

Guniš, Richard

Das Märchen vom ersten Opfer

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 255-259

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-20>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78970>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](#)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20231130

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Das Märchen vom ersten Opfer

Richard Guniš

Zuzana Augustová. *Experiment jako kritika nacismu: poválečné rakouské experimentální drama*. Praha: Akademie múzických umění, 2020. 294 s. ISBN 978-80-7331-518-4.

Die Theaterwissenschaftlerin, Kritikerin und Übersetzerin Zuzana Augustová gehört unbestreitbar zu den größten Expertinnen des deutschsprachigen Theaters sowie der deutschsprachigen Literatur in Tschechien. Sie ist eine prägende Figur auf dem kritischen Feld der tschechischen Theaterlandschaft und arbeitet am Institut für tschechische Literatur der Akademie der Wissenschaften im neugegründeten Team zur Erforschung des modernen tschechischen Theaters. Sie ist auch eine aktive Übersetzerin, und dies nicht nur von Theatertexten, sondern auch von Memoiren (Mayröcker) und Prosa (Zorn). Hauptsächlich ist sie aber Autorin von Studien und Analysen zum deutschsprachigen Theater, einer Sammlung von Essays und einer Monographie über Thomas Bernhard.

Thomas Bernhard gehört auch zu denjenigen Autoren, die am Anfang ihres Schaffens als Übersetzerin lagen. Obwohl sie auch die deutsche Theaterlandschaft beherrscht, ist ihr Fokus auf die österreichische Dramatik ausgerichtet, hauptsächlich auf die Nachkriegszeit. Dies gilt auch für ihre neueste Publikation auf diesem Felde: *Experiment jako kritika nacismu: poválečné rakouské experimentální drama*.

Die fast 300-seitige Publikation ist in 4 Kapitel gegliedert. Das erste Kapitel be-

schäftigt sich mit dem österreichischen Theaterschaffen der Nachkriegszeit im Kontext der kulturellen und politischen Situation. In den weiteren Kapiteln wird das Hauptaugenmerk auf konkret Schaffende gelegt: die Wiener Gruppe um Oswald Wiener, Konrad Bayer und Gerhard Rühm, Ernst Jandl und zuletzt Elfriede Jelinek.

Augustová betont, dass die österreichische Dramatik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts breit gefächert war. Sie arbeitet also mit zwei Kriterien, die diese unterschiedlichen Ansätze miteinander verbinden: zum einen das Thema des Experiments im Sinne von Experiment mit dem Stoff (Sprache, Tradition, Form) und zum anderem das Thema der Kritik am Nazismus, oder vielmehr seine ungenügende Verarbeitung nach dem Krieg. Österreich präsentierte sich als das erste Opfer Hitlers, den Nazismus betrachtete es als deutsches Importgut, das Österreich fremd war und blendete den eigentümlichen Antisemitismus aus. Diese Haltung wurde lange von der Politik aufrechterhalten und als das Märchen vom ersten Opfer Hitlers nicht mehr funktionierte, erfand man sich neu als neutrales Land in der Mitte zwischen West und Ost.

Österreich - Opfer oder Täter?

Die Zeit nach dem Ende des Krieges 1945 bis in die 50er Jahre hinein wird als Suche nach einer neuen Identität beschrieben. Man will sich von Deutschland distanzieren, politisch wie auch kulturell. Die von den Alliierten bestätigte Rolle Österreichs als Opfer hat zur Folge, dass man den „hausgemachten“ Antisemitismus vergisst und die Denazifikation der Gesellschaft außen vorlässt. Man bezieht sich lieber auf das Erbe der Monarchie als auf die Moderne der Jahrhundertwende, wie aus dem folgenden Zitat vom Autor Alexander Lernet-Holenia hervorgeht:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, [...] [W]ir 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. (Lernet-Holenia zitiert in AUGUSTOVÁ 2020: 19)

Augustová zeichnet hier wahrhaftig ein ödes Bild von der kulturellen Situation Österreichs in den 50er Jahren. Statt einer produktiven Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs in den 30er und 40er Jahren setzt die Kulturpolitik auf barocke Tradition und Katholizismus. Man feiert bewährte Institutionen wie den Stephansdom, das Burgtheater, die Oper, Mozart, die Wiener Festwochen, die Salzburger Festspiele, die Philharmonie usw. In der Literatur blüht patriotischer Realismus, der sogenannte Heimatroman, die ländliche Idylle. Im Kino der 50er Jahre herrscht

sorgenlose Stimmung, Verwechslungskomödien auf dem Hintergrund von touristischen Schauplätzen. Der Kampf gegen das Experiment in der Kunst gipfelt sogar in einem 1950 verabschiedeten Schmutz und Schundgesetz, das die Jugend vor allem Unsittlichen bewahren soll.

Was das Theater betrifft setzt die Instanz Burgtheater auf Klassiker wie Schiller und Shakespeare. Die Denazifikation ist unzureichend, eine Kooperation mit jungen Autoren wird nie ernsthaft in Betracht gezogen. Es werden zwar Exilautoren und kritische Stücke aufgeführt, aber zusammen mit Stücken mit eindeutiger profaschistischer und pronazistischer Tendenz.

Erst ab den 60er Jahren kommt es zu einer Veränderung der Situation und hier tritt auch stärker das Anliegen von Augustovás in den Vordergrund. Die Formen geraten in Bewegung und eine produktive gegenseitige Beeinflussung findet statt.

Die archetypische Figur des „gewöhnlichen“ Österreichers Herr Karl, verkörpert vom Kabarettier Helmut Qualtinger, führt den Dialekt als Werkzeug ein. Herr Karl ist einmal Kommunist, einmal Nazi, so wie es ihm gerade passt, aber eigentlich ein anständiger Mensch. Wenigstens behauptet er das von sich. Nur führt ihn immer wieder die eigene Sprache aufs Glatteis und deckt seine Doppelmoral auf.

Auf der anderen Seite mischt sich auch der Wiener Aktionismus ins kulturelle Geschehen ein. Seine Merkmale sind die spontane Aktion, die Performance und der Schock, hervorgerufen meistens mit drastischen Mitteln und Materialien, wie zum Beispiel Blut und Fleisch.

Beides, Sprache und Performance, verwandelt seit den 60er Jahren auch die

Bühne. Die Rollen werden vertauscht, das Publikum sieht nicht passiv dem Treiben der Schauspieler auf der Bühne zu, sondern wird von den Schauspielern angesprochen, provoziert und beschimpft. Natürlich spielt das auf die *Publikumsbeschimpfung* Peter Handkes an, aber hier sind auch bereits andere Akteure anzuführen auf die sich Augustová konzentriert – Jandl, Wiener, Bayer, Turrini, Bernhard und Jelinek. Sie alle verbindet die Lust am Experiment mit der Sprache, sowie eine zunehmende antiautoritäre Haltung gegenüber dem Staat, dem sie unter anderem vorwirft, dass er die Legende vom Hitleropfer Österreichs pflegt und dadurch die antidemokratischen Tendenzen am Leben erhält.

Die Wiener Gruppe und Jandl

Bereits in den 50-er Jahren versammelten sich in einigen Wiener Bars progressive junge Künstler, die einen Gegensatz zur offiziellen konservativen Kulturpolitik bildeten. Wenn sie auch am Rande blieben, waren ihre Veranstaltungen und Ideen doch unübersehbar. Ihr künstlerisches Mittel war die Sprache, weniger ihre Botschaft, sondern ihre Handhabe als Material, Experiment und Kritik. Und bei der Kritik der Sprache konnten sie an so einige Literaten anknüpfen: nicht nur an die sprach-philosophischen Traktate Ludwig Wittgensteins, sondern auch an die künstlerische Verarbeitung von Sprachkritik, in Werken von Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus und Robert Musil.

Autoren wie H. C. Artmann, Konrad Bayer, oder Oswald Wiener versuchten sich an neuen Kombinationen: die Verbindung von der österreichischen Tradition

der Sprachkritik mit dem sprachlichen Experiment; Dialekt als sprachlicher Verfremdungseffekt, der zwischen Altbekannten und Neuen balanciert; ein spontaner Akt der aber auf theoretischem Hintergrund aufgebaut ist.

Ihre Veranstaltungen erfreuten sich großer Beliebtheit und gelten als Vorgänger der Happenings der 60-er Jahre, der Konzeptkunst und mit ihren literarischen Kabarets sogar als Vorreiter von *Publikumsbeschimpfungen*, also der Form, die später Peter Handke berühmt machen sollte. Ihre Bedeutung würdigte die Theaterwissenschaftlerin Evelyn Deutsch-Schreiner folgend:

Der Versuch der Wiener Gruppe das Theater als Raum für Kommunikation und Erfahrung die die damalige gesellschaftliche und künstlerische Vereinbarung anzweifelt und die gewohnte Wahrnehmung stört zu nutzen war außerordentlich mutig. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Rolle die das Theater zu dieser Zeit in Österreich noch ausübte, tendierte auch die Wiener Gruppe zum Theater. Gleichzeitig offenbarte sie aber auch ihre „Verachtung vom Theater“.

Ihre Verachtung manifestiert sich auch in der Kritik der bürgerlichen Gesellschaft, der sie vorwerfen, dass sie sich mit dem Nazismus nie richtig auseinandersetzte. Die Konfrontation mit dieser Form des Verschweigens wird von Autoren wie Bayer und Wiener aggressiv geführt, in dem sie in ihren Stücken der entfesselten Gewalt ohne Grund und Sinn freien Lauf lassen. Wenn auch ihre Stücke kein Umdenken in der Gesellschaft hervorgebracht hatten und ihre Ideen zur Reform und Veränderung im Rahmen von

Utopien blieben, so war ihr Einfluss als Gruppe doch enorm wichtig. Nochmal Deutsch-Schreiner:

Die kollektive Art der Zusammenarbeit (der Mitglieder der Wiener Gruppe) hat sich nicht nur als progressiv, sondern als nötig herausgestellt. [...] Sie kamen aus unterschiedlichen künstlerischen Fachrichtungen und gemeinsam [...] praktizierten sie spielerisch Interdisziplinarität und Intermedialität. [...] Aus der Literatur und der Herrschaft der Kunst kommend, gelangten sie zur Intermedialität und Performance, die einzelne Kunstarten überragte.

Im Gegensatz zur Wiener Gruppe behandelt Augustová im nächsten Kapitel Ernst Jandl, der, obwohl nah an den Ideen der Gruppe, nie deren Mitglied war und seinen eigenen Weg ging. Es gibt zwei Dinge um die Jandl das Thema des Experiments als Kritik am Nazismus bereichert: die Stimme und das Hörspiel, so Augustová. Gleichzeitig werden dadurch auch die Grenzen des Theaters fortwährend erweitert.

Bei der Wiener Gruppe wurde die klassische Theaterbühne ein Ort zum Vertauschen der Rollen und dies im Sinne einer Einbeziehung des Publikums durch Provokation und Schock. Alte Gewohnheiten werden absichtlich zerstört.

Bei Jandl wird mithilfe von Stimme und Geräuschen ein Ort errichtet, der ganz ohne Theater als Institution auskommt. In seinem 1962 entstandenen Gedicht *wien: heldenplatz* erzeugt er durch Deformation und Neologismen und hauptsächlich durch den performativen Akt des Vortrags eine Evokation, eine Geräuschkulisse des Anschlusses Österreichs an Deutschland 1938.

In den Jahren 1967–1977 beteiligte er sich an der Schaffung einer neuen Art von Hörspiel in der nicht eine Geschichte erzählt wird, sondern das Studio und die breite Palette der technischen Möglichkeiten selbst zum Gegenstand des Spiels werden.

Jelinek und Schluss

Das Kapitel, dass der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek gewidmet ist, bringt die Kritik am Nazismus am stärksten zum Vorschein. Grund dafür ist die verbreitete Sensibilisierung der Gesellschaft in den 70er und 80er Jahren für das Thema Holocaust und die scheinheilige Rolle Österreichs als Opfer.

Was Jelineks Werk in Augustovás Augen so besonders macht ist die charakteristische Art ihrer Sprache. Jelineks Dramen sind bevölkert von Untoten, Verrückten und Außenseitern. Die Struktur ihres Textes ist ein Monolith der Sprache, ein Textblock der meistens monologisch erscheint. In diesem Monolith sind aber viele Stimmen erhalten, Stimmen der Opfer, der Täter, der Überlebenden, der Medien, der Ignoranten, real existierender Personen sowie die Stimme des Chors. Jelinek lässt sich von vielen inspirieren, von der griechischen Antike, vom romantischen Lied Franz Schuberts, aber stets mit ironisch-kritischer Geste verbunden. Sie beleuchtet die Sprache, die banale, alltägliche Sprache an Gewaltmechanismen und bringt diese nebenbei hingeworfenen Sätze zu einem riesigen Werk zusammen.

Augustová benennt auch die Generation die Jelinek inspiriert hat und zwar zweifach: einmal als Autorinnen von postmodernen Texten (Kathrin Röggla) und

einmal als Interpretinnen von ihren Texten auf der Bühne (Christoph Schlingensief).

Augustová gelingt mit ihrem Buch einigermaßen ihr Anliegen und zwar ein geschlossenes Bild vom Gebrauch des Experiments in den Künsten und der Kritik an Nazismus nach dem Ende des 2. Weltkrieges in Österreich zu liefern. Die Protagonisten in den drei Kapiteln sind so gewählt, dass sie die Zeit seit den 50er Jahren bis zur Jahrhundertwende bedecken und so den Eindruck entstehen lassen, dass die Kritik am Nazismus immer irgendwie in Österreich präsent ist. Beim Experiment greift Augustová wieder zurück in die Zeit der vorigen Jahrhundertwende – die Sprachkritik Hugo von Hoffmannsthals, Ludwig Wittgenstein usw. – und verbindet diese mit den Bemühungen nach 1945.

Dennoch sind die drei – die Wiener Gruppe, Ernst Jandl und Elfriede Jelinek – so unterschiedlich, dass bei manchem das Verbindende des Experiments und der

Kritik an Nazismus zu lose ist. Das zeigt schon die Auswahl, eine Gruppe und zwei ausgeprägte Persönlichkeiten. Die Motive und Wege, die sie zum Experiment und der Kritik am Nazismus führten, wie auch die Zeit, in der sie nach eigener Sprache suchten und sich mit dem eigentümlichen österreichischen Nazismus auseinandersetzen mussten, waren so unterschiedlich, dass in Augustovás Verdichtung manches davon verloren geht und manches zu schnell abgehandelt wird. Bei der Wiener Gruppe tritt das Experiment mehr in Vordergrund, bei Jelinek wieder die Kritik am Nazismus. Die überraschendste Persönlichkeit ist hier die die Ernst Jandls und wäre näherer Erkundung wert.

Dennoch ist Augustovás Buch, gerade zu Zeiten der wieder hörbaren neonazistischen Rhetorik bei führenden Politikern, ein wichtiges Zeugnis, wie eine kleine Gruppe an Schaffenden, die für noch eine kleinere Gruppe an Zuschauern mit den Mitteln der Sprache und des Theaters vom Außenseitern zu Mainstream wurde.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.