte Vorhaben wird für Ken dann aber vor allem deshalb zu einer Tortur, weil das versprochene Rauschmittel so lange auf sich warten lässt.

Wenn es auch nie meine Absicht war, mit diesem Band Unwohlsein zu bereiten, so mag es, sollte es sich bei der Lektüre dennoch einstellen, mit der Aussicht erlitten werden, vom Leiden am Komischen zu genesen, oder als Beleg dafür gelten, dass die Texte Bauers nach wie vor funktionieren.

Danken möchte ich Sven Hanuschek und Anette Keck für Anregungen, Kritik und Unterstützung. Hilfestellungen erhielt ich auch von Heidi Bauer sowie Freunden und Bekannten Wolfgang Bauers. Für Gespräche danke ich insbesondere Günter Eichberger, Herbert Feuerstein, Klaus Hoffer, Alfred Kolleritsch, Gerhard Melzer, Kurt Palm, Gerhard Roth, Andreas Unterweger und Martin G. Wanko.

Ohne die Unterstützung meiner Familie und meiner Freunde wäre dieser Band nicht geworden. Namentlich möchte ich herzlich meinen Eltern Gitti und Robert Wagershauser danken und meiner Großmutter Elfriede Blohmann (†), sowie Gregor, Tommy, Barbara und Silke Wagershauser, Karin Becker, Katharina Holas, Gerd Holzheimer, Stefan Laube, Georg Spitzer, Andrea Stift-Laube, Johannes, Sieghild und Gerhard Vabitsch, Silvia Wolkan, Magda Zlotkiewicz und schließlich Claudia Mona Burr, der dieses Buch in Liebe gewidmet ist.

1. Einleitung

»Tanzend über den Sumpf/Sprachen sie über Vernunft«.¹

Als auslösendes Moment für die Formulierung seiner Theorie über das karnevalistische Weltempfinden benennt Michael Bachtin seine Verwunderung gegenüber der Theorie des Grotesken von Wolfgang Kayser. Kayser konzentriert sich in seiner einflussreichen Monografie über das Groteske in der Malerei und Dichtung auf die Erfahrung einer entfremdeten Welt, die im Grotesken ihren Ausdruck finde:

Das Grauen überfällt uns so stark, weil es eben unsere Welt ist, deren Verlässlichkeit sich als Schein erweist. Zugleich spüren wir, daß wir in dieser verwandelten Welt nicht zu leben vermöchten. Es geht beim Grotesken nicht um Todesfurcht, sondern um Lebensangst. Zur Struktur des Grotesken gehört, daß die Kategorien unserer Weltorientierung versagen.²

Dieser dunklen Beschreibung des Grotesken steht Bachtin skeptisch gegenüber:

An seinen [Kaysers, H.W.] Definitionen verblüfft vor allem der düstere, Furcht und Entsetzen erregende Gesamtton der grotesken Welt, über den hinaus der Autor [Kayser, H.W.] nichts wahrzunehmen scheint. In Wirklichkeit ist dieser Ton der Entwicklung des Grotesken bis zur Romantik völlig fremd. Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell. Alles was in der gewöhnlichen Welt Furcht einflößte, verwandelte sich in der Welt des Karnevals in einen fröhlichen Popanz. Furcht ist der extreme Ausdruck der einseitigen und dummen Ernsthaftigkeit, die durch das Lachen besiegt wird. Nur in einer Welt ohne Furcht ist jenes hohe Maß an Freiheit möglich, das dem Grotesken eignet.³

Ungeachtet der zahlreichen Einwände, die sich mittlerweile gegen beide Positionen angesammelt haben, lässt sich festhalten, dass Kayser und

1 Wolfgang Bauer: Die Sumpfpfänzer. In: Ders.: Die Sumpfpfänzer. Dramen, Prosa, Lyrik aus zwei Jahrzehnten. Köln 1978, S. 394.

2 Wolfgang Kayser: Das Groteske in Malerei und Dichtung. Reinbek bei Hamburg 1960, S. 137.

3 Michail Bachtin: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main 1990, S. 25f.

Bachtin hier zwei Grenzpositionen im Umgang mit dem Grotesken markieren. Für beide Positionen lassen sich in Wolfgang Bauers Werk genügend Beispiele finden, um zu argumentieren, dass der 2005 verstorbene Autor zwischen ernsthaft grotesken Elementen und grotesker Komik zu vermitteln wusste, doch stellt es sich angesichts der strukturellen Parallelität des Komischen und des Grotesken eher als schwierig heraus, eine Korrelation beider Elemente zu dementieren. Zu den vornehmsten Aufgaben des Komischen gehört es schließlich, gerade die Grenzen zwischen Ernst und Unernst grotesk zu negieren. Das Komische wurde deshalb immer wieder als Figuration des Dazwischen beschrieben, als Kipp-Phänomen⁴ oder als Reaktion auf einen drängenden komischen Konflikt, der nicht zuletzt aus der Unsicherheit im Umgang mit dieser Grenze zwischen Ernst und Unernst herrührt.⁵

Die Grenzen zwischen Ernst und Unernst zu markieren und zu verstehen scheint auf der anderen Seite ein grundlegendes Rezeptionsbedürfnis auch innerhalb komischer Transgression zu berühren. Wie eng komische Entgrenzung an Disambiguierungsprozesse gebunden ist, verdeutlicht bereits das von Bauer und Gunter Falk proklamierte *1. Manifest der HAPPY ART & ATTITUDE*. Die Reaktionen, die dieses Dokument noch Jahrzehnte nach der erstmaligen Proklamation hervorruft, zeugen von einem nachhaltigen Begeisterungs- wie Irritationspotenzial:

Ein von Bauer und Falk verfasstes Manifest, das die »Happy-Ära« einleiten soll, wird vorgelesen. Hier wird jedoch nicht nur der Pop Art und dem Happening gehuldigt. Das »ludische Moment«, das auch Joe Berger in seinem Text über die *Arbeitsgruppe Bauernschnapsen* hervorhebt, wird mit einer 400-seitigen Dissertation Falks über Spielsysteme und Spielverhalten theoretisch fundiert. Zudem berufen sich Bauer/Falk im Manifest auf Schiller, der die gelebte Diskrepanz zwischen Natur und Vernunft kritisiert und vor allem auf Herbert Marcuse, der im 1957 erstmals erschienenen Buch *Triebstruktur und Gesellschaft* die Kunst jeglicher technologischer Rationalität enthoben sehen will.⁶

Die Aufwertung, die das Manifest durch den Verweis auf wissenschaftliche Fundierung sowie namhafte geistige Paten erhalten soll, kollidiert mit jenem »ludischen Moment«, das in dem Manifest nicht angesprochen wird.

4 Wolfgang Iser: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Wolfgang Preisendanz, Rainer Warning (Hg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII. München 1976, S. 398–402.

5 Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung über die Grenzen des menschlichen Verhaltens. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. VII. Ausdruck und menschliche Natur. Frankfurt am Main 1982, S. 201–387, hier S. 299.

6 Thomas Antonic, Gabriele C. Pfeiffer: Happy Art zwischen Wien und Graz. Happenings und Aktionstheater mit Wolfgang Bauer und Joe Berger in den 1960er und 1970er Jahren. In: *Studia Austriaca* 21 (2013), S. 5–28, hier S. 19.

Dieses Moment wirft die Frage auf, auf welcher Abstraktionsebene in dem Manifest Heiliges profaniert und Profanes sakralisiert wird. Wie ernst dieses avantgardistische Gebaren zu nehmen ist, bleibt unklar. Hier wird unter anderem deutlich, wie die fröhliche Proklamation der »Gleichzeitigkeit des Nichtidentischen«⁷ – als Routine im Nachvollzug karnevalisierender Interpretation – mit ungeahnten Problemen gerade in Bezug auf Disambiguierungsprozesse innerhalb der üblichen polyphonen Form karnevalisierter Literatur konfrontiert wird. Die Unsicherheit im Umgang mit dieser Komik erinnert an ein Problem, das Ludwig Wittgenstein formulierte, indem er ein Szenario entwarf, das durchaus als ein Prototyp des Bauer'schen Freeschachs angesehen werden kann:

Es ist natürlich denkbar, daß in einem Volke, das Spiele nicht kennt, zwei Leute sich an ein Schachbrett setzen und Züge einer Schachpartie ausführen; ja auch mit allen seelischen Begleiterscheinungen. Und sähen *wir* dies, so würden wir sagen, sie spielten Schach. Aber nun denk dir eine Schachpartie nach gewissen Regeln in eine Reihe von Handlungen übersetzt, die wir nicht gewöhnt sind, mit einem *Spiel* zu assoziieren, – etwa ein Ausstoßen von Schreien und Stampfen mit den Füßen. Und jene Beiden sollen nun, statt die uns geläufige Form des Schach zu spielen, schreien und stampfen; und zwar so, daß diese Vorgänge sich nach geeigneten Regeln in eine Schachpartie übersetzen ließen. Wären wir nun noch geneigt, zu sagen, sie spielten ein Spiel; und mit welchem Recht könnte man das sagen?⁸

Nach Gregory Bateson – dessen Ausführungen ausdrücklich an Wittgenstein anschließen – ist der Spielcharakter jeglicher Handlung abhängig von der metakommunikativen Zuschreibung metaphorischer Abstraktion.⁹ Dass die kognitive Fähigkeit, paradox erscheinende Zusammenhänge spielerisch zu disambiguieren, eine Voraussetzung für karnevalistische Verstehensprozesse darstellt, soll gerade in Hinsicht auf die ernsthaft-groteske Grundkonstellation in Bauers Werk dargestellt werden. Grotesk-komisches Verstehen und ernsthaft groteske Ambivalenz treten hier in ein eigentümliches, sich gegenseitig entlarvendes Spannungs- beziehungsweise Gleichzeitigkeitsverhältnis, das vor dem Hintergrund der avantgardistischen Programmatik Bauers herausgearbeitet werden soll.

7 Gerhard Melzer: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk. Königstein/Taunus 1981, S. 40.

8 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: Ders.: Werkausgabe. Bd. 1. Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Frankfurt am Main 1984, S. 225–580, hier S. 344f.

9 Vgl. Gregory Bateson: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie. In: Ders.: Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt am Main 1985, S. 241–261, hier S. 241.

Die konzeptuelle Relevanz und poetische Funktion karnevalistischer Aspekte im Werk Wolfgang Bauers wurde bisher nicht untersucht. Die Einführung in das Werk Bauers bis 1981 von Gerhard Melzer wurde als »vorläufige Korrektur allzu einseitiger Lesarten«¹⁰ konzipiert. Diese einseitigen Lesarten mündeten in Etikettierungen Bauers als Milieuchronist, Dialekt- oder Juxautor.¹¹ Melzer hingegen legte einen zentralen Konflikt in Bauers Werk offen:

Entscheidend ist vielmehr, daß Bauer immer wieder Erscheinungsformen von Handlungshemmung und Realitätsflucht thematisiert, zugleich aber die Problematik und das Scheitern solcher Fluchtbewegungen aufzeigt. Was dabei deutlich wird, ist die »Not des Subjekts«, das hin- und herschwankt zwischen unaufhebbarer Realitätsverfallenheit und bezugloser Freiheit, bis es schließlich an diesem Widerspruch zerbricht: die meisten Flucht- und Ausbruchsversuche Einzelner in Bauers Stücken und Prosatexten enden letal, münden in Zerstörung oder Selbstzerstörung.¹²

Was die Figuren in Bauers Werk als befreiend und komisch empfinden, wirkt jedoch bisweilen auch unter Berücksichtigung der komödienuntypischen Handlungsverläufe weiter und ist gerade deshalb irritierend, weil sich die Komik in ihrem dargestellten Scheitern nicht zu verwirken scheint. Für einen der Hauptvertreter österreichischer Avantgarde wäre es zumindest ungewöhnlich, sollten gerade seine Dokumentationen avantgardistischen Scheiterns als solche widerspruchslos lesbar bleiben. Ist hier Komik nach gewissen Regeln in eine Reihe von Handlungen übersetzt, die wir nicht gewöhnt sind, mit *Komik* zu assoziieren?

Indem die »bislang nur unzureichend erfaßten Bezüge zwischen Avantgarde und Komik«¹³ am Beispiel Wolfgang Bauers thematisiert werden, soll auch versucht werden, den Symptomcharakter infrage zu stellen, mit dem die Komik in Bauers Werk weitgehend behaftet zu sein scheint. Stattdessen wäre zu fragen, inwieweit Komik bei Bauer gerade durch die vermeintlich parodistische Entlarvung komischer Exzesse eine Kategorie der Überschreitung darstellt, mittels derer Kunst in Lebenspraxis überführt werden soll.

Im Hinblick auf das spätere Werk Bauers wurde für eine Beschreibung der Irritationen, denen sich die Figuren ausgesetzt sehen, und der irritie-

10 Melzer: Wolfgang Bauer. Eine Einführung in das Gesamtwerk (Anm. 7), S. 7.

11 Zur Etikettierung als Juxautor vgl. Thomas Antonic: Mediographie Wolfgang Bauer. Bibliographie, Szenographie, Filmographie, Audiographie. Dissertation. Wien 2010, S. 13 f.

12 Ebd., S. 11.

13 Rolf Lohse, Ludger Scherer: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Avantgarde und Komik. Amsterdam, New York 2004, S. 7–36, hier S. 19.

renden Auswirkungen, die dies für das Publikum mit sich bringt, die Bauer'sche Wortschöpfung »Doppelbewegungssurfen« geprägt:

Das paradoxe Bild vom Doppelbewegungssurfen erfasst sehr treffend den Bewusstseinschwinkel, der aus der Unsicherheit der Wahrnehmung von Raum und Zeit resultiert. Bauers Gestalten wissen nicht, ob sie sich in der Wirklichkeit bewegen oder in einer Traumwelt oder versetzt sind in eine mythische Welt, oder fiktive Welt (etwa des Films). Das Publikum soll, dem unvermittelt ausgesetzt und wieder orientierungslos gelassen, vom selben Schwindel erfasst werden. Die Irritationen können nicht aufgelöst werden, da sich die Ebenen in einer Endlosschleife verwirren. Wie eine Endlosschleife der Irritation erscheint Bauers dramatisches Werk seit den »Magnetküssen«. Das Doppelbewegungssurfen findet keinen Halt.¹⁴

Mit dem Bild des »Doppelbewegungssurfens« ist allerdings nicht nur ein Ausmaß an Orientierungslosigkeit erfasst, sondern mit diesem Bild ist auch die Erwartung verknüpft, es könnte gelingen, sich in dieser Haltlosigkeit einzurichten. Gerade in früheren Werken zeigen die Figuren Bauers immer wieder karnevaleske Lösungen auf, die dem »Bewusstseinschwinkel« Einhalt gewähren sollen. Mit dieser Komik ist allerdings ein Ordnungspotenzial verbunden, das sich einem Vertrauen auf Spiele verdankt – einem sehr häufigen Motiv in Bauers Werk. Diese Spiele verwandeln einerseits als »Inbegriff der Pluralität und der Möglichkeit der Bedeutungsverschiebung«¹⁵ alles Vertrauen auf mögliche Kohärenz »in nichts«, genauso wie sie andererseits Kohärenz zu stiften vermögen. Die doppelte Beziehung, die Spiel in dieser Konstellation zulässt, reproduziert schließlich die negativ konnotierte Unabschließbarkeit – und eine weitere Form der fröhlichen Identität des Nichtidentischen.

Vor diesem Hintergrund soll gezeigt werden, wie einige Texte Bauers über ihre Selbstaufhebung hinaus zu Synthesen verleiten, die in ihrer Fragilität freilich immer wieder ins Absurde verweisen, in ihrem experimentellen Charakter aber dennoch einer komischen Überwindung verpflichtet zu bleiben scheinen. In einigen Arbeiten Bauers, so die hier vertretene These, werden trotz der destruktiven Dimension mancher Texte die karnevalistischen Lösungen der Figuren nicht satirisch verworfen, sondern karnevalisiert. Umberto Eco zwang einmal den seiner Überzeugung nach zweifelhaften Befreiungscharakter karnevalesker Transgression in die Formel:

14 Kurt Bartsch: Nachruf. Irritierendes poetisches Kraftwerk. In: Die Presse, 29.8.2005.

15 Renata Plaiçe: Spielformen der Literatur. Der moderne und der postmoderne Begriff des Spiels in den Werken von Thomas Bernhard, Heiner Müller und Botho Strauß. Würzburg 2010, S. 16.

»Without a valid law to break, carnival is impossible.«¹⁶ Der karnevalistischen Logik der Verkehrung und der damit verbundenen fröhlichen Relativität hat Bauer in einigen Arbeiten allerdings zu einer eigenen Gültigkeit verholten, um die davon ausgehende Kraft als »valid law to break« wiederum in ihr Gegenteil zu verkehren. Daraus entwickelt sich eine implizit metareferenzielle Dynamik, die ein karnevalistisches Weltempfinden genauso zulässt, wie sie es verhindert.¹⁷ Diese Dynamik – in Anlehnung an einen Zweizeiler Bauers »Sumpfpflanzen« genannt – ist im Folgenden zentral. Verweisen auch jene Texte Bauers, die das Scheitern komischer Überwindung thematisieren, auf ihre eigene Uninterpretierbarkeit und dienen so der »Einübung in die Erfahrung von Kontingenz«¹⁸, wie es Dieter Wenk in Bezug auf Bauers »postmodernes Konversationstheater«¹⁹ formulierte? Welche Beschreibungsmöglichkeiten lassen sich finden, um zu zeigen, wie in dieser Unentschiedenheit immer wieder ein sowohl grotesk-frustrierendes als auch komisch-transzendentes Erleben verhandelt wird? Gerade in der utopischen Gleichzeitigkeit dieses Erlebens liegt die experimentelle, meta-karnevalisierende Dimension der Komik in Bauers Werk bis *Gespenster*.

Die damit verbundene avantgardistische Programmatik ist eng verknüpft mit der Thematisierung des Spielgedankens in Bauers Werk. Die Beantwortung der Frage nämlich, wie sich die Voraussetzungen unterscheiden, die zu grotesker Kontingenzerfahrung im Sinne Wolfgang Kayzers oder fröhlicher Relativitätserfahrung im Sinne Michail Bachtins anstiften können, hängt im Hinblick auf Bauers Werk damit zusammen, was im jeweiligen Kontext unter Spiel verstanden wird beziehungsweise ob überhaupt etwas unter Spiel verstanden werden kann. Im Falle einer grotesken Entfremdungserfahrung muss sich kein Verstehensverhältnis etablieren, wie Kayser ausführt: »Die Ratlosigkeit des Beschauers ist das Korrelat zu jenem Wesenszug, der sich bei allen Gestaltungen des Grotesken als bestimmend heraus hob: daß der Gestaltende selber keine Sinndeutung gab, sondern das

16 Umberto Eco: The Frames of Comic »Freedom«. In: Thomas A. Seboek (Hg.): Carnival! Berlin, New York, Amsterdam 1984, S. 1–9, hier S. 6.

17 Implizite Metareferenz wird im Anschluss an Werner Wolf verwendet: »Implizit metareferentiell sind [...] Vertextungsverfahren und (Teile) von Geschichten, die zwar *per se* nicht [...] als Metaaussagen zitierbar sind, aber Elemente enthalten, durch welche indirekt auf Sachverhalte oder Probleme aus dem Bereich der Fiktion bzw. des textuellen Artefaktcharakters aufmerksam gemacht bzw. eine Aussage impliziert wird.« Werner Wolf: Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen. Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters (Hg.): Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen. Historische Perspektiven. Metagattungen. Funktionen. Berlin, New York 2007, S. 25–64, hier S. 42.

18 Dieter Wenk: Postmodernes Konversationstheater. Wolfgang Bauer. Frankfurt am Main u. a. 1995, S. 206.

19 Ebd.

Absurde gerade als das Absurde stehenließ.«²⁰ In Bezug auf den Gegenentwurf zu Kaysers Darstellung des Grotesken – Bachtins Erforschung der mittelalterlichen Lachkultur – ist die Ratlosigkeit des Betrachters angesichts grotesker Spielkonzeptionen hingegen überwunden. Damit aber ist das karnevalistische Weltempfinden an einen Verstehensprozess gebunden. In Bachtins Theorie wird dieses Verstehen als »fröhliche Relativität« zwar treffend charakterisiert, jedoch ohne zu problematisieren, wie die karnevaleske »inversion of bipolar opposites«²¹ eine Auflösung erfahren kann.

Um den Disambiguierungsprozess komischer Interpretation zu beschreiben, wird vor allem der pragmasemiotische Ansatz Uwe Wirths mit der an Gregory Batesons Spielbegriff orientierten Komiktheorie William Frys verknüpft. Zunächst ist der an der Abduktionstheorie von Charles Sanders Peirce orientierte Ansatz Wirths dazu geeignet, Komik als Erschließungsprozess darzulegen. Mit der Berücksichtigung der Theorien von Bateson und Fry, die in der Komikforschung bisher wenig Beachtung fanden, soll dem in Wirths Theorie nicht thematisierten Einfluss unterschiedlicher *levels of abstraction* auf komische Erschließung Rechnung getragen werden – dem Moment, in dem der Nachvollzug unökonomischer, also unplausibler und ineffizienter Hypothesen in einen neuen Abstraktionsrahmen überführt wird. Mit dieser Erweiterung der Beschreibung komischer Prozesse ist allerdings die Gefahr verbunden, einen Begriff hinzuzuziehen, der bereits längere Zeit in die Kritik geraten ist:

In der Philosophie, Ästhetik, Kunst und Literatur aus dem Umkreis der Postmoderne hatte der Spiel-Begriff Hochkonjunktur. Er wurde in geradezu inflationärer Häufigkeit verwendet, und zwar sowohl in programmatischen Texten der Postmoderne, als auch in Versuchen zu beschreiben oder zu definieren, was denn der ebenfalls inflationär gebrauchte Begriff »Postmoderne« besage.²²

20 Kayser: Das Groteske (Anm. 3), S. 27. Bereits Heidsieck kritisiert Kaysers Gleichsetzung des Grotesken mit dem Absurden (vgl. Arnold Heidsieck: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart u. a. 1969, S. 37) und grenzt wiederum das Groteske vom Komischen (und damit vom Karnevalistischen) ab (vgl. ebd., S. 83). Der Verwirrung um Begriffe wie das Groteske, Absurde oder Tragikomische wird in dieser Arbeit nicht erschöpfend nachgegangen. Auf die Thematisierung der Rätselhaftigkeit absurder »Hellsicht« (Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1959, S. 18) in unterschiedlicher Ausprägung wird in dieser Arbeit zugunsten einer weiterführenden Behandlung karnevalistischer Kognition verzichtet.

21 Vjaceslav V. Ivanov: The Semiotic Theory of Carnival as Inversion of Bipolar Opposites. In: Seboek (Hg.): Carnival! (Anm. 16), S. 11–35, hier S. 11.

22 Thomas Anz: Das Spiel ist aus? Zur Konjunktur und Verabschiedung des »postmodernen« Spielbegriffs. In: Henk Habers (Hg.): Postmoderne Literatur in deutscher Sprache: Eine Ästhetik des Widerstands? Amsterdam, Atlanta 2000, S. 15–34, hier S. 22. Zur jüngsten Verwendung des Spielbegriffs im literaturwissenschaftlichen Kontext siehe auch Thomas Anz, Heinrich Kaulen

Die Ermüdungserscheinungen, die mit der Verwendung des Spielbegriffs einhergehen können, sind nicht ganz von der Hand zu weisen. Spiel vermittelt alles und nichts zugleich.²³ Auch Bateson fasste seinen Spielbegriff – allerdings bewusst – logisch unzulässig. Im Modus metakommunikativ vermittelter spielerischer Abstraktion bedeuten Handlungen für die Kommunikationsteilnehmer etwas anderes als das, wofür sie stehen.²⁴ Bateson ist nicht daran gelegen, eine solche Prämisse plausibel zu machen, sondern zu erörtern, »how human beings handle communication involving multiple Logical Types«²⁵. Dabei ist nicht entscheidend, ob es gelingt, Spiel hinreichend zu definieren und abzugrenzen. Es mag als Differenzkriterium genügen festzustellen, dass es Handlungen gibt, in denen Vorstellungen von Spiel zwingend mitthematisiert werden, und solche, in denen dies für gewöhnlich nicht geschieht. Im Anschluss daran bezieht sich die Verwendung des Begriffs *play frame* hier zum einen auf das Potenzial, Verstehenskrisen zu provozieren, und zum anderen auf die metakommunikative Rolle im Prozess der komischen Überwindung dieser Irritation. Die Einbindung des Bateson'schen Spielbegriffs in den abduktiven Erschließungsprozess von Komik soll daher helfen zu zeigen, wie Komik für die Figuren in Bauers Werk bis *Gespenster* das dringlichste Mittel darstellt, gerade die mit der Vorstellung von Spiel bisweilen verbundene Heterogenität in einen sinnstiftenden Zusammenhang zu überführen.

Zunächst wird in Kapitel zwei der Fragehorizont weiter differenziert. Um Wolfgang Bauers Umgang mit karnevalistischer Entgrenzung als avantgardistisches Programm zu thematisieren, werden nicht nur die wenigen Forschungsbeiträge berücksichtigt, die sich bisher mit Komik in Bauers Werk auseinandergesetzt haben. Es wird darüber hinaus argumentiert, in welchem Kontext Bauer überhaupt als Vertreter einer österreichischen Avantgarde angesehen werden kann. Damit sind einige Fragestellungen verbunden, die sich mit der allgemeinen Problematisierung von Avantgarde in Zusammenhang bringen lassen, obgleich eine erschöpfende Auseinandersetzung mit dieser übergeordneten Perspektive nicht geleistet werden kann.

(Hg.): Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte. Berlin, New York 2009.

23 »Das ist die Verlockung des Spiels, des Wortes Spiel. Es verleitet auch die exaktesten Autoren zum suggestiven Parcours der Analogien, weil seine breite Verwendungsmöglichkeit nicht zu unterteilen ist in eine klare »eigentliche« Bedeutung auf der einen und Metaphorisches auf der anderen Seite. Spiel kann als bester Beleg dafür dienen, daß die Bedeutung eines Wortes sein Gebrauch und die konstante »Grundbedeutung« die nur imaginäre Merkmalschnittmenge aus allen verschiedenen Bedeutungen ist.« Stefan Matuschek: Literarische Spieltheorie. Von Petrarca bis zu den Brüdern Schlegel. Heidelberg 1998, S. 3.

24 Vgl. Bateson: Eine Theorie des Spiels und der Phantasie (Anm. 9), S. 244.

25 Gregory Bateson, Don D. Jackson, Jay Haley, John Weakland: Toward a Theory of Schizophrenia. In: Behavioral Science 1 (1956), S. 251–264, hier S. 251.

Konzentriert richtet sich das Erkenntnisinteresse auf die Bezüge zwischen Avantgarde und Komik und dabei im Speziellen auf komische Metaisierungsstrategien in der Avantgarde.

In Kapitel drei und vier werden Grundlagen der Komiktheorie Wirths sowie Elemente der Abduktionstheorie so erweitert, dass die paradoxe Rolle der komischen Abstraktion im Verstehensprozess von Komik vor dem Hintergrund komischer Elemente im Werk Wolfgang Bauers diskutiert werden kann. Mit der Weiterentwicklung der theoretischen Herangehensweise geht zunächst eine Beschäftigung mit Texten Bauers einher, denen eine affirmative Inszenierung von Komik zugrunde liegt (Kapitel vier bis sechs). Dabei steht die Frage im Vordergrund, ob bei der Auseinandersetzung Bauers mit dramatischer und lyrischer Konventionalität eine einheitliche komische Grundstimmung zu erkennen ist. Gerade die Lyrik Bauers wurde bisweilen übergreifend in einen Zusammenhang mit den intendiert »schlechten Gedichten« aus dem Band *Das stille Schilf* (1969) gebracht – eine Sichtweise, die mittlerweile korrigiert wurde.²⁶ Allerdings mag dieses Missverständnis nicht ganz grundlos zustande gekommen sein, und eine »Ästhetik des Missglückten«²⁷ mag auch vereinzelt in Gedichten Bauers zum Ausdruck kommen, die mit einer komischen Rezeption unvereinbar zu sein scheinen.

Ab Kapitel sieben rücken zunehmend solche Arbeiten Bauers in den Mittelpunkt, in denen jene Komik, die in den zuvor behandelten Werken zelebriert wird, eine Metaisierung erfährt. In diesen Texten kommt eine Komik zur Darstellung, die nicht mehr nur Konflikte ins Komische verkehrt, sondern bisweilen selbst verkehrt erscheint. Dabei geraten nicht nur Problematisierungen komischer Wahrnehmungen im Fokus der Behandlung dieser Werke, sondern auch die Möglichkeit einer Dynamik zwischen grotesk-irritierender und komischer beziehungsweise karnevalisierender Interpretation (Kapitel acht). Im Rahmen dieser Dynamik stehen dem Interpreten abduktiv verschiedene Szenarien zur Verfügung, die die grundlegende Ablehnung des Dargestellten genauso nach sich ziehen können wie das Ringen um verschiedene Verknüpfungsformen.

Auf zwei abduktive Verknüpfungen – Kreuzen und Pfropfen – wird in Kapitel neun näher eingegangen. Gerade die in Kapitel zehn behandelten Texte Bauers – *Gespenster* (1973) und *Der Fieberkopf* (1967) – experimentieren mit diesen Verknüpfungsformen. Die Frage, die sich dadurch im Zusammenhang mit Bauers Werk stellt, ist, warum keine Lösungen vorgeschlagen werden, dies aber als Lösung inszeniert und bisweilen als Lösung »vorempfunden« werden kann. Bis *Gespenster* – so die Ausgangshypothese – ist das

26 Vgl. Andreas Unterweger: Die Lyrik Wolfgang Bauers. Diplomarbeit. Graz 2004, S. 84.

27 Andreas Unterweger: Das absolut letzte Wort ... vorläufig. Wolfgang Bauer im Gespräch, Graz, 12.1.2004. In: Ders.: Die Lyrik Wolfgang Bauers (Anm. 26), S. I–XV, hier S. VIII.

18 Werk Bauers von Überlegungen über eine Metakomik geprägt, die sich im Sinne eines karnevalesken Weltempfindens sterbend ständig neu gebiert.²⁸

Die Auswahl der Texte beschränkt sich auf für die Thesenbehandlung relevante Werke bis 1973 und ergibt sich aus der Thematisierung der komischen Lösungen der Figuren durch den Text selbst – ein Verfahren, das Bauer seit *Magnetküsse* (1975) weniger konsequent verfolgt hat.

28 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1995, S. 99.

KOMIK UND AVANTGARDE

2. Komik und Avantgarde

2.1 Zur Komikforschung bei Wolfgang Bauer

Gibt es nicht Momente, in denen das Lachen zur Krise wird, in denen der oder die Lachende innerhalb einer ernsten Gemeinde auffällig und anstößig wirkt? Wären wir hier nicht an einem Punkt, bei dem es weniger um die latente Krisenhaftigkeit des komischen Ereignisses geht, sondern vielmehr darum, dass Komik wie Lachen selbst in eine Krise geraten, also auf dem Scheiterhaufen oder vor dem Richter stehen?²⁹

Jenny Schrödl's allgemeiner Anstoß ist für die Rezeption der Komik in Bauers Werk bezeichnend. Einerseits wird die Möglichkeit angedeutet, dass sich die Struktur des Komischen durch unvermitteltes Unkomischwerden potenziell verdoppelt. Schließlich stellt Scheitern einen zentralen Topos des Komischen dar, sei es als individuelles Mislingen oder als »momentanes Aussetzen oder Versagen von normativen Werten«³⁰. Andererseits wurde das Scheitern der Komik Bauers oder, je nachdem, das Scheitern der Interpretationsversuche im Umgang mit der Komik in Bauers Stücken in der Sekundärliteratur und Kritik immer wieder benannt, allerdings ohne damit weiterführende Konzepte zu verbinden. Immer wieder schlug sich die Irritation in deutlicher Ablehnung nieder, wie ein Auszug aus Sigrid Löfflers Kritik anlässlich der Uraufführung von *Herr Faust spielt Roulette* (1986) zeigt:

Kein Kalauer ist ihm zu schwachsinnig, daß Bauer seinen Mangel an Inhalt nicht an ihn verriete. Und den Jux meint Bauer leider fürchterlich ernst. Er tut so, als wolle er mit seiner grellen Geschmacklosigkeit den zuschauenden Bürgern auf die Geschmacksnerven gehen, indem er sie ständig nötigt, unter ihrem Niveau zu lachen. Aber kein Mensch lacht unter seinem Niveau. Im Akademietheater wurde viertelstundenlang, außer von den herumhampelnden Grimassenschneidern auf der Bühne, überhaupt nicht gelacht. [...] Wolfgang Bauers Stück [...] stellt sich nicht absichtlich dumm, es *ist* dumm.³¹

29 Jenny Schrödl: Vom Scheitern der Komik. In: Maske und Kothurn 51 (2006), H. 4, S. 30–40, hier S. 35.

30 Ebd., S. 30.

31 Hilde Spiel: Faustischer Wackelkontakt. Warum spielt Herr Faust bei Peymann Roulette? Eine Frage anlässlich einer fragwürdigen Uraufführung. In: Profil, 2.2.1987.